

SENECIO

DELEGAZIONE DI PISA

Quarto Convegno di Antichistica
Sabato 7 ottobre 2017

Gipsoteca di Arte Antica
Piazza San Paolo all'Orto, 20 – Pisa

Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)

I colloqui di Senecio
In memoria di Emilio Piccolo

09.00 **Mauro Tulli**, Saluti
09.15 **Lorenzo Fort**, Presentazione della rivista

Prima sessione: presiede **Andrea Piccolo**

09.30 **Dino De Sanctis**, *Elena nel Mediterraneo: viaggi di letteratura greca*
10.15 **Gianni Caccia**, *Percorso onirico nella greicità (da Omero ad Artemidoro di Dalidi)*
11.00 Pausa
11.15 **Anna Anguissola**, *L'arte in movimento: problemi, tecnologie e precauzioni del trasporto di opere d'arte nel mondo romano*
12.00 **Vincenzo Ruggiero Perrino**, *Viaggio nel teatro illeggibile: da Gerusalemme a Tarquinia e da Siracusa a Bisanzio*
12.45 Dibattito

Seconda sessione: presiede **Dino De Sanctis**

14.30 **Alessio Mancini**, *Totum mutare diem: interpretazioni neroniane dell'Oriente nel Bellum Civile di Lucano*
15.15 **Andrea Scotto**, *Dalla Tabula Peutingeriana alla locomotiva a vapore: viaggi, mezzi di trasporto e percezione dello spazio dall'epoca romana agli albori dell'età industriale*
16.00 Pausa
16.15 **Gloriana Pace**, *Le navi antiche di Pisa: un'anteprima del Museo*
17.00 Dibattito
17.30 **Museo delle Navi Antiche di Pisa: visita**

sito web: www.senecio.it

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2018

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

INDICE

<i>Parte I</i>	7
Presentazione della rivista	8
di Lorenzo Fort	
Elena nel Mediterraneo: viaggi di letteratura greca	16
di Dino De Sanctis	
Percorso onirico nella gremità: da Omero ad Artemidoro di Daldi	32
di Gianni Caccia	
L'arte in movimento. Osservazioni sul trasporto di statue in marmo nel mondo romano	56
di Anna Anguissola	
Viaggio nel teatro illeggibile. Da Gerusalemme a Tarquinia, e da Siracusa a Bisanzio	77
di Vincenzo Ruggiero Perrino	
<i>Parte II</i>	116
Poesia per Emilio	117
di Annamaria Bianco (ex-alunna di Emilio)	
Totum mutare diem: interpretazioni neroniane dell'oriente nel Bellum Civile di Lucano	119
di Alessio Mancini	
Dalla Tabula Peutingeriana alla locomotiva a vapore. Viaggi, mezzi di trasporto e percezione dello spazio dell'epoca romana agli albori dell'età industriale	134
di Andrea Scotto	
Le navi antiche di Pisa: breve introduzione al contesto archeologico	144
di Gloriana Pace	

Parte I

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort

Per prima cosa, a nome della rivista tutta, Direzione (Andrea Piccolo e io stesso) e Redazione (Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza, Vincenzo Ruggiero Perrino), desidero porgere i più sinceri ringraziamenti al Professor Mauro Tulli per le sue parole e per la generosità e l'impegno che ha profuso per far sì che il progetto di questo Convegno nella splendida città di Pisa, e soprattutto in questa importante *location*, come si suole dire oggi con l'ormai sempre più banale trito e pigro ricorso a espressioni o parole inglesi, la *Gipsoteca di Arte Antica*, per far sì – dicevo – che il progetto, suggerito da una collaboratrice della nostra rivista, Francesca Nenci, e da subito gradito a tutti noi, trovasse la sua concretizzazione. E ciò grazie alla fattiva collaborazione della Delegazione pisana dell'AICC (Associazione Italiana di Cultura Classica) nella persona di Tulli stesso in qualità di Presidente da poco dimissionario e del professor Dino De Sanctis, attuale Presidente, e di tutti coloro che hanno contribuito concretamente sia con suggerimenti sia accettando di presentare oggi la loro relazione. A tutti loro, che nomino secondo l'ordine degli interventi (Dino De Sanctis, Gianni Caccia, Anna Anguissola, Vincenzo Ruggiero Perrino, Alessio Mancini, Andrea Scotto, Gloriana Pace) va il mio ringraziamento, mentre rivolgo un affettuoso pensiero al co-direttore Andrea Piccolo, purtroppo assente per motivi di lavoro e familiari. Ultimo, ma non meno rilevante, ringrazio in particolare quante e quanti sono presenti in sala, con l'augurio che possano fare con noi un piacevole "viaggio".

Sì, perché, come recita la locandina, il titolo della nostra giornata è *Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*: non è difficile scorgervi il tema del viaggio, sia in senso proprio che figurato, metaforico. Quanto al sottotitolo *I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*, è invece doverosa una precisazione.

Come Andrea Piccolo ed io abbiamo più volte ricordato, il 23 luglio 2012 moriva prematuramente suo padre Emilio, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di “Senecio”. Dopo i primi contatti con Letizia Lanza e il sottoscritto, Emilio Piccolo, affascinato dall’intreccio tra antico e moderno, concepì l’idea di dare inizio, con l’ausilio di noi due redattori, a una nuova sezione della già vitale e importante rivista online – “Vico Acitillo 124. Poetry Wave” – da lui fondata e diretta, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. “Senecio” iniziò le pubblicazioni il 1° maggio 2003 (data non casuale, bensì oculatamente scelta da Emilio per ragioni politico-scaramantiche) e, via via che cresceva il numero delle sezioni che già la costituivano – a *Saggi, Enigmi, Apophoreta, Recensioni, Note, Extravaganze, Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni, Schede dei collaboratori*, si aggiunsero *L’antico online, Biblioteca, Fonoteca, Classici greci e latini* – con il tempo acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, svincolandosi così dalla testata madre e dotandosi di un proprio website (<http://www.senecio.it>). Doveva essere, e ancora oggi è, dedicata all’antichità (specialmente greco-latina ed ebraico-cristiana, ma non solo) e alle sue attuali rivisitazioni di ogni genere. Fu Emilio a scegliere il titolo e a volere per la testata il quadro di Paul Klee raffigurante un volto dal duplice sguardo – idoneo appunto a esprimere la compresenza e lo scambio dialettico tra passato e presente – e scrisse di suo pugno l’editoriale che certo tutti, collaboratori e lettori, conoscono bene, e che comunque invito tutti a leggere:

Un dipinto: quello riprodotto, sotto la citazione. Di Klee. Una sfera, approssimativa, molto, ma molto simile a un volto. E due occhi, ad altezze diverse. Con prospettive diverse. Attratti forse da mondi diversi. O dal mondo, che è sempre lo stesso, ed è sempre diverso. Come voleva una strana teoria detta l’eterno ritorno. Manca lo sguardo. Che è latitante. Contumace. Come L’Occhio. Di Dio, del vicino di casa, o del filologo di turno. O anche dello storicista. Ci sono due occhi, che potrebbero essere anche dieci, o cento, o tanti quanti i nomi di Dio. Come gli sguardi che producono. E non è detto che l’entomologo abbia più ragioni (o sensi) di chi si occupa di sensibilità (estetica, *ad usum delphini*). E poi il titolo.

Senecio

Afranio, *com.* 276. Il vocabolario recita: *vecchietto*. E aggiunge: *senecione*, un’erba, Plinio, *nat.* 25, 167. Erba che ha proprietà antinfiammatorie, e va impiegata soltanto per uso esterno (cataplasmi) e di cui si dice anche che è velenosa. Come il passato, quando pesa come un incubo sulla pelle dei vivi. Ma che racchiude anche la promessa di una felicità (o di una saggezza) che, però, *ora* non c’è. E poi il ricordo di quando avevamo sedici anni e qualcuno ci diceva (ce lo dicono anche ora) che la memoria storica è necessaria. A cosa. Perché. Ma che ci importa del vaso di Soissons e se Edipo

vuol dire piede gonfio (viene da chiedersi, mentre pranziamo alle 15 e c'è un figlio, o una figlia, che guarda in TV Maria de Filippi). Eppure ci importa. Non ostante tutto. Non foss'altro perché ancora *tu ne quaesieris, scire nefas...* Senecio, appunto.

Purtroppo la morte di Emilio Piccolo ha rappresentato una perdita incolmabile per il mondo della cultura e della società civile, per gli affetti familiari e in particolare per il figlio Andrea (che adesso segue le orme del padre nella direzione della rivista), per i tanti, tantissimi amici e collaboratori. A più riprese le nostre pagine lo hanno commemorato, così da riproporre in modo degno la sua figura di docente, studioso e poeta di vaglia, amico leale sempre generosamente impegnato sul piano etico e politico.

Da un'idea di Vincenzo Ruggiero Perrino, nel 2014 gli dedicammo un convegno, che – in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto – si tenne con successo sabato 4 ottobre al Forte di Gavi, in provincia di Alessandria: un intero pomeriggio con le relazioni di Ruggiero Perrino (*La spettacolare vita del Nazareno Gesù*), Maria Grazia Caenaro (*Appunti per una mappa di Senecio*), Gianni Caccia (*Percorsi e aporie della pistis. L'Ermotimo di Luciano di Samosata*), precedute da una introduzione di Andrea Piccolo (*In memoria di Emilio Piccolo*) e mia (*Progetto Senecio*), relazioni raccolte successivamente da Andrea nell'ebook che rappresentò il primo volume degli Atti e riportò il titolo del convegno *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*.

Visto il felice esito dell'iniziativa, si consolidò l'idea di perseverare su questa strada e nel 2015 si svolse presso l'Abbazia di Casamari (FR) una seconda giornata di studi (questa volta suddivisa nelle due sessioni antemeridiana e pomeridiana), con le relazioni di don Iginio Vona (*Alle radici del monachesimo. Il nostro monachesimo ha avuto origini cristiane?*), Vincenzo Ruggiero Perrino (*Proprietà intellettuale nell'antichità. Questioni teatrali*), Antonino Contiliano (*Corporeità e tempo nella poesia di Emilio Piccolo*), Luigi Spina (*Uscire dal fortino, per far conoscere meglio gli assediati*), Letizia Lanza (*Presenze femminili in Senecio, tra ieri e oggi*), Luigi Gulia (*Antiquus animus: la tradizione preromana in Virgilio e Livio*), anche queste raccolte da Andrea nel secondo ebook, che a sua volta riporta il titolo del convegno *Nulla dies sine linea. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo. Nulla dies sine linea* a indicare che noi tutti abbiamo continuato a lavorare con impegno, costanza e forza di volontà.

Così anche nel 2016 il terzo Convegno dal titolo *Varia lectio* – dove per la prima volta gli studenti sono stati parte attiva e non solo passiva *leggendo* un testo preparato da loro con

l'aiuto delle insegnanti – si tenne a Novi Ligure nuovamente in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto e della collaborazione sia del Comune di Novi Ligure, che ci concesse la famosa sede del Museo dei Campionissimi, sia del Liceo “E. Amaldi”. In questa terza giornata presentarono le loro relazioni Andrea Scotto (*Anche i Romani mangiavano ravioli?*), Gianni Caccia (*Immagini del barbaro in funzione di un'identità: origini e sviluppo di un'opposizione*), alcuni studenti del Liceo Classico (*Noi e gli antichi: le parole che ce li fanno amare*), Vincenzo Ruggiero Perrino (*L'età del consumo: il romanzo greco-latino e il teatro dell'epoca imperiale*), Lia Raffaella Cresci (*Parlare ai contemporanei con le parole degli antichi: la funzione della citazione nella letteratura bizantina*), Mauro Ferrari (*Tracce dell'antico nella poesia contemporanea*). Anche queste relazioni come le precedenti, sono state pubblicate grazie ad Andrea Piccolo nell'ebook costituente il terzo volume degli Atti.

Infine, permettetemi ancora due parole sulla rivista allo stato attuale.

Da Novi Ligure un altro anno è passato e “Senecio” ha continuato a pubblicare con cadenza mensile – unica eccezione il mese di agosto – i consueti sei contributi per volta, che ne costituiscono gli aggiornamenti. Dunque, nel frattempo, si sono aggiunti altri 66 nuovi lavori, 12 nella sezione *Saggi, Enigmi, Apophoreta*, 36 in *Recensioni, Note, Extravaganze*, 18 in *Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni*. Si tratta di testi pubblicati da addetti ai lavori e non: alcuni degli autori sono già presenti in “Senecio”, altri sono new entry: sono otto (8) i nuovi collaboratori!

“Senecio” 2016-2017

Saggi, Enigmi, Apophoreta

Abate Giuseppe, *Erice: dai Romani ai tempi nostri*

Abate Giuseppe, *Erice: tra mito e storia*

Alessandrini Roberto, *Su Settimio Severo - Dodici risposte a Flavia Carbonetti*

Caenaro Maria Grazia, *Carlo Magno e l'Impero d'Oriente, tra storia e leggenda*

Caenaro Maria Grazia, *Sant'Elena imperatrice*

Cazzola Claudio, *Giorgio Bassani: una biografia letteraria*

Cirio Amalia Margherita, *La morte di una nobildonna romana, un cold case del II secolo d.C.*

Isetta Gianfranco, *Riflessioni sulla poesia e non solo*

Lanza Letizia, *La classicità per Yves Bonnefoy. Un esempio*

Salanitro Giovanni, *Osservazioni critiche al testo degli «Oracoli Sibillini»*

Salanitro Giovanni, *Tre note agli «Oracoli Sibillini»*

Scalabrino Marco, *L'Origini di lu munnu*

Recensioni, Note, Extravaganze

Benatelli Nicoletta, *Abram e Isacco*

Bolla Giorgio, *Senofane ovvero la Poesia come Fonte di Conoscenza*

Budetta Giuseppe C., *De insula remota*

Carraroli Mariagrazia, *Prefazione a Lucia Visconti, “Eccomi”*

Costantini Franco, *Introduzione a Totteide*

Costantini Franco, *Totteide. Prologo*

Desideri Adele, *Dubito, ergo sum*

Desideri Adele, *La moglie di Lot*

Fontanella Federico, *EURLALO ovvero una giornata piena di sorprese*

Fontanella Federico, *Quando la vita è un peso, la fede lo porta*

Fort Lorenzo, *Ricordo di Giuliana Lucchini*

Franchini Rita Maria, *Recensione a Donne migranti si raccontano*

Giubilo Barbara, *Un evento alla “Sapienza”*

Lanza Letizia, *In memoria di Pier Guido Sartorelli*

Leoni Aldino, *Giorgio Bárberi Squarotti. In memoriam*

Macchia Annalisa, *Ricordo di Adolfo Oxilia*

Mazzocato Gian Domenico, *Il Mago in ritardo*
Medaglia Francesca, Massimo Blasi e Laura Zadra, *Quel che è di Cesare*
Moro Federico, *E se la Laguna fosse un'invenzione?*
Moro Federico, *Il cuore della città*
Mugnaini Ivano, Prefazione al volume *uLISSE*
Nenci Francesca, LA CASA DEL BENE *versus* THE HOUSE OF THE RISING SUN
Paganin Marcella, *Lettera aperta a Lorenzo Fort*
Paganin Marcella, *Un amore "diverso" – Seconda e ultima puntata*
Panella Giuseppe, *Questioni di verità e adiacenza della poesia. A proposito di Adam Vaccaro, Seeds (Semi)*
Parenti Castelli Roberta, *Fil Rouge. Antologia di poesie sulle mestruazioni*, a cura di Antonella Barina -
 Loredana Magazzeni. Conversazione-presentazione di R. P. C.
Peyretti Enrico, *Commento al messaggio di papa Francesco per la Giornata della Pace*
Picone Giusto, Per Giancarlo Mazzoli, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*. Scaletta
Poluzzi Graziella, *Aforismi 2*
Sonnino Maurizio, *Introduzione. Per Lia: tra Omero e Giulia Balbilla, sul filo della memoria*
Toso Fei Alberto, *Il pescatore che sposò una sirena*
Vaglio Galatea, *Odoacre*
Vaglio Galatea, *Tutti figli di Troia*
Vianello Giancarlo, Su "Saturnia Tellus. L'anima dei luoghi"
Zecca Titti, *A proposito delle antiche civiltà del Vicino Oriente (Quando sir Henry Layard era di casa a Venezia)*
Zecca Titti, *Una millenaria favola per adulti*

Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni

Cabianca Alessandro, *Via dell'insidia (e di Dioniso)*
Cabianca Alessandro, *Vicolo dell'odi et amo (vicolo Catullo)*
Cicognani Alda, *Scherzo in rosa*
Corsino Elena, *Due poesie*
Cortiana Rino, *Babele*
Di Janni Alberto, *Da mitiche distanze*
Frisa Lucetta, *La mer*
Gallo Pierino, *Al Poeta*
Gallo Sergio, *Thanatos*
Lanza Letizia, *Donna*
Leoni Aldino, *Le grotte*
Patrikios Titos, EΛΛΕΝΙΚΑ VI
Reale Giusi Maria, *L'effimera compiutezza della rosa*
Rudi Armando, *Riflessione sulla foglia del fico*

Scalabrino Marco, Quinto Orazio Flacco, *carm.* III, 13 - adattamento in dialetto siciliano

Vianello Aldo, *Bellica*

Vicino Caterina, *Iperborea*

Visconti Cicchino Lucia, *Santa Pasqua*

Elena nel Mediterraneo: viaggi di letteratura greca

di Dino De Sanctis

Gli eroi che combattono a Troia sono destinati al viaggio. Questa constatazione può sembrare a prima vista superflua ma costituisce, come credo, un dato decisivo nell'ambito della poetica arcaica. Quando inizia l'*Iliade* sappiamo che l'esercito dei Greci guidato da Agamennone è giunto già da molti anni a Troia ma il ricordo della partenza da Aulide, sulle coste della Beozia, non tarda a fare la sua comparsa nel poema in una *mise en abîme* vorticoso e ricca di fascino¹. Nel II libro, infatti, durante la concitata *πεῖρα*, Odisseo rievoca i giorni della partenza, avvenuta apparentemente in un tempo recente, l'altro ieri, *χθιζά τε καὶ προῖζα*, anche se a ben vedere sono trascorsi ormai nove anni (303-335)². Da Aulide un imponente esercito solca i mari che lambiscono le coste orientali della Grecia, guadagnano il largo e raggiungono la Troade, *κακὸν φέροντες*. Non abbiamo nessuna informazione precisa sulla durata effettiva di questa traversata dall'esito fatale. La tradizione successiva a Omero, la tradizione che trova uno sviluppo sostanziale sulla scena drammatica del V secolo, con l'*Agamennone* di Eschilo innanzitutto, si mostrerà interessata a collegare alla partenza dei Greci la macchia funesta ed esecrabile della colpa. Perché l'imponente flotta possa partire, occorre il sacrificio della giovane Ifigenia, sotto la pressante ragion di stato, appoggiata da Calcante. Ben diversa, invece, è la funzione alla quale è associato Calcante in Omero. Nel II libro dell'*Iliade* secondo il ricordo preciso di Odisseo ai Greci, riuniti nei pressi dell'ampio *πλατάνιστος*, vicino a una fonte, presso gli altari che profumano di incenso nella beotica Aulide, antifrastico *locus amoenus* rispetto alla guerra imminente, l'indovino interpreta il portento inviato da Zeus, la serpe scarlatta che divora senza pietà la nidiata di passerini, ne offre un significato inequivocabile (308-320)³. Si tratta di un portento tardo, anzi tardissimo a compiersi che, tuttavia, assicura la vittoria dei Greci sui Troiani dopo la loro partenza dalla patria. Se il riferimento al tempo di Aulide nell'*Iliade* rappresenta uno dei

più primi significativi *flash back* collegato al motivo del viaggio, nell'*Odissea* si delinea una nuova prospettiva che riprende e trasforma lo stesso tema: il νόστος, il viaggio di ritorno degli eroi, diventa argomento di canto, motivo di desolazione, prassi inderogabile per il recupero del proprio statuto. Questo tema è annunciato da subito nel poema, a partire dal I concilio divino che apre il poema (27-95)⁴. In assenza di Posidone, giunto presso gli Etiopi, sull'Olimpo gli dei devono risolvere un problema di non poco conto: da quando Troia è stata espugnata, condannata alla vampa feroce e inesorabile del fuoco, Odisseo ha viaggiato ramingo nel Mediterraneo, fin quando ha trovato accoglienza, pur tra le lacrime, a Ogigia, l'isola di Calipso, una ninfa innamorata, il cui nome evoca il nascondimento. Ogigia, dunque, coincide con la segregazione forzata dell'eroe, ma a Ogigia Odisseo continua a sperare nel ritorno a Itaca, la patria abbandonata alla quale pensa e sulla quale riflette con nostalgia lacerante. Ma sarebbe errato supporre che l'*Odissea* sia solo il poema del ritorno di Odisseo, perché nell'armoniosa architettura del racconto, Omero intreccia altri fondamentali νόστοι non meno decisivi per gli eroi: tra Pilo e Sparta, tra Messenia e Laconia, si fonda il racconto sul νόστος da intendere sia nel senso tecnico di ritorno sia quale genere poetico che con Omero inizia a consolidarsi⁵. Durante i giorni consacrati all'ospitalità che sia Nestore sia Menelao concedono a Telemaco emerge con forza il motivo del ritorno, non scevro da insidie, al quale sono stati sottoposti molti di coloro che hanno combattuto a Troia dopo la caduta della città. Di Agamennone, di Aiace, di Odisseo, dello stesso Menelao sono evocate le partenze e i pericoli affrontati in viaggio tra morte e angoscia, tra peripezie e incontri meravigliosi. A un livello più generale, tuttavia, è da dire che la stessa guerra di Troia, unitamente al destino dei suoi protagonisti, è condizionata da un viaggio di natura particolare, declinato nella forma della ἄρπαγή, il rapimento di Elena. Paride, un mortale, costretto dal volere di tre dee, Paride, recandosi dalla Troade in Grecia rapisce Elena, la moglie di Menelao, la signora di Sparta che con il legittimo sposo ospita il figlio di Priamo giunto dall'Oriente. Il rapimento di Elena, dunque, è il viaggio per eccellenza che finirà per condizionare allo stesso tempo tutti i viaggi futuri degli eroi, sia quelli per la conquista di Troia sia quelli compiuti per tornare presso le proprie dimore, e diventerà oggetto di canto dalla Grecia a Roma, dalla produzione classica a quella contemporanea: basti

pensare al viaggio di Paride che rapisce Elena quale simbolo della bellezza che distingue la tragicità solare degli antichi dall'opacità del Cristianesimo secondo Albert Camus ne *L'Étè* o alla critica feroce che contro il vano viaggio di Paride dalla Grecia a Troia, rivolge Cassandra nel racconto di Christa Wolf che nel νόστος dei Greci vedrà anche una prova di sopraffazione e dolore umano⁶. Il tema del viaggio nell'antichità dunque si offre ricco di sviluppi che meriterebbero trattazioni dettagliate e complesse. In questa sede, tuttavia, vorrei soffermarmi sulle tracce sparse nell'*epos* relative alla tappe che Elena compie nel Mediterraneo sia quando è rapita da Paride sia quando torna con Menelao dopo la caduta di Troia a Sparta. I viaggi di Elena nel Mediterraneo, come credo, tendono a coincidere con una mappa suggestiva e metaforica nella quale tra un'isola rocciosa e la fenicia Sidone, tra le coste della Troade e la terra d'Egitto dal potere magico, si inserisce la trama variegata della produzione letteraria dei Greci.

Tra la Laconia e Sidone: in rotta verso Troia

Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* i dati sulla ἄρπαγή di Paride sono volutamente ambigui: si ha come l'impressione che Omero sia reticente sull'evento al quale si limita ad alludere per non attribuire completamente la colpa dell'abbandono di Sparta alla sola Elena. Del resto, sebbene sia ricorrente l'infamante accusa che Elena attribuisce a se stessa, essere una sciagurata κυνώπις, è pur vero che un esplicito riferimento al tema dell'impudica passione amorosa è relativo solo a Paride nel XXIV libro dell'*Iliade* (30) quando Zeus ricorda nell'ultimo concilio olimpico del poema la μαχλοσύνη, la lussuria, che caratterizza quale macchia infamante il principe troiano⁷. Eppure, anche se a Elena non è mai associato esplicitamente il desiderio della fuga da Sparta, legata al volere di una dea, Afrodite, tanto che la partenza da Sparta può apparire come una sorta di rapimento forzato, Omero si riferisce in due momenti di decisivo impatto nel racconto al viaggio affrontato dalla coppia di amanti per arrivare a Troia, osservando il viaggio alla luce di prospettive diverse. In un primo caso il riferimento al viaggio intrapreso per fuggire da Sparta è proposto nel talamo di Paride, presso il quale Elena è ricondotta per volere di Afrodite dopo la *Teichoscopia* e il ridicolo duello irrisolto tra il principe troiano e Menelao nel III libro dell'*Iliade*; nel secondo caso, invece, un riferimento a questo viaggio si

delinea fulmineo ma non per questo inopportuno nel VI libro quando le *γεραιαί* Troiane, le nobili guidate dalla Cisseide Theanò, su consiglio di Ettore offrono ad Atena un peplo perché la dea protegga Troia dalla furia di Diomede. Osserviamo nel dettaglio le due scene.

Come ho detto, nel III libro dell'*Iliade* sulle mura di Troia vicino alla porte Scee dove Elena si è diretta su suggerimento di Iride, dopo essere stata accolta dagli *ἀγορευτὰ ἔσθλοί* riuniti intorno a Priamo e aver osservato la *monomachia* tra Menelao e Paride, Elena è raggiunta da Afrodite. Nelle vesti di una vecchia filatrice spartana che ha molto amato Elena fanciulla, insegnandole l'arte della filatura, la dea descrive lo sposo troiano profumato e splendente come appena uscito dalla danza, posto al sicuro nel talamo odoroso⁸. Afrodite cerca di sedurre Elena all'amore ma non riesce subito nel suo intento. La resistenza di Elena, tuttavia, ha breve durata: sopraffatta dal potere della dea, di nascosto da tutti Elena è ricondotta presso il talamo. Qui dopo la critica spietata che Elena rivolge contro Paride, il principe troiano pronuncia versi di fascino speciale sull'eros, certo importanti anche in merito al problema della rotta sulla quale si compie l'allontanamento da Sparta⁹. Per la prima volta, infatti, cercando quasi l'eziologia della sua passione, Paride ricorda la prima tappa del viaggio affrontato da Sparta alla volta di Troia (437-446):

Τὴν δὲ Πάρις μύθοισιν ἀμειβόμενος προσέειπε·
μή με γύναι χαλεποῖσιν ὀνειδέσι θυμὸν ἔνιπτε·
νῦν μὲν γὰρ Μενέλαος ἐνίκησεν σὺν Ἀθήνῃ,
κεῖνον δ' αὐτίς ἐγὼ· πάρα γὰρ θεοὶ εἰσι καὶ ἡμῖν.
ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε·
οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ὠδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυπεν,
οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἔρατεινῆς
ἔπλεον ἀρπάζας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,
νήσῳ δ' ἐν Κραναῇ ἐμίγην φιλότῃ καὶ εὐνῇ,
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἕμερος αἰρεῖ.

I dati principali che possiamo ricavare da questi versi sono significativi: Paride innanzitutto confessa di aver rapito Elena, forse non del tutto recalcitrante nei confronti del bel principe straniero, e di essersi unito per la prima volta con la donna quando durante la fuga dall'amabile Lacedemone arrivarono su un'isola apparentemente chiamata Cranae. In realtà, sebbene *Κραναή* sia inteso come toponimo nell'edizione di

Allen, non è unanime il consenso della critica a riguardo. Del resto, che già in antichità ci fosse un imbarazzo nei confronti di questo luogo, se non di questo toponimo, lo testimonia l'erudizione alessandrina. Un gruppo di *scholia*, infatti, sottolinea una serie di problemi relativi all'isola (*ad Il. III 445a-b*, Vol. I, p. 437 Erbse):

Ariston. < νήσω δ' ἐν ΚΡΑΝΑΗΙ <ἐμίγην>:> ὅτι οὐκ ἐν Σπάρτῃ ἐμίγην τῇ Ἑλένῃ, ἵνα μὴ περιφανῆς γένηται. καὶ ὅτι ἄδηλον, πότερον ὄνομα κύριον ἐστὶν ἀπὸ τοῦ κρανηθῆναι ἐπ' αὐτῆς πρῶτον τὸν γάμον καὶ τελειωθῆναι τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῆς Ἑλένης, ἢ ἐπιθετικῶς τὴν τραχεῖαν· τινὲς γὰρ τὴν λεγομένην Ἑλένην πρὸς τῇ Ἀττικῇ εἶναι ἀπὸ τῆς Ἑλένης, ὅτι ταύτη πρῶτη ἐπέβη.

ex. < νήσω δ' ἐν Κραναῇ:> ταύτην πρὸ Ἀττικῆς εἶναι φασιν. οἱ δὲ τὰ Κύθηρα· Ἀφροδίτης γὰρ ἱερά. b(BCE3)Γ οἱ δὲ ἐν τῇ νῦν Ἑλένῃ, τῷ χειμῶν Ἀχαιῶν ἀπολώλασιν αὐτόθι. Γ

Il primo scolio mette in evidenza innanzitutto che Paride ed Elena non si sono uniti per la prima volta a Sparta, una precisazione, come vedremo, forse non superficiale. Ad un tempo tuttavia secondo lo scolio non sarebbe chiaro se Κραναή sia un toponimo, derivante in questo caso secondo una paretimologia dal fatto che sull'isola si sia compiuto per la prima volta il γάμος della coppia fedifraga o se Κραναή debba essere inteso come un epiteto, nel senso che l'isola sarebbe rocciosa, come ad esempio Itaca. Un'ultima precisazione nello scolio aggiunge un problema di ordine geografico: secondo alcuni, l'isola Ἑλένη, dinanzi all'Attica, sarebbe da identificarsi con la Κραναή di Omero in omaggio del fatto che Elena avrebbe raggiunto durante la fuga da Sparta per prima questa località. Il secondo scolio citato ripete l'ultima constatazione: aggiunge tuttavia un nome, Citera, isola sacra ad Afrodite, come possibile scenario dell'unione tra Paride ed Elena, unitamente al carattere luttuoso di questa località sulla quale periscono per via di una tempesta molti Greci. L'interesse sull'isola Κραναή e sulla sua localizzazione durante le peregrinazioni di Elena nel Mediterraneo non è dunque ozioso nell'esegesi antica. Del resto, come lasciano trasparire gli *scholia*, molto i geografi antichi devono aver discusso sulla sua localizzazione. Se infatti localizziamo l'isola di fonte all'Attica, come in fondo suggerirà anche Strabone nell'*Epitome* del IX libro della *Geografia* (1, 22, 20-25), nella quale la Cranea di Omero è associata all'isola Elena dinanzi a Capo Sunio, prima dell'Eubea, un'isola τραχεῖα καὶ ἔρημος, παραμύκης ὅσον ἐξήκοντα σταδίων τὸ μῆκος, così chiamata perché gli amanti si unirono lì per la prima volta, ταύτην γὰρ

λέγει Κρανάνην τὴν νῦν Ἑλένην ἀπὸ τοῦ ἐκεῖ γενέσθαι τὴν μίξιν, dobbiamo ipotizzare che nell'immaginario poetico di Omero Paride ed Elena abbiano risalito la costa della Grecia verso nord-est o siano fuggiti verso nord via terra per imbarcarsi dall'Attica piuttosto che prendere il largo nell'Egeo e dirigersi subito verso Troia. Più verosimile, invece, appare la localizzazione che tramanda Pausania nel III libro della *Periegesi*, dedicato per l'appunto alla Laconia (22, 1.1 – 2.5):

Γυθίου δὲ τρεῖς μάλιστα ἀπέχει σταδίους ἀργὸς λίθος· Ὀρέστην λέγουσι καθεσθέντα ἐπ' αὐτοῦ παύσασθαι τῆς μανίας· διὰ τοῦτο ὁ λίθος ὀνομάσθη Ζεὺς Καππώτας κατὰ γλῶσσαν τὴν Δωρίδα. ἡ δὲ νῆσος ἡ Κρανάνη πρόκειται Γυθίου, καὶ Ὅμηρος Ἀλέξανδρον ἀρπάσαντα Ἑλένην ἐνταῦθα ἔφη συγγενέσθαι οἱ πρῶτον. κατὰ δὲ τὴν νῆσον ἱερὸν ἐστὶν Ἀφροδίτης ἐν τῇ ἠπειρῷ Μιγωνίτιδος, καὶ ὁ τόπος οὗτος ἅπας καλεῖται Μιγώνιον. τοῦτο μὲν δὴ τὸ ἱερὸν ποιῆσαι λέγουσιν Ἀλέξανδρον· Μενέλαος δὲ Ἴλιον ἐλὼν καὶ ἔτεσιν ὕστερον ὀκτὼ μετὰ Τροίας πόρθησιν οἴκαδε ἀνασωθεὶς ἄγαλμα Θέτιδος καὶ θεᾶς Πραξιδίκας ἰδρύσατο ἐγγὺς τῆς Μιγωνίτιδος.

Nei pressi di Gizio, città costiera nel nord della penisola di Mani a poca distanza da Egie, esiste ancora ai tempi di Pausania la pietra sulla quale Egisto si purificò dalla follia dovuta all'inseguimento delle Erinni, una pietra chiamata per l'appunto in dorico **Καππώτας**, la pietra che pone fine, ma soprattutto dinanzi a Gizio, nel golfo Laconico è localizzata l'isola Cranea sulla quale avvenne la prima unione tra Paride ed Elena e sulla quale Paride avrebbe fondato un tempio in onore di Afrodite Migonitide, la dea che sovrintende all'unione, accanto al quale Menelao di ritorno da Troia fece costruire una statua di Teti, dea legata notoriamente alla fedeltà con un eroe mortale, e soprattutto una statua alle Prassidiche, dee che esigono l'ammenda dai torti subiti¹⁰. In realtà, al di là delle testimonianze di Strabone e di Pausania, i dati che giungono a riguardo dall'*Iliade* sono vaghi e forse volutamente reticenti ma ciò è comprensibile nel contesto del racconto: il nome, se di nome si tratta, dell'isola nella quale si compì per la prima volta l'amore tra Elena e Paride – o una sua qualità – in fondo tende a suggerire, tramite le caratteristiche ambientali del luogo, uno scenario di particolare impatto emotivo e descrittivo nel quadro idilliaco proposto da Paride: un'isola che evoca con **Κρανάνη** l'asperità della sua natura selvaggia e inospitale, forse solitaria, diventa la culla di un amore dal potere soverchiante e unico, senza nessun possibile paragone¹¹.

Come ho ricordato, tuttavia, il viaggio di Paride ed Elena secondo Omero non doveva prevedere un'unica tappa prima di raggiungere Troia. Il VI libro dell'*Iliade*, infatti,

testimonia almeno una seconda fase della traversata, collocabile in una zona sicuramente più orientale, lontana dalle coste della Grecia. Non è questa la sede per analizzare la complessità del VI libro e le molteplici implicazioni che nella trama generale del poema riveste¹². Nelle fasi che lo scandiscono, tuttavia, una prevede una sorta di processione composta e addolorata: le donne anziane di Troia si dirigono al tempio di Atena guidate dalla moglie di Antenore, la sacerdotessa Theanò, con un peplo votivo, perché la dea protegga la città¹³. Non si tratta di un peplo comune ma di un manto speciale, scelto da Ecuba nelle sue stanze private (288-295):

αὐτὴ δ' ἐς θάλαμον κατεβήσετο κηῶεντα,
ἔνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλα ἔργα γυναικῶν
Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον,
τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν
τῶν ἔν' ἀειραμένη Ἐκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνῃ,
ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,
ἀστὴρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν· ἔκειτο δὲ νείατος ἄλλων.

Il peplo preso da Ecuba è il più bello e il più grande tra i πέπλοι presenti nel palazzo di Priamo, tanto da risplendere come una stella ma il particolare secondo il quale è νείατος tra quelli giunti nella reggia testimonia una natura potenzialmente antitetica ai favori di Atena. Evidentemente il peplo è un'offerta straordinaria, sebbene questo manto, oggetto di raffinata fattura, provenga da un luogo estraneo all'orizzonte di Ilio: non è tessuto da nessuna delle Troiane che stanno per invocare la dea perché, sebbene sia un ἔργον γυναικῶν, è legato a Sidone, tappa dell'impudica fuga di Elena e di Paride da Sparta, come precisano i versi ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον, / τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν. La fenicia Sidone, in altri termini, è riconosciuta come scenario significativo di quella ὁδός sulla quale si è sviluppata la rottura degli equilibri tra Grecia e Troia dopo il folle gesto di Paride¹⁴. È inevitabile, per tutto ciò, che dopo la preghiera delle Troiane, la dea non conceda il suo consenso alle donne di Ilio, pur essendo invocata da Theanò come ἐρυσίπολις, protettrice della città (305-311). Il diniego rapido e inesorabile di Atena dinanzi al dolore delle γεραιαί si pone nel racconto come un'ulteriore prova della rovina che, ormai imminente, incombe su Troia contro la quale divampa la furia di Diomede. Sidone dunque e la Fenicia rappresentano un'altra suggestiva tappa della rotta verso Troia. Non a caso, non diverso rispetto a

quello ricordato nel VI libro dell'*Iliade* è il percorso ricordato nei *Cypria*, almeno secondo l'*Argumentum* di Proclo (p. 39, 18-20 Bernabé = p. 31, 23-27 Davies), nei quali, invece, sembra essere eliminato il particolare dell'isola Cranea. Il poema ciclico, infatti, oltre a ricordare subito che l'unione tra Paride e Elena sarebbe avvenuta già a Sparta per volere di Afrodite che conduce Elena presso Paride, correggendo sotto questo aspetto Omero, sottolinea che la coppia in una fuga notturna si sarebbe recata innanzitutto a Sidone, dopo aver raccolto τὰ πλείστα κτήματα, per via di una tempesta inviata da Era. Giunto in città, Paride avrebbe assediato Sidone, rivelando peraltro uno slancio eroico che in genere l'*Iliade* tende a negare e infine avrebbe ripreso il viaggio fino a Troia dove sarebbero state compiute le nozze con Elena¹⁵.

Verso Sparta: un νόστος per Elena

Non meno complesse rispetto a quelle offerte dall'*Iliade* sono le informazioni che Omero avanza sul νόστος, il ritorno di Elena a Sparta al termine della guerra, quando le luci del racconto nell'*Odissea* nel IV libro si accendono sul palazzo lacedemone nel quale Menelao sta celebrando il matrimonio di Megapente, il figlio avuto da una schiava, il cui nome evoca il grande dolore patito dal re dopo l'abbandono o il ratto della sposa.

Come è noto, l'arrivo di Elena nel IV libro dell'*Odissea* è abilmente ritardato da Omero tanto da creare nel racconto una programmatica *suspence*. Nel *megaron* sono riuniti gli ospiti di Menelao, sono appena giunti da Pilo Telemaco e Pisistrato, mentre solo Elena è la grande assente¹⁶. Il suo ingresso, dopo molto, assomiglierà a un'apparizione divina: del resto, non appena entra nella sala del banchetto assieme alle tre ancelle, Elena è definita figlia di Zeus, indicazione genealogica che certo innalza lo statuto della sposa di Menelao. Ma l'entrata di Elena suscita interesse anche per un motivo di ordine geografico: quando le ancelle portano gli oggetti preposti alla tessitura per la loro signora, oggetti che non saranno adoperati da Elena nel corso della serata, Omero sottolinea con enfasi che questo corredo prezioso proviene dall'Egitto, quale dono dell'Egizia Alcandra, sposa di Polibo, sovrano di Tebe dove molte sono le ricchezze ammassate nelle case. Ma non solo: prima di proporre il suo affascinante racconto sul travestimento di Odisseo grazie al quale l'eroe entra a Troia, sempre Elena si mostra in possesso di un dono distintivo e

prezioso che le giunge di nuovo dall'Egitto: un φάρμακον νηπενθές, capace di lenire i mali umani, che, assieme ad altre pozioni, è stato donato alla sposa di Menelao dall'Egizia Polidamna, moglie di Toone¹⁷. Certo, al fruitore attento di Omero non sfugge il fatto che in tutta la sezione che precede l'entrata di Elena in scena nel *megaron* di Sparta, l'Egitto rappresenta un orizzonte privilegiato geografico nei discorsi che Menelao rivolge a un ancora non riconosciuto Telemaco. Ad esempio il re di Sparta afferma di aver errato a lungo e di aver molto sofferto dopo la caduta di Troia, accumulando ricchezza tra Cipro, la fenicia, la terra degli Egizi, quella degli Etiopi dei Sidoni e degli Erembi, sino a raggiungere la misteriosa Libia dove gli agnelli nascono già con le corna (81-85). Nel racconto di Menelao che continuerà il giorno successivo, con l'importante parentesi su Proteo e su Faro, tuttavia, questo νόστος africano sembra essere solitario: le parole di Elena, invece, rivelano che il ritorno verso Sparta fu condotto dall'eroe, come era naturale, in compagnia della sposa recuperata e perdonata non senza disappunto all'indomani della caduta di Troia¹⁸. Ma l'Egitto per Elena diventa subito un luogo fondamentale, un luogo di sintesi per così dire nell'intricata vicenda che la vede protagonista. Già perché per l'appunto in Egitto si consuma e si realizza il dissidio tra colpa e innocenza, tra fuga programmata e abbandono o rapimento e pentimento che vedono implicata Elena tra le mani di chi la difende sino a negare il suo arrivo a Troia e chi la colpevolizza. In altri termini al viaggio in Egitto è legato il motivo dell'εἶδωλον, il simulacro, al quale vorrei dedicare qualche osservazione conclusiva.

L'Egitto di Elena

È noto che i versi che abbiamo sinora esaminato, sia quelli dell'*Iliade* sia quelli dell'*Odissea*, sono stati attentamente studiati già a partire da Erodoto almeno nel II libro delle *Storie* quando, raccontando il suo viaggio egizio, espone la conoscenza segreta che i sacerdoti egizi gli rivelano sulla storia antica (112-120)¹⁹. La vicenda di Elena è al centro di una esegesi raffinata di Omero, di stampo pre-alessandrino, che Erodoto concepisce con estrema maestria. I nomi di Proteo e Toone, ad esempio, sono decisivi nella vicenda della fuga verso Troia della coppia fedifraga, perché proprio il sovrano egizio Toone confida al re Proteo che presso la sua terra è arrivato uno straniero, di origine troiana,

che dopo aver violato l'ospitalità concessagli da Menelao ne ha rapito la moglie. Al termine della sezione, però, Erodoto sottolinea che Omero avrebbe conosciuto la presenza di Elena in Egitto ma solo per una motivazione di ordine letterario, in quanto tradizione non del tutto conveniente all'*epos*, l'avrebbe volutamente trascurata. All'Egitto di Elena tuttavia Omero, per Erodoto, non può che alludere necessariamente senza parlare ad esempio dell' εἶδωλον che non lascia traccia né nell'*Iliade* né nell'*Odissea* secondo le quali un'Elena in carne e ossa, una donna concreta, avrebbe raggiunto Troia con Paride.

La parafrasi all'*Alessandra* di Licofrone (I 71 Scheer) testimonia, invece, la presenza di un εἶδωλον di Elena per la prima volta almeno nel *Catalogo delle Donne* di Esiodo (fr. 358 M.-W.), affermando che πρῶτος Ἡσίοδος περὶ τῆς Ἑλένης τὸ εἶδωλον παρήγαγε. La critica, tuttavia, ha discusso a lungo sulla veridicità di questa notizia sin dall'antichità. Come è noto, il peripatetico Cameleonte in rapporto alla καινότης di Stesicoro, le innovazioni del lirico, ad esempio, offriva un giudizio illuminante riguardo all' εἶδωλον come testimonia il *POxy.* XXIX 2506, fr. 26 col. I nel quale sono contenuti i resti di un antico commentario (fr. 90 Davies-Finglass):

μέμφεται τὸν Ὅμηρον ὅτι Ἑλένην ἐποίησεν ἐν Τροίᾳ | καὶ οὐ τὸ εἶδωλον αὐτῆς, ἐν |
 τε τῆι ἑτέραι τὸν Ἡσίοδον | μέμφεται: διτταὶ γὰρ εἰσι παλινωιδεῖαι
 δια>λλάττουσαι, καὶ ἔστιν ἡ μὲν ἀρχὴ· δεῦρ' αὖτε θεὰ φιλόμολπε, τῆς δέ· | χρυσόπτερε
 παρθένε, ὡς | ἀνέγραψε Χαμαιλέων· αὐτὸς δὲ φησὶν ὁ Στησίχορος | τὸ μὲν εἶδωλον
 ἔλθειν ἐς | Τροίαν τὴν δ' Ἑλένην π[α]ρὰ | τῷ Πρωτεῖ καταμενεῖν·

“(Stesicoro) rimprovera nella prima palinodia Omero perché rappresentò Elena a Troia e non il suo simulacro, e nell'altra rimprovera Esiodo. Due, infatti, sono le palinodie, differenti fra loro, e di una l'inizio suona: “*Qui, di nuovo dea che ami il canto e la danza*”. Dell'altra: “*Vergine dalle ali d'oro*”, secondo quanto scrisse Cameleonte; Stesicoro in persona, invece, dice che il simulacro andò a Troia, ma che Elena restò presso Proteo ...”

Le famose note tramandate dal *POxy.* XXIX 2506 hanno dato vita a un dibattito vivace e annoso circa la presenza di una, due, se non più *Palinodie* nella produzione di Stesicoro²⁰. Certo, almeno dai dati che giungono dalla testimonianza del *POxy.* XXIX 2506 appare del tutto evidente che secondo Cameleonte, Stesicoro avrebbe criticato Omero perché, a differenza di quanto effettivamente era accaduto, sostenne che Elena – e non il suo εἶδωλον – si fosse recata a Troia. In una seconda fase, tramite una II *Palinodia*, Stesicoro,

invece, avrebbe rimproverato anche Esiodo in merito al racconto su Elena, sebbene in questo caso non sia precisato il motivo della distanza che il lirico adduceva nei confronti del poeta epico in merito alla versione seguita. Se Cameleonte, tuttavia, imputava a Omero una nota di ψόγος per la presenza di Elena a Troia, chiaramente testimoniata dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, è forse corretto pensare che il motivo del biasimo nei confronti di Esiodo, per quanto non precisato, fosse dovuto a una visione altrettanto negativa sul conto di Elena in uno dei suoi poemi, una visione che, oltre alla breve trattazione della guerra di Troia, scoppiata Ἐλένης ἔνεκ' ἠυκόμοιο, secondo la tradizione accettata anche negli *Erga* (158-165), poteva essere verosimilmente presente per l'appunto nel *Catalogo delle Donne* come ricorda la notizia che giunge dal commento a Licofrone. In questo caso, è probabile che la presenza dell' εἶδωλον nel *Catalogo*, una presenza che avrebbe dovuto assolvere Esiodo dallo ψόγος di Stesicoro, convivesse nel poema con un profilo negativo di Elena, sviluppato in un'altra sezione del *Catalogo*. Qui, infatti, con toni di pungente asprezza, Esiodo riprende il comportamento adulterino delle Tindaridi, come rivela un frammento restituito da uno *scholium* all'*Oreste* di Euripide (fr. 176 M.-W.):

τῆσιν δὲ φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
 ἠγάσθη προσιδούσα, κακῆι δὲ σφ' ἔμβαλε φήμη.
 Τιμάνδρη μὲν ἔπειτ' Ἔχεμον προλιποῦσ' ἐβεβήκει,
 ἴκετο δ' ἐς Φυλῆα φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν·
 ὧς δὲ Κλυταιμῆστρη <προ>λιποῦσ' Ἀγαμέμνονα δῖον
 Αἰγίσθωι παρέλεκτο καὶ εἴλετο χεῖρον' ἀκοίτην·
 ὧς δ' Ἐλένη ἠίσχυνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου

La colpa dei padri ricade sulla loro discendenza. Durante un sacrificio agli dei, Tindaro dimentica di offrire vittime ad Afrodite che, irata, rende fedifraghe le sue figlie: Timandra abbandona Echemo per raggiungere Fileo, caro agli dei; Clitennestra tradisce l'illustre Agamennone e sceglie come sposo Egisto, uomo peggiore rispetto al legittimo marito; infine Elena addirittura disonora il letto del biondo Menelao, ἠίσχυνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου, immagine concreta che, fuor di metafora, allude all'adulterio con Paride²¹. Questo racconto, a ben vedere, costituisce l'eziologia della cattiva fama alla quale sono condannate le Tindaridi, per l'appunto quella κακῆ φήμη che finisce per condizionare e influenzare in maniera vistosa la versione del mito offerta da Stesicoro. Come ricorda lo stesso scolio che riporta i versi del *Catalogo* relativi al sacrificio di

Tindaro, anche in Stesicoro le figlie di Tindaro erano definite bigame, trigame e abbandona-uomini, δίγαμοι, τρίγαμοι e λείψανδροι (fr. 223 PMG = fr. 85 Davies, Finglass), un tratto comportamentale che Stesicoro desumeva dunque direttamente dall'*epos*²².

Ma sinora tutto il racconto su Elena avanzato nel *Catalogo*, come risulta chiaro, ha una perspicua ambientazione in Grecia. Resta da individuare, invece, una verosimile sezione nella quale si faceva spazio il racconto sull' εἶδωλον, un racconto che inserisce nuovamente e con forza speciale nella storia di Elena il motivo del viaggio e la prospettiva egiziana. Uno spazio opportuno per la storia egiziana di Elena e per il suo εἶδωλον non è forse immotivato scorderlo in una sezione dello *stemma* atlantico del *Catalogo delle Donne*. Qui, ad esempio, tramite la discendenza di Elettra, è plausibile fosse narrato il γένος di Dardano con la famiglia di Priamo e con una probabile apertura a Paride. Non sarà immotivato credere allora che il *Catalogo* avrebbe potuto ricordare il giudizio sull'Ida, il folle viaggio intrapreso da Paride verso Sparta, nonché l'ospitalità concessa a Sparta da Menelao al principe troiano e il suo successivo tradimento, forse la fuga notturna di Paride con Elena dopo la quale la coppia sarebbe arrivata in Egitto prima di raggiungere Troia. Secondo la versione del *Catalogo*, Elena sarebbe potuta rimanere presso la dimora di Proteo, mentre Paride sarebbe ripartito con un simulacro creato dagli dei. La critica a Esiodo mossa da Stesicoro contro Esiodo allora si giustificerebbe con il fatto che nella versione lirica, Elena non sarebbe mai partita sulle navi dei Greci, perché messa da subito al riparo per volere di Zeus, come ricorda anche Euripide all'inizio dell'*Elena* (44-51) presso Proteo, mentre sulle navi dopo la fuga da Sparta sarebbe salito il suo εἶδωλον²³. A tale scopo è utile considerare di nuovo gli esili resti della *Palinodia* di Stesicoro che molto sembra dipendere, almeno secondo le fonti, da un preesistente racconto di Esiodo, sebbene sfuggano i contorni precisi di tale eredità. Certo, fascino e curiosità suscita, in quest'ottica, un frammento attribuito a Stesicoro in alcuni codici. Il verso, in questo caso esplicitamente derivante dalla *Palinodia*, si trova nel *Codex H* (*Paris. Suppl. Gr.* 95) e nel *Codex L* (*Lond. Old. Royal Ms.* 16 C IV) degli *scholia* agli *Antehomerica* 149 di Tzetzes:

Τρώεσσ' οἱ τότε ἴσαν Ἑλένας εἶδωλον ἔχοντες

Non è immotivato riconoscere in queste parole nelle quali risuona il ritmo del dattilo-epitrito, la descrizione dei Troiani che, allontanandosi da Sparta, guidati da Paride, suppongono di condurre a Troia Elena in carne e ossa ma portano in città solo un simulacro della signora di Sparta²⁴. In questa versione che apre la strada alla complessa vicenda dell'*Elena* di Euripide, la figlia di Zeus, invece, non sembra essere salita sulle navi dai bei sedili né essere giunta alla rocca di Troia, come Stesicoro afferma nei versi che aprivano la cosiddetta *Palinodia* citati da Socrate nel *Fedro* di Platone, οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος, / οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις, / οὐδ' ἵκεο Πέργαμα Τροίας (243a7-b1 = fr. 91a Davies, Finglass)²⁵. Il viaggio di Elena verso l'Egitto, il viaggio che Elena intraprendeva perché il suo nome fosse immune dalla critica dell'impudicizia e dell'adulterio, invece, sarebbe stato già in Stesicoro un viaggio per vie celesti tra le plaghe dorate dell'etere: avvolta da una nube per intervento di Ermes, Elena avrebbe viaggiato in cielo sino a raggiungere l'Egitto e attendere lì dieci anni prima che giungesse Menelao, il suo legittimo sposo, per recuperarla dopo una guerra inutile e insensata, scoppiata solo per una apparenza vana e insensata. Così nel suo viaggio continuo nel Mediterraneo, da Sparta a Troia e da Troia alla Grecia, attraverso Faro e l'Egitto e la Fenicia, la storia di Elena riesce a offrire ancora l'incanto che la poesia ha da sempre fissato nei suoi versi, rivelando che un mare, scenario di fascino per via del κλέος, deve e può essere ancora lo scenario di vita e di riscatto a differenza di quanto spesso purtroppo accade nei nostri giorni.

¹ Per l'analisi della *mise en abyme* "retrospettiva o terminale" che tende a universalizzare il senso del racconto rimando a L. Dällenbach *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, 1977, p. 87.

² Cfr. C. Brügger, M. Stoevesandt, E. Visser, *Zweiter Gesang (B). Band II. Faszikel 2: Kommentar*, in A. Bierl, J. Latacz (a cura di), *Homers Ilias. Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK)*, München 2010², p. 93.

³ A riguardo rimando all'analisi di A. Bonnafé, *Poésie, nature et sacré. Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*, Lyon 1984, pp. 102-103.

⁴ Cfr. A. Heubeck, *Interpretazione dell'Odissea*, in A. Heubeck, S. West (a cura di), *Omero. Odissea. Volume I (Libri I-IV)*, Milano 1981, pp. XXIV-XXVII.

⁵ Individua questa duplice accezione nel termine νόστος che può afferire sia al tema del viaggio compiuto dall'eroe sia al genere letterario che si specifica nella produzione dei Νόστοι, dal *Ciclo* a Stesicoro, A. Bonifazi *Inquiring into νόστος and Its Cognates*, "American Journal of Philology" 130, 2009, pp. 481-510.

⁶ Per Camus, la guerra di Troia dimostra che la società greca non ha dimenticato la bellezza della quale Elena è simbolo rispetto al mondo occidentale condizionato, per colpa del Cristianesimo, dalla negazione del bello estetico. Cfr., a riguardo, M. Gumpert, *Grafting Helen. The Abduction of the Classical Past*, Madison 2001, pp. 232-234. Per le implicazioni che nel racconto di Christa Wolf in *Cassandra* suscita l'assenza di Elena da Troia, rimasta in Egitto, cfr. anche D. Susanetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma 2005, pp. 209-210.

⁷ Da questo verso dell'*Iliade* emerge chiaramente il motivo della μαχλοσύνη di Paride che tende a scagionare in maniera parziale nel discorso olimpico Elena dalla colpa di essere l'artefice della guerra. A riguardo rimando a C. Brügger, *Vierundzanzigster Gesang (Ω), Band VIII. Faszikel 2: Kommentar*, in A. Bierl, J. Latacz (a cura di), *Homers Ilias. Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK)*, München 2009, pp. 27-28.

⁸ Sull'intera scena si veda l'accurata indagine di A. Karanika, *Voices at Work. Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*, Baltimore 2014, pp. 28-30.

⁹ E' interessante sottolineare che le parole che Paride rivolge a Elena una volta tornata nel talamo anticipano per via del sentimento amoroso che sconvolge la mente del principe troiano il discorso che Zeus propone a Era durante la Διὸς ἀπάτη del XIV libro dell'*Iliade* (315-328). A riguardo, cfr. C.-F. de Roguin, "... et recouvre d'une montagne leur cité". *La fin du monde des heros dans les epopees homeriques*, Göttingen 2007, pp. 112-115.

¹⁰ Un utile esame su questa importante sezione del III libro della *Periegesi* di Pausania, nella quale l'unione tra Paride e Elena sull'isola Cranea è alla base dell'*aition* di un culto di Afrodite di origine beotica, è proposto da D. Musti, M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia. Libro III. La Laconia*, Milano 1991, pp. 266-267.

¹¹ Forse sull'isola Cranea era ambientato un dramma satiresco di Sofocle, la Ἑλένης ἄρπαγή, del quale la tradizione indiretta ha restituito pochi frammenti (fr. 181-184 Radt²). A riguardo si veda l'analisi di D.F. Sutton, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980, p. 58.

¹² Rimando, per tutto ciò, a G. Broccia, *Struttura e spirito del libro VI dell'Iliade: contributo allo studio del problema omerico*, Sapri 1963, e a B. Graziosi, J. Haubold, *Homer. Iliad Book VI*, Cambridge 2010, pp. 24-26.

¹³ Per il parallelismo tra il dono che le vecchie Troiane offrono ad Atena e il peplo offerto alla dea durante le feste Panatenaiche, cfr. G. NAGY, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge MA-London 2013, pp. 266-272.

¹⁴ Il viaggio ricordato nel VI libro sembra addossare la colpa della fuga su Paride, mostrato quale rapitore e ideatore della traversata come suggerisce il verbo ἀνήγαγε scelto da Omero per indicare più che una fuga reciproca della coppia una piena responsabilità del solo eroe. Cfr. anche M. Stoevensadt, *Sechster Gesang (Z), Band IV. Faszikel 2: Kommentar*, in A. Bierl, J. Latacz (edd.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK)*, München 2008, pp. 101-102.

¹⁵ Cfr. a riguardo M.L. West, *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epic*, Oxford 2013, pp. 90-94.

¹⁶ Per le dinamiche narrative che caratterizzano la presenza di Elena nel IV libro dell'*Odissea* rimando a D. De Sanctis, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa 2018, pp. 209-214.

¹⁷ Sul complesso valore di questo farmaco nell'ambito dei doni ricevuti da Elena in Egitto si veda il canonico lavoro di L.L. Clader, *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Lugduni Batavorum, 1976, pp. 29-30.

¹⁸ Non stupisce, per tutto ciò, che in autori lontani da Omero, come ad esempio Strabone, permanga il ricordo di una città chiamata Ἑλένη o dei cosiddetti Τυνδάρειοι σκόπελοι assieme a un Μενέλαος λιμὴν, localizzabili tra Egitto e Libia, toponimi alla base dei quali è lecito scorgere il riflesso di una tradizione antica che a questi luoghi africani riconduceva il passaggio e il soggiorno di Elena e di Menelao. Cfr. A. Debiasi, *Esiodo e l'occidente*, Roma 2008, pp. 105-132.

¹⁹ Una lucida disamina su questa sezione delle Storie di Erodoto è offerta da R. Nicolai, *Erodoto e la tragedia di Troia. A proposito di 2.112-120*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (a cura di), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Tomo II, Firenze 2012, pp. 643-647. Per le citazioni omeriche con le quali Erodoto nel II libro distingue la versione dei viaggi di Elena nel Mediterraneo presente nell'*Iliade* e nell'*Odissea* da quella dei *Cypria* si veda C. Farinelli, *Le citazioni omeriche in Erodoto II, 116-17*, "Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli" 17, 1995, pp. 5-29.

²⁰ Per un accurato *status quaestionis* sulla notizia riportata in questo papiro cfr. F. Montanari, *Chamaeleon*, in AA.VV. *Corpus dei papiri filosofici greci e latini (CPF). Testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina. Parte I: autori noti, Vol. 1**, Firenze, 1989, pp. 411-413, e M. Davies, P.J. Finglass, *Stesichorus. The Poems*, edited with Introduction, Translation, and Commentary, Cambridge 2014, pp. 308-317: qui, peraltro, traspare l'idea che la cosiddetta II *Palinodia* rivolta contro Esiodo sia da individuare nel *Cygnus* di Stesicoro e sia da intendere come una sorta di riscrittura del racconto su Cicno, proposto nello *Scutum*. Cfr., a riguardo, anche E. Pallantza, *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 2005, pp. 104-106. Considera attendibile il giudizio di Cameleonte sulla duplicità delle due palinodie di Stesicoro E. Cingano *Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", N.S. 12, 1982, pp. 30-31, secondo il quale "non sembra... corretto affermare che esisteva nell'antichità la tradizione di una palinodia". Sostenitore dell'esistenza di un'unica palinodia è al contrario G. Arrighetti, *Poeti, eruditi, biografie. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, pp. 54-59.

²¹ Cfr., a riguardo, M. Hirschberger, *Gynaikon Katalogos und Megalai Ehoiai: ein Kommentar zu den Fragmenten zweier hesiodeischer Epen*, München 2004, pp. 121-122.

²² F. De Martino, O. Vox, *Lirica greca. Prontuari e lirica dorica*, Tomo I, Bari 1996, pp. 248-258.

²³ Cfr. W. Allan, *Helen. Euripides*, Cambridge 2008, pp. 90-91.

²⁴ Cfr. E. Cingano, B. Gentili, *Sul "nuovo" verso della prima palinodia di Stesicoro*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", N.S. 57, 1984, pp. 37-40.

²⁵ Per una dettagliata analisi dell'influenza stesicorea nel *Fedro* di Platone rimando ad A. Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Cambridge 2014, pp. 25-55.

Percorso onirico nella gremità: da Omero ad Artemidoro di Daldi

di Gianni Caccia

Il modo in cui i Greci guardano all'esperienza onirica è vario e complesso, e questa articolazione è innanzitutto testimoniata dai vari nomi assegnati al fenomeno che noi chiamiamo genericamente "sogno"; la pluralità delle designazioni lascia intendere che i Greci associano ai sogni modalità, tempi e significati molto diversi, inserendoli all'interno di quel più grande sistema comunicativo che è la mantica allo scopo di ricavarne indizi e presagi per il futuro¹. Spicca innanzitutto il fatto che secondo i Greci i sogni preesistono al sognante, sono dotati di un'identità autonoma e abitano una sorta di realtà distinta e parallela dalla quale vengono a far visita all'uomo, come dimostra l'importanza nel sogno della visione, spesso caratterizzata dal *topos* dell'individuo autorevole (uomo, defunto, divinità) che appare al dormiente pronunciando profezie, prescrizioni, consigli², e talvolta, se è un dio, lascia un segno tangibile della sua apparizione: Pindaro racconta di Bellerofonte che dopo una visitazione notturna di Atena trova al risveglio una briglia d'oro, Pausania di un tale guarito da una malattia agli occhi grazie ad una tavoletta consegnata in sogno da Asclepio, Elio Aristide del ritrovamento in seguito a un sogno di una lettera contenente prescrizioni per salvare la sua nutrice da morte certa³. La centralità dell'elemento visivo è testimoniata anche a livello linguistico, poiché l'espressione ricorrente per indicare l'attività onirica è appunto ὄναρ ἰδεῖν, oppure si fa riferimento al sogno che "visita" o "sta sopra" il dormiente.

L'identità propria dei sogni è marcata dal frammento eracliteo che afferma l'assoluta individualità del sonno a fronte dello stato di veglia comune a tutti i mortali:

τοῖς ἐρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεται⁴.

Allo stesso modo Eschilo, in un distico delle *Eumenidi*, reclama la superiorità del sonno rispetto alla veglia:

εὐδουσα γὰρ φρήν ὄμμασιν λαμπρύνεται,
ἐν ἡμέρᾳ δὲ μοῖρ' ἀπρόσκοπος βροτῶν⁵.

L'estrema vicinanza tra il sonno e la morte è espressa dalla genealogia mitica dei sogni, che in Esiodo sono figli senza padre della Notte e fratelli di Μόρος, Χήρ, Θάνατος e Ὕπνος⁶, ma anche da Senofonte, secondo il quale proprio nel sonno l'anima mostra la sua natura divina, soprattutto attraverso il dono della preveggenza:

ἐγγύτερον μὲν τῶν ἀνθρωπίνων θανάτῳ οὐδέν ἐστιν ὕπνου· ἡ δὲ τοῦ ἀνθρώπου ψυχὴ τότε δῆπου θειοτάτη καταφαίνεται καὶ τότε τι τῶν μελλόντων προορᾷ· τότε γάρ, ὡς ἔοικε, μάλιστα ἐλευθεροῦται⁷.

Per questo motivo il sogno può essere percepito come una dimensione più autentica che la mente vigile non può raggiungere, e in particolare come il luogo ideale dell'investitura poetica. Se infatti nella *Teogonia* l'incontro di Esiodo con le Muse sull'Elicona ha le caratteristiche di un'esperienza reale, l'analoga situazione descritta da Callimaco è presentata come un sogno: dal testo degli *Aitia*, piuttosto lacunoso, è possibile ricavare soltanto il confronto con Esiodo come modello poetico, ma un'interpretazione in tal senso del "proemio del sogno" è desumibile da uno *Scolio fiorentino*, secondo il quale il poeta incontra le Muse in sogno sull'Elicona e apprende da esse la materia del suo poema, e in modo ancora più esplicito da un componimento anonimo dell'*Antologia Palatina*, nel quale si racconta che Callimaco fu trasportato in sogno dalla Libia sull'Elicona, dove le Muse risposero alle sue domande sugli antichi eroi e sugli dèi rivelandone gli *Αἴτια*⁸.

Il sogno diviene così una fascia di confine tra il mondo dei vivi e l'aldilà, tra il presente e il futuro: una posizione che nell'*Odissea* si riflette nella collocazione geografica del δῆμος ὀνειρώπων oltre le correnti dell'Oceano, presso il prato asfodelo dove dimorano le ombre dei morti; ed Hermes psicopompo è lo stesso dio che con la sua verga ha il potere di addormentare gli uomini o di destarli dal sonno e al quale i Feaci offrono libagioni prima di dormire⁹. Da ciò si evince che i Greci attribuiscono lo stesso statuto ai sogni e alle ombre dei morti quali entità intermedie, lontane dai viventi ma non del tutto separate da

essi, tanto da poter essere designate entrambe come εἶδολα, parvenze non reali ma non per questo prive di sostanza¹⁰.

Già in Omero il fenomeno onirico assume vari significati, come visitazione di un dio o di un defunto, sogno profetico che può essere veritiero oppure falso e illusorio, funesto oppure salutare; in particolare emerge la valenza non individuale, ma pubblica del sogno quale elemento basilare della vita comunitaria. Lo dimostra il fatto che l'oniromanzia appare inquadrata nella religione ufficiale: all'inizio dell'*Iliade* Achille, per indagare le cause dell'ira di Apollo, propone di consultare un indovino, un sacerdote o un interprete di sogni, equiparando di fatto quest'ultima figura alle precedenti, tradizionalmente connesse alla sfera del sacro, poiché, come afferma l'eroe, anche i sogni provengono da Zeus¹¹; se non che quest'arte si muove su un terreno molto più scivoloso e il rischio di errore è più elevato, come dimostra il più antico oniromante a noi noto, il vecchio Euridamante che non divina dai sogni dei due figli in partenza per la guerra di Troia la loro morte per mano di Diomede¹². Il sogno omerico si caratterizza anche per altri elementi, come la funzione diegetica, poiché promuove lo sviluppo dell'azione ponendosi come cerniera tra fasi diverse della narrazione. Ne è un esempio l'οὐλὸς "Ονειρος, il Sogno funesto mandato da Zeus ad Agamennone sotto le sembianze di Nestore per indurlo a schierare l'esercito a battaglia illudendolo di poter conquistare facilmente Troia¹³. Speculare al Sogno funesto, che dà il via alla fase più cruenta dello scontro tra Achei e Troiani, è l'apparizione ad Achille del fantasma di Patroclo che prelude al finale del poema, dedicato alle esequie dello stesso Patroclo e di Ettore¹⁴. Non è comunque escluso che ai due sogni siano sottesi significati simbolici, quasi un embrione di indagine psicanalitica: il primo può rappresentare il desiderio inconscio di Agamennone di espugnare la città anche senza l'aiuto di Achille, il secondo può essere inteso come la proiezione del senso di colpa provato da Achille per non aver protetto l'amico e non essersi ancora preso cura dei suoi riti funebri, e più in generale di paure ancestrali relative al mondo dei morti. Sempre nell'*Iliade* troviamo il primo esempio di una situazione ricorrente nella dimensione onirica: quando Achille non può raggiungere Ettore che fugge e questi a sua volta non riesce a sottrarsi all'inseguimento, Omero utilizza l'efficace similitudine dell'impedimento a correre in sogno¹⁵.

Uguale importanza assume il tema nell'*Odissea*, a partire dall'apparizione di Atena a Penelope per rassicurarla sulla sorte di Telemaco in viaggio alla ricerca del padre; benché la dea si presenti sotto le sembianze della sorella Iftime, la regina comprende che si tratta di un'epifania divina e ne gioisce¹⁶. Sempre Atena, per favorire l'incontro tra Nausicaa e Odisseo, appare in sogno alla fanciulla nelle sembianze di un'amica, invitandola ad andare al fiume con le ancelle il mattino dopo; l'elemento ingannevole presente nella promessa di nozze imminenti può anche in questo caso costituire una fuggevole incursione nell'inconscio, ma è soprattutto funzionale allo scopo che la dea si prefigge, ossia l'accoglienza del suo protetto presso i Feaci¹⁷. Un chiaro sogno profetico è quello che Penelope racconta allo stesso Odisseo, non ancora riconosciuto come sposo: un'aquila, dopo aver ucciso le oche della regina, assume voce umana e le spiega che la visione preconizza l'imminente strage dei pretendenti; ma Penelope, scettica riguardo a questa interpretazione, nonostante le rassicurazioni di Odisseo afferma che i sogni passano attraverso due porte, quelli veritieri attraverso le porte di corno, quelli inconsistenti e vani attraverso le porte d'avorio, e teme che il suo sogno appartenga a quest'ultima specie¹⁸. Nell'*Odissea* riscontriamo anche l'archetipo del sogno doppio o parallelo, ossia il sogno inviato contemporaneamente a due persone diverse: Atena addormenta Odisseo nello stesso momento in cui Penelope si sveglia e si duole di aver sognato che lo sposo dormisse con lei. Poco dopo si ridesta anche Odisseo, che udendo nel dormiveglia il pianto di Penelope ha per un attimo l'impressione che la sposa, riconosciuto, gli sia accanto¹⁹. Anche se non del tutto simultanea, l'esperienza dei due sognatori è condivisa e siamo di fronte a una sorta di anticipazione onirica del loro imminente ricongiungimento, nella quale si mescolano ricordi, desideri più o meno consci della veglia e residui diurni: Penelope sogna Odisseo com'era al momento in cui partì per la guerra, questi sogna la sposa nel suo aspetto attuale.

Questi passi delineano la funzione che i poemi omerici attribuiscono al sogno: da un lato la consapevolezza del sognatore di essere addormentato (cosa che il sogno stesso si preoccupa spesso di precisare) e di vedere, in qualità non di soggetto agente ma di spettatore passivo, un'immagine oggettivamente esistente nella realtà, il che è comprovato dal fatto che ὄνειρος in Omero significa per lo più "visione" e non

“sogno” nel senso stretto del termine; dall’altro un messaggio da decifrare, un dono talvolta ingannevole o privo di qualsiasi significato, per mezzo del quale il dio interagisce con l’uomo²⁰.

Mosco precisa l’ora in cui, per riprendere le sue parole, viene condotta al pascolo la schiera dei sogni veritieri: è la terza parte della notte, corrispondente all’arco di tempo che va da mezzanotte alle tre del mattino, quando Afrodite manda a Europa un sogno che presagisce il suo rapimento da parte di Zeus il giorno seguente. Europa sogna di essere contesa da due terre dall’aspetto di donna: una è Asia, personificazione della sua terra d’origine, l’altra, personificazione del continente cui la principessa fenicia avrebbe dato il nome, tira a sé la fanciulla con più forza, reclamando un diritto di proprietà su di lei perché le sarebbe stata offerta in dono dallo stesso Zeus²¹. Perfetto riflesso della realtà imminente è anche il sogno angoscioso di Medea in Apollonio Rodio: le sembra che uno straniero sia giunto alla sua reggia non per il vello d’oro, bensì per condurla via come sposa, e che ella, costretta a una dolorosa scelta, abbandoni i genitori per seguirlo²². Artemidoro di Dalidi confuta un’altra credenza, comune nell’antichità, secondo la quale i sogni veritieri comparirebbero all’alba, quando meno si fanno sentire gli effetti della digestione, asserendo che una cena abbondante influenza negativamente l’attendibilità dei sogni tutta la notte; una credenza simile, attestata in Plutarco, vuole che i sogni ingannevoli siano propri della stagione autunnale, quando c’è maggiore disponibilità di cibo, i sogni veritieri della primavera, quando il cibo è più scarso²³. Non meno frequenti sono i sogni fallaci, parvenze vane che si dileguano al risveglio, come quello di Menelao che immagina nella reggia ormai vuota di unirsi a Elena, o quello di Meleagro, il quale in uno dei suoi epigrammi ricorda con piacere e tormento insieme la visione della notte precedente: un ragazzo diciottenne, vestito solo del mantello, che svanisce non appena il poeta cerca di abbracciarlo, lasciandogli solo un tiepido ricordo e un forte desiderio; parimenti vana è la visione narrata dal pescatore teocriteo, il quale trasferisce nel sogno i suoi affanni e desideri diurni illudendosi di aver catturato un enorme pesce e viene poi richiamato dal compagno alla dura realtà²⁴.

Attraverso il sogno si può manifestare la volontà divina di influenzare non solo l’esistenza umana, ma addirittura il corso della storia, come accade più volte in Erodoto.

Tra gli episodi più significativi vi sono i due sogni inviati ad Astiage che predicano il destino futuro di Ciro il Grande: dapprima gli sembra che la figlia Mandane orini così abbondantemente da sommergere l'Asia, cosa che lo induce a darla in sposa ad un uomo di rango inferiore per paura di perdere il potere; quando poi Mandane è incinta, il re dei Medi sogna che dai genitali di lei nasca una vite che ricopre l'intera Asia e i Magi interpretano la visione come la nascita di un figlio che lo avrebbe spodestato. Astiage ordina di uccidere il bambino appena nato, ma per una serie di circostanze la cosa non accade e il figlio di Mandane, divenuto adulto, manda ad effetto la profezia, a riprova dell'ineluttabilità di quanto è stabilito dagli dèi²⁵.

Ancora più probante è il duplice sogno di Serse e Artabano. Il re dei Persiani, intenzionato a intraprendere la spedizione contro la Grecia nonostante il parere contrario del consigliere e zio paterno Artabano, cambia poi idea, ma un uomo gli appare due volte in sogno inducendolo con tono minaccioso a tornare sulla decisione originaria; Serse allora intima ad Artabano di prendere le sue vesti e il suo posto, per vedere se anche a lui si presenta la stessa visione, e il consigliere, benché incredulo e riluttante, accetta. La cosa puntualmente si ripete e così anche Artabano si pronuncia a favore della guerra, ma ciò porta alla sconfitta di Serse, poiché il fantasma notturno è in realtà portatore di un destino imm modificabile²⁶. Analoga chiave di lettura viene fornita da Eschilo nei *Persiani* a proposito del sogno premonitore riferito dalla regina Atossa, in cui, non dissimilmente dall'idillio di Mosco, la Grecia e l'Asia sono rappresentate come due sorelle che Serse tenta di aggrogare allo stesso carro, ma l'una è docile al morso, l'altra recalcitra e si libera dal giogo scaraventando a terra il re persiano, che viene per questo compianto dal padre Dario²⁷. Talvolta simili visioni acquisiscono una dimensione collettiva: Filarco narra che tutti i magistrati di Sibari sognarono nella stessa notte che la dea Era vomitasse bile in mezzo alla piazza, preludio della distruzione della città ad opera dei Crotoniati come vendetta per l'uccisione dei loro ambasciatori²⁸.

Di origine divina è anche il sogno di Senofonte nell'*Anabasi* dopo l'uccisione proditoria dei condottieri greci ad opera di Tissaferne: l'autore immagina che la casa paterna prenda fuoco colpita da un fulmine, e non sa se interpretare la visione in senso positivo o negativo, poiché da un lato il fulmine potrebbe indicare un aiuto proveniente da Zeus,

dall'altro Zeus, sovrano per antonomasia, potrebbe significare il re di Persia, e quindi l'impossibilità di uscire dal territorio nemico in cui Senofonte si trova²⁹. Il sogno profetico come presagio celeste è ancora più evidente in Plutarco: è il caso di Aristandro di Telmesso, il quale interpreta correttamente il sogno di Filippo, snobbato dagli altri indovini, di imprimere sul ventre della moglie un sigillo con l'impronta di un leone, affermando che Olimpiade era incinta di un figlio animoso, o di Persefone che appare in sogno a un abitante di Cizico, assediata da Mitridate, preannunciando la salvezza della città, azione poi rivendicata, sempre in sogno, anche da Atena³⁰. Ugualmente veritiero è il sogno di Calpurnia relativo alla morte di Cesare, di cui Plutarco riporta due versioni: secondo l'una le sembrò di tenere in grembo il marito assassinato, secondo l'altra vide crollare un fastigio ornamentale posto sul tetto della loro casa³¹.

In Platone riscontriamo una concezione differente del sogno, che da manifestazione esterna all'individuo diventa un mero prodotto dell'anima; in esso quindi, più che nello stato di veglia, trova la sua più compiuta espressione la scintilla divina presente nell'essere umano spesso sotto forma di quella voce interiore che Socrate chiama *δαίμων*. A questa volontà divina viene ricondotto nel *Critone* il sogno che preannuncia a Socrate la morte entro tre giorni, nel *Fedone* il sogno ricorrente che lo invita a comporre musica e che inizialmente intendeva come un invito a dedicarsi alla filosofia quale forma più alta di armonia, mentre in punto di morte gli ha dato un'interpretazione letterale scrivendo versi in onore di Apollo; e sempre alla volontà divina, manifestantesi attraverso sogni e oracoli, Socrate attribuisce quel comportamento che tanto fastidio dà ai suoi concittadini³².

Precorrendo certe acquisizioni della psicanalisi, Platone mostra nella *Repubblica* di aver compreso il fondo irrazionale e trasgressivo del sogno, anche se crede a uno stretto legame tra l'attività onirica e il controllo razionale dell'individuo su se stesso in stato di veglia, affermando che chi dà libero sfogo alla parte concupiscibile dell'anima sogna di commettere atti incestuosi e ogni altra sorta di nefandezze, mentre nulla del genere accade a chi ha una condotta di vita temperante e assennata; nel *Timeo* invece la facoltà di interpretare i sogni profetici è assegnata proprio all'anima irrazionale, che li percepisce come riflessi sulla superficie del fegato, quando essa si presenta liscia poiché riceve dalla

mente impressioni piacevoli³³. Nell'*Apologia di Socrate* il sonno tranquillo e privo di sogni è equiparato alla morte come totale assenza di sensazioni e quindi di turbamento, il che può essere inteso come una sorta di esercizio spirituale volto all'autocontrollo e al perfezionamento interiore: secondo Giamblico i Pitagorici raccomandavano di coricarsi non prima di aver fatto un esame di coscienza, in modo da dormire sonni tranquilli, mentre Zenone era convinto che attraverso i sogni il sapiente potesse controllare i suoi progressi sulla via della virtù³⁴. Ma la posizione di Platone sull'argomento non è univoca: sempre nella *Repubblica* tra le critiche alle rappresentazioni sconvenienti delle divinità viene inserito anche l'inganno attraverso i sogni, con un'esplicita menzione dell'οὐλὸς "Ονειρος omerico, nelle *Leggi* viene presa di mira la superstizione che spinge a innalzare altari e templi agli dèi in seguito a sogni paurosi, concernenti soprattutto l'aldilà, nel *Teeteto* i sogni sono assimilati al delirio della mente e in generale agli inganni dei sensi, dato l'abituale scambio tra lo stato di veglia e il sonno, attestato dalla frequente situazione di raccontare in sogno altri sogni³⁵.

Anche Aristotele manifesta uno spiccato interesse per i sogni, che però considera essenzialmente un fenomeno interiore, provocato dall'interazione tra elementi fisiologici, come la digestione, e psicologici, come le percezioni sensoriali, incluse quelle illusorie e le allucinazioni dei malati; secondo lui infatti l'attività onirica è pertinente solo alla funzione percettiva dell'anima (τὸ αἰσθητικόν), non a quella intellettuale (τὸ νοητικόν), poiché nel sonno opera solo quella parte dell'anima che produce immagini autonome³⁶. Quindi, pur riconoscendo una qualche credibilità ai sogni profetici nell'accettare quelli che presentano lo stato di salute del sognatore e quelli che si possono realizzare poiché suggeriscono di compiere determinate azioni, Aristotele sembra per il resto negare il loro potere divinatorio: infatti si chiede perché mai gli dèi dovrebbero mandare sogni profetici al primo venuto, asserendo che il rapporto tra il sogno e il soprannaturale si dà non nella dimensione divina, ma solo in quella demonica, che è conforme alla natura³⁷. Secondo lo Stagirita l'avverarsi di determinati sogni è il frutto di semplici coincidenze, dovute al fatto che le immagini oniriche, proseguendo i pensieri coscienti, possono casualmente riprodurre eventi che troveranno un compimento nella realtà; pertanto il sogno non rappresenta una liberazione dell'anima dal corpo, ma la prosecuzione delle

sensazioni e delle percezioni provate durante la veglia che si amplificano nello stato di quiete del sonno, quando la facoltà razionale è assopita e la differenza tra un saggio e un individuo ignobile è quasi annullata³⁸.

Lo scetticismo di Aristotele circa il carattere soprannaturale del sogno trova un'anticipazione in Democrito, il quale vede l'attività onirica come il prodotto di εἶδολα generati in maniera meccanica dalla mente addormentata, quindi come un fenomeno psichico sottoposto a leggi scientifiche, che poco ha a che fare col divino, anche se sembra concedere che il saggio dormiente, mantenendo almeno in parte la sua facoltà razionale, possa al risveglio di riportare alla coscienza le informazioni ottenute durante la visitazione notturna, incluse alcune anticipazioni del futuro; sulla stessa scia Epicuro tenta una spiegazione scientifica dei sogni come semplice risultanza di immagini che hanno suscitato un'impressione interiore in stato di veglia in virtù di incidenze, analogie, somiglianze e combinazioni di eventi, rifiutando l'idea che gli dèi mandino sogni profetici³⁹.

L'ambiguità che riveste il tema viene straordinariamente espressa dall'affilata satira di Luciano, che nello scritto intitolato *Il sogno* riferisce di una visione giovanile in cui gli era parso di essere conteso da due donne: la Scultura, virile e trasandata, che gli prospettava una vita austera, e l'Erudizione, riccamente adorna, che gli preconizzava onori e fama presso i contemporanei e i posteri e alla quale andò la sua preferenza⁴⁰. Luciano si scusa dell'inverosimiglianza di molti particolari narrati, affermando che i sogni sono di per sé mirabolanti, ma soprattutto nel finale opera un depistaggio, attribuendo il proprio sogno non più a un'origine divina, come aveva fatto all'inizio attraverso un iperbolico riferimento all' οὐλὸς Ὀνειρος dell'*Iliade*, bensì a un suo turbamento psicologico; insomma, il Samosatense non scioglie il dubbio circa la natura del sogno in sé, se si tratti di un fatto esclusivamente umano, privo di particolari significati, o abbia una componente divina, contenente una rivelazione utile e significativa. E da un'altra parodia omerica prende le mosse la descrizione nella *Storia Vera* dell'evanescente isola dei sogni, che si ritira davanti alla nave di Luciano quando sta per approdarvi: qui, oltre alle porte di corno e d'avorio, vi sono anche le porte di ferro e d'argilla, da cui passano i sogni paurosi, osceni o contenenti pulsioni omicide; inoltre i sogni si intrattengono con il

protagonista e i suoi compagni comportandosi come esseri umani⁴¹. Al di là dell'intento parodistico, Luciano evidenzia, attraverso il meccanismo dello *σπουδογέλοιον* frequente nei suoi scritti, la complessa fenomenologia del mondo onirico.

Nel teatro tragico il paradigma più famoso dell'esegesi onirica è il celebre passo dell'*Edipo re* di Sofocle in cui Giocasta liquida i timori del figlio-consorte come immagini vane e inconsistenti, mentre sappiamo che esse riflettono la realtà:

σὺ δ' ἐς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·
πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὄνειρασιν βροτῶν
μητρὶ ξυνηυνάσθησαν. ἀλλὰ ταῦθ' ὅτω
παρ' οὐδὲν ἐστὶ, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει⁴².

Terribilmente profetico, sempre in Sofocle, è il sogno di Clitemnestra nell'*Elettra*, che la induce a mandare offerte funebri alla tomba del marito: Agamennone, tornato in vita, giace ancora una volta con lei, poi pianta il suo scettro su un altare e da esso spunta un ramo frondoso che copre tutta la terra di Micene; Elettra associa naturalmente il ramo al fratello Oreste e auspica che il sogno, la cui veridicità viene confermata dal Coro, preannunci la vendetta che egli farà della madre e di Egisto⁴³. Questo genere di incubi, in cui un demone compare a chi si è macchiato di un delitto nefando, partecipa di una doppia natura: da un lato è di origine divina, dall'altro risulta essere un prodotto della coscienza dell'individuo roso dal rimorso, come recita icasticamente la *γνώμη* eschilea secondo la quale la memoria del male compiuto gocciola nel cuore durante il sonno; sono le stesse visioni angosciose, riflesso delle maledizioni paterne, che tormentano le notti di Eteocle nei *Sette contro Tebe*⁴⁴. E se nell'*Agamennone* Clitemnestra dichiara che il presagio della distruzione di Troia non le è venuto dai sogni, ai quali non presta alcuna fede, nelle *Coefore* gli interpreti che spiegano le visioni notturne della regina come dovute all'ira del marito assassinato sono definiti garanti della volontà divina; parimenti Oreste presagisce le sue future azioni dal sogno di Clitemnestra, raccontatogli dalla Corifea, di partorire un serpente e allattarlo⁴⁵. Alla stessa famiglia appartiene il sogno delle Erinni nelle *Eumenidi*: incubi personificanti il rimorso della coscienza, in una replicazione della realtà esse immaginano di inseguire Oreste sotto forma di belve e a loro volta vengono svegliate da un altro demone, il fantasma di Clitemnestra che esige vendetta⁴⁶. Analoga valenza ha il sogno di Ecuba nell'omonima tragedia euripidea: l'ex regina di Troia vede

un lupo sgozzare una cerva che si era rifugiata supplice sulle sue ginocchia, evidente allusione all'efferato assassinio di Polidoro⁴⁷. Sulla stessa linea si colloca nel *Reso* il funesto sogno premonitore raccontato dall'auriga: due lupi, chiara allegoria di Odisseo e Diomede, balzano sulle cavalle del re traccie colpendo le loro criniere e terrorizzandole⁴⁸. Ma proprio il razionalismo euripideo assume in altri passi una posizione più critica sull'argomento. Nell'*Ifigenia in Tauride* la figlia di Agamennone, divenuta sacerdotessa di Artemide, inferisce erroneamente la morte del fratello Oreste dalla visione della dimora paterna distrutta da un terremoto ad eccezione di una colonna sulla quale ella versa acque lustrali, poiché le colonne sono i figli maschi che sostengono una casa ed ella asperge gli stranieri greci che devono essere sacrificati alla dea; nella stessa tragedia, narrando il mito dell'istituzione dell'oracolo delfico, Euripide nega validità all'oniromanzia in opposizione alla religione ufficiale, ritenuta invece degna della massima fiducia soprattutto nella pratica della divinazione⁴⁹. La diffidenza verso l'oniromanzia è ancora più evidente nello stravolgimento parodistico della commedia: nei *Cavalieri* di Aristofane il Paflagone e il Salsiccio, per conquistarsi il favore del vecchio Demo, ricorrono a sogni astrusi e inverosimili, nelle *Vespe* i due servi Sosia e Xantia si raccontano i propri sogni, che dietro alcuni apparenti paradossi (ad esempio un'enorme balena che arringa dei montoni sulla Pnice) contengono sarcastiche allusioni alla politica ateniese del tempo⁵⁰. D'altronde il fatto che gli interpreti di sogni non abbiano un ruolo codificato all'interno della religione ufficiale fa sì che i giudizi su di essi siano contrastanti e vadano dal credito incondizionato allo scetticismo, se non alla fama di ciarlataneria, il che, unitamente al carattere individuale del sogno, conferisce all'oniromanzia i caratteri di un'iniziativa spontanea e privata, rendendo difficile fissarne la professione all'interno di categorie ben definite⁵¹.

Già Eschilo, facendo di Prometeo il primo interprete di sogni, sottrae questa attività alla sfera religiosa inserendola nell'ambito delle scoperte tecniche, in una dimensione squisitamente laica⁵²; tale dimensione è più compiutamente riscontrabile nella medicina greca, assertrice sin dalle sue origini delle cause psicosomatiche del sogno. Ne è testimonianza il trattato ippocratico *Sulla dieta*, il cui autore, convinto che esista uno stretto legame tra il possesso della scienza medica e l'arte di interpretare i sogni, elabora

una sorta di onirocritica volta a investigare le basi fisiologiche del sogno e i suoi rapporti con la dieta e la malattia, teorizzando accanto ai sogni d'origine divina, che richiedono la spiegazione di un interprete fornito di arte specifica, i sogni di natura corporea, che rivelano lo stato di salute di una persona e possono essere correttamente interpretati solo da un medico⁵³. Il trattato non nega l'importanza e il ruolo degli interpreti di sogni, se mai critica quelli che invadono il campo della medicina pretendendo di sindacare sulla salute di un malato; anzi appare incline ad accettare alcune credenze superstiziose, come invocare gli dèi, in particolare il Sole, per scongiurare visioni sfavorevoli⁵⁴. Emerge inoltre l'idea che i sogni segnalino disfunzioni psicologiche, oltre che organiche, e soprattutto dipendano dalla condotta di vita, ad esempio la replicazione di attività giornaliera è indice di buona salute e di lontananza da eccessi; ciò può collegarsi ad alcune prescrizioni alimentari, come la nota interdizione di matrice pitagorica riguardante le fave in quanto apportatrici di sogni perturbanti⁵⁵.

Il principio fondamentale seguito nel trattato per interpretare i sogni di natura corporea è lo stesso della divinazione, ossia l'associazione analogica: ad esempio il fuoco segnala una secrezione biliosa, il gelo e la pioggia un eccesso di flegma, la terra bruciata un eccesso di secchezza, un fiume simboleggia la circolazione sanguigna, il moto degli astri quella degli umori, un pozzo la vescica, un albero gli organi riproduttivi⁵⁶. I presupposti scientifici della teoria medica del sogno procedono quindi di pari passo con quelli dell'oniromanzia: differenti sono i campi di applicazione, ma comune ad entrambi è la credenza che quanto avviene nella mente addormentata abbia un valore profetico, se Giamblico fa derivare l'arte medica essenzialmente da Asclepio e dall'esame di sogni divini⁵⁷. La stretta connessione tra pratiche mediche e religiose è attestata anche da Galeno, assiduo frequentatore dell'Asclepio di Pergamo, il quale asserisce di essersi dedicato alla medicina dopo un sogno apparso al padre ed è solito ricavare diagnosi e metodi di terapia dai sogni dei pazienti, nella convinzione che durante il sonno l'anima sia maggiormente in grado di prendere coscienza delle condizioni del corpo⁵⁸.

Ma è in età imperiale che troviamo le due opere più significative sui sogni, proprio perché specificamente incentrate su di essi. La prima sono i *Discorsi sacri* di Elio Aristide, eccezionale resoconto di un'esperienza umana totalmente dominata da una divinità

attraverso l'ipnoterapia: di fronte allo stato di salute perennemente precario dell'autore, afflitto da mali ricorsivi di ogni genere, il dio della medicina Asclepio regola tutti gli atti, rilevanti e meno, della sua vita soprattutto attraverso i sogni, ordinandogli di registrarli in un diario⁵⁹, e in effetti molti dei sogni menzionati nell'opera hanno luogo nell'Asclepieo di Pergamo attraverso il rito dell'*incubatio*, secondo cui l'ammalato dormiva nel recinto sacro in attesa che in sogno gli venisse la guarigione o almeno le indicazioni per ottenerla, in una fusione tra medicina, autoterapia psichica e autosuggestione. L'ambiente descritto da Elio Aristide, nella cui opera è evidente lo slittamento definitivo del sogno da una sfera razionale, cui era legato dalla sua valenza sociale e dai suoi rapporti con gli aspetti codificati della religione, a quella dell'irrazionalità, trova un singolare parallelo con un documento non letterario, *Le cronache di Epidaurò*, straordinaria testimonianza di presunte guarigioni miracolose avvenute ad opera del dio della medicina in un altro dei suoi più famosi santuari. In effetti le epifanie di Asclepio ai suoi "pazienti" avvenivano in uno stato di alterazione della coscienza, spesso a metà tra sonno e veglia; lo stesso Elio Aristide riferisce che gli sembrava di percepirne la presenza anche con i sensi, non solo con la mente, come se gli fosse accanto e potesse toccarlo⁶⁰. Così i *Discorsi Sacri* assumono la caratteristica di una biografia onirica, intessuta di realtà e sogno che si intersecano di continuo: pensieri, fatti, desideri della veglia si trasferiscono nel sogno e viceversa, in un interscambio incessante che rende non di rado difficile la loro demarcazione, riducendo l'uno a misura dell'altro. Non c'è quindi da stupirsi che proprio un'opera incentrata sui sogni manchi di considerazioni teoriche sull'argomento: la ragione di tale assenza è da ricercarsi nel fatto che per Elio Aristide i sogni prescindono dall'individuo e si configurano in tutto e per tutto come un'emanazione di Asclepio, al quale viene ricondotto ogni messaggio onirico.

I sogni che costellano l'opera sono quanto mai vari: apparizioni di Asclepio o di altre divinità o di persone che impartiscono ordini e prescrizioni, sogni richiedenti un'interpretazione, specie se premonitori, sogni che si realizzano attraverso un adattamento, talvolta anche furbesco, alla realtà⁶¹, sogni che il protagonista racconta con la consapevolezza di essere addormentato, ma come se fosse in stato di veglia, sogni non associati ad alcuna finalità pratica, sogni paralleli. Un significativo esempio di

quest'ultima tipologia è il sogno in cui Asclepio appare nella stessa notte ad Aristide e al suo istitutore Zosimo fornendo uguali indicazioni per guarire da un bubbone⁶². Non sempre però la posizione e i ruoli dei sognatori sono così chiari, né il rapporto della veglia con la realtà così diretto, come quando Elio Aristide sogna di parlare in pubblico magnificando la potenza di Asclepio e apprende che nella stessa notte il neocoro Filadelfo ha fatto lo stesso sogno, ma con alcune differenze riguardo al discorso e al luogo in cui si svolge l'evento, come se si trattasse della medesima scena da due punti di vista diversi⁶³. Talvolta poi i sogni paralleli sono incompleti se presi singolarmente, e acquistano significato solo attraverso la loro combinazione: è il caso di quando Asclepio ordina a Elio Aristide di procurarsi un uovo d'oca, e questi, dopo varie ricerche, scopre che il possessore dell'unico uovo disponibile lo conserva per un medicamento in seguito a una prescrizione del dio, o di quando riceve l'ordine, stavolta da Iside, di sacrificare due oche e l'unico allevatore che può fornirle non vuole venderle alle persone mandate dal retore, perché la dea gli ha chiesto di conservarle apposta per lui⁶⁴.

La vicenda di Elio Aristide prende quindi i contorni di qualcosa di unico e irripetibile, che lo porta ad assumere, ovviamente in seguito ad un sogno, il nome votivo di Teodoro⁶⁵, presentandosi come testimonia vivente dell'onnipotenza di Asclepio e sottoponendosi con fiducia incondizionata a tutte le estenuanti e in buona parte illogiche cure che gli vengono imposte (digiuni, emetici, salassi, divieto di lavarsi o per converso bagni nel fiume in pieno inverno, corse a piedi nudi sul terreno ghiacciato) e che sono per lui motivo di onore, poiché attestano il suo rapporto esclusivo col dio; la fede in lui non esclude il ricorso alla medicina umana, la quale però si rivela efficace solo quando è in linea con le sue prescrizioni, anzi può accadere che le medesime cure abbiano successo se provengono dal dio, ma falliscano se somministrate dagli uomini⁶⁶. In sostanza il soccorso di Asclepio si presenta come la continua dilazione di una catastrofe perennemente incombente, che può passare anche attraverso una sostituzione provvidenziale e apotropaica. È il caso di Filumena ed Ermia, figli della sua sorella di latte: della prima Elio Aristide esamina in sogno le viscere quasi fosse una vittima sacrificale, traendone auspici favorevoli e dichiarando che aveva dato la vita per lui, la

morte del secondo, coincidente con la fine di una sua malattia, viene esplicitamente definita ἀντίδοσις⁶⁷.

L'autore trasferisce anche le proprie ambizioni oratorie nell'attività onirica, dove non solo viene esaltato come il più grande retore contemporaneo, ma si pone alla pari di grandi del passato come Demostene, col quale arriva ad identificarsi leggendo le sue orazioni, Platone, Lisia, Sofocle⁶⁸; addirittura vede la propria tomba accanto a quella di Alessandro Magno e considera la cosa naturale, dal momento che l'uno ha raggiunto l'eccellenza nell'arte militare, l'altro nel campo dell'eloquenza⁶⁹. Asclepio si pone come guida del suo pupillo per garantirgli un posto di prestigio nell'arte oratoria, incaricandosi della sua formazione attraverso precetti onirici e preannunciandogli la gloria futura; l'acme di tale profezia viene raggiunta da un epigramma autoencomiastico che l'autore sogna di scrivere per ispirazione divina e che costituisce per lui lo sprone a conseguire fama imperitura presso i posteri⁷⁰, e sempre in sogno, per bocca ovviamente di Asclepio, nasce il titolo stesso dell'opera, secondo un ricorrente modulo letterario⁷¹. Tale rapporto sfocia persino nell'identificazione, quando sogna di essere chiamato dal dio con l'acclamazione liturgica di "Unico", o quando, in una sorta di megalomania al quadrato, immagina di vedere nel tempio di Asclepio a Smirne una statua che gli sembra ora la propria, ora del dio⁷². Nella sua vanità Elio Aristide tratta alla pari non solo con i grandi del passato, ma anche con i potenti, immaginando in sogno di partecipare a trattative di pace tra Romani e Parti e di essere in grande familiarità con i coimperator Marco Aurelio e Lucio Vero, che lo elogiano per le abilità oratorie e le qualità morali⁷³. In fondo l'autore dei *Discorsi Sacri* non si aspetta, e nemmeno vuole una guarigione definitiva, non solo per il più che fondato sospetto che i suoi molteplici mali siano più presunti che veri ed egli sia in realtà un ipocondriaco, ma anche perché la totale dipendenza da Asclepio lo porta a sperare di avere continui incontri notturni col dio, che gli sarebbero preclusi nel caso dovesse essere risanato una volta per tutte.

La seconda opera è *L'interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Dalidi, minuzioso catalogo di esegesi onirica nel quale l'autore ha raccolto una ricca casistica di sogni, suddivisi con metodo quasi enciclopedico per categorie, sia attraverso la lettura delle opere precedenti sull'argomento, sia attraverso la sua esperienza diretta di oniromante unita alla

frequentazione di colleghi e indovini, in una perfetta fusione di teoria e prassi; l'esperienza e le qualità individuali, a livello di conoscenza della tradizione orale, pratica della divinazione e capacità di valutare adeguatamente le informazioni fornite dal sognatore, costituiscono infatti, più che le conoscenze teoriche, le basi imprescindibili del trattato, che intende avere un valore non solo antologico, ma anche pratico per chi voglia addentrarsi nell'oniromanzia:

“Ὅθεν φημὶ δεῖν οἴκοθεν παρεσκευάσθαι καὶ οἰκεία συνέσει χρῆσθαι τὸν ὄνειροκρίτην καὶ μὴ μόνον τοῖς βιβλίοις ἐπανεχεῖν, ἐπεὶ ὅστις γε τέχνη οἴεται ἄνευ φύσεως ἐντελής ἔσεσθαι, ἀτελής καὶ ἀπέραντος, τοσοῦτῳ μᾶλλον ὅσῳ πλείονα ἔξιν ἔχει, διατελέσει⁷⁴.

Nell'incipit dell'opera, dopo aver accomunato, con intento autoapologetico, i detrattori della mantica a coloro che negano l'esistenza della provvidenza divina, Artemidoro dà una definizione generale del sogno, indicativa del suo esclusivo interesse per la pratica dell'oniromanzia che prescinde dalle origini fisiche o metafisiche delle facoltà interpretative:

ὄνειρός ἐστι κίνησις ἢ πλάσις ψυχῆς πολυσχήμεν σημαντικῆ τῶν ἐσομένων ἀγαθῶν ἢ κακῶν. τούτου δὲ οὕτως ἔχοντος, ὅσα μὲν ἀποβήσεται χρόνου μεταξὺ διελθόντος ἢ πολλοῦ ἢ ὀλίγου, ταῦτα πάντα δι' εἰκόνων ἰδίων φυσικῶν τῶν καὶ στοιχείων καλουμένων προαγορεύει ἢ ψυχῆ, ἐν τῷ μεταξὺ χρόνῳ νομίζουσα ἡμᾶς δύνασθαι λογισμῷ διδασκομένους μαθεῖν τὰ ἐσόμενα⁷⁵.

Contestualmente l'autore distingue cinque diverse tipologie di sogno: ὄνειρος, ἐνύπνιον, ὄραμα, χρηματισμός, φάντασμα. La principale differenziazione riguarda ὄνειρος ed ἐνύπνιον: il primo costituisce la tipologia dei sogni profetici, che esigono un'interpretazione attraverso un complesso sistema di simboli e per questo sono definiti ἀλληγορικοί, poiché il loro significato dev'essere colto in una rappresentazione allusiva; il secondo corrisponde in termini psicanalitici al residuo diurno, costituito da immagini che nascono dai resti dei pensieri e delle azioni del giorno o da bisogni primari, senza alcun carattere premonitore. Varianti dell'ὄνειρος sono l'ὄραμα, la rappresentazione nitida di un evento futuro che spesso compare tra il sonno e la veglia, e il χρηματισμός, indicante uno specifico carattere oracolare legato alla presenza nel sogno di una personalità autorevole, spesso costituita da una divinità; questi sogni sono definiti θεωρηματικοί, poiché il loro effetto è in relazione diretta con la visione onirica e non

necessita di un'interpretazione. Variante dell' *ἐνύπνιον* è invece il *φάντασμα*, che può indicare sia un incubo, sia un'apparizione che si verifica tra la veglia e il primo sonno⁷⁶. Artemidoro concentra la sua attenzione sull' *ὄνειρος*, l'unico richiedente un'interpretazione del suo significato simbolico, lasciando intendere che le persone autorevoli ricevono solo sogni profetici, che spesso non riguardano il loro destino individuale, ma quello di un'intera comunità⁷⁷. L'autore riporta una loro distinzione in cinque tipologie in base al soggetto, pur giudicandola un po' troppo categorica e non sempre verificabile: sogni personali, nei quali si fa o si subisce qualcosa in prima persona; impersonali, nei quali un altro individuo fa o subisce qualcosa; comuni, nei quali si agisce assieme a una persona conosciuta; pubblici, che si svolgono in luoghi ed edifici di una comunità quali porti, mura, piazze; cosmici, in cui si sognano fenomeni riguardanti la terra o i corpi celesti⁷⁸. Allo stesso modo Artemidoro prende le distanze da chi afferma che i sogni profetici sono favorevoli o sfavorevoli a seconda che siano in accordo o meno con sei elementi (natura, legge, uso, professione, nome, tempo)⁷⁹ e opera una loro suddivisione in quattro tipologie sulla base dei presagi che se ne possono ricavare:

Τοῦ δὲ εἰδικοῦ καὶ αὐτοῦ τετραχῆ διαιρεθέντος οἱ μὲν κατὰ τὸ ἐντὸς καὶ κατὰ τὸ ἐκτὸς εἰσιν ἀγαθοί, οἱ δὲ κατ' ἀμφοτέρα κακοί, οἱ δὲ κατὰ μὲν τὸ ἐντὸς ἀγαθοὶ κατὰ δὲ τὸ ἐκτὸς κακοί, οἱ δὲ κατὰ μὲν τὸ ἐντὸς κακοὶ κατὰ δὲ τὸ ἐκτὸς ἀγαθοί, ἀκουστέον δὲ ὄνειρους ἐντὸς μὲν κατὰ τὴν ὄψιν, ἐκτὸς δὲ κατὰ τὴν ἀπόβασιν⁸⁰.

Risulta quindi evidente che, pur pagando il suo tributo a una consolidata tradizione letteraria nel ricondurre la composizione della sua opera a un'apparizione in sogno di Apollo⁸¹ e pur muovendo da presupposti differenti, Artemidoro anticipa alcune acquisizioni della psicanalisi, come l'importanza di comprendere la natura del sognatore a prescindere dal sogno stesso, la necessità di non considerare soltanto l'atmosfera emotiva di un sogno (ad esempio un sogno doloroso non implica necessariamente un significato negativo) e di non lasciarsi ingannare dai mascheramenti che esso può assumere (a volte per interpretare correttamente un sogno occorre partire dalla fine anziché dall'inizio), nonché la capacità di valutare caso per caso, poiché il messaggio, e conseguentemente l'esito di un sogno non è sempre univoco⁸². Ne *L'interpretazione dei*

sogni troviamo inoltre espressi *in nuce* altri concetti freudiani quali il meccanismo di rimozione, l'appagamento e la sostituzione del desiderio: ad esempio, chi è innamorato di una donna non vedrà in sogno l'oggetto del suo amore, bensì un cavallo, uno specchio, una nave, il mare, la femmina di un animale o un indumento femminile⁸³. A questo proposito il tema dell'eros, comprendente anche i rapporti edipici e gli accoppiamenti con divinità, è presentato attraverso una casistica quasi maniacale, dal momento che questo tipo di sogno può costituire un fattore positivo o negativo soltanto analizzando le particolari situazioni in cui si trova il sognatore⁸⁴. Altra importante acquisizione del trattato è la capacità del sogno di giocare con parole e numeri (cosa favorita dalla loro coincidenza nella lingua greca), che impone all'interprete di procedere per analogia e di compiere operazioni combinatorie dal carattere etimologico e più spesso paretimologico, talvolta anche enigmistico, come nel caso dell'apparizione in sogno ad Alessandro Magno, impegnato nell'assedio di Tiro, di un Satiro, il cui nome viene scomposto da Aristandro di Telmesso in $\sigma\acute{\alpha}$ $T\acute{\upsilon}\rho\omicron\varsigma$ ricavandone un presagio favorevole per la conquista della città⁸⁵.

Anche *L'interpretazione dei sogni* testimonia la scarsa considerazione in cui erano tenuti gli oniromanti: per questo l'autore difende la sua professione nell'intento di riscattarla e di conferirle dignità tramite l'accostamento alle forme di mantica della religione ufficiale, condannando altre pratiche come la fisiognomica, la chiromanzia e la lecanomanzia e sviluppando una teoria dal sapore filosofico secondo la quale le facoltà divinatorie dei sogni derivano da una preveggenza innata nell'anima⁸⁶. Al di là delle varie interpretazioni astruse e a volte improbabili, indubbiamente l'opera propone un metodo di indagine innovativo (non a caso Freud riconosce in Artemidoro colui che per primo ha insegnato a capire i sogni), ma soprattutto apre un'amplicissima finestra su un immaginario e un inconscio collettivo, presentandosi come la vetrina dell'universo simbolico elaborato dagli uomini della sua epoca, e più in generale del mondo antico.

¹ Per una trattazione generale dell'argomento cfr. H.J. Rose, *Primitive culture in Greece*, London 1925; G. Björck, ὄναρ ἰδεῖν: *De la perception de rêve chez les Anciens*, «Eranos» 44 (1946), pp. 313-316; D. Del Corno, *Ricerche sull'onirocritica greca*, «RIL» XVII (1962), pp. 334-366; D. Del Corno, *Graecorum de re onirocritica scriptorum reliquiae*, Milano 1969; E.R. Dodds, *Pagani e Cristiani in un'epoca di angoscia*, trad. it. Firenze 1970; E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze 1978; A.H.M. Kessels, *Studies on the dream in Greek literature*, Utrecht 1978; R.G.M. van Lieshout, *Greeks on dreams*, Utrecht 1980; G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Bari 1988; G. Almansi - C. Beguin, *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, trad. it. Milano 1991; C. Brillante, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991; S.F. Kruger, *Il sogno nel Medioevo*, trad. it. Milano 1996, pp. 39-45; D. Salvo, *Sull'oniromanzia nel mondo greco e romano*, ὄναρ 9/2007, pp. 305-319; P. Cox Miller, *Il sogno nella tarda antichità*, trad. it. Roma 2004; M. Mancía, *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*, Venezia 2004; R. Colantone, *Il sogno nella poesia greca. Dai poemi omerici al teatro*, Roma 2012; M. Dorati, *Sogni doppi*, "Studi italiani di filologia classica" 2/2013, pp. 201-250; G. Guidorizzi, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano 2013; W.V. Harris, *Due son le porte dei sogni. L'esperienza onirica nel mondo antico*, trad. it. Roma-Bari 2013.

² Saffo (fr. 134 L-P) afferma di aver parlato in sogno con Afrodite; cfr. 63 L-P, che si apre con un'apostrofe al sogno, forse personificato. Per le apparizioni di defunti cfr. Pindaro, *Pitiche* IV, 159-164, dove l'anima di Frisso compare a Giasone chiedendogli che la sua salma sia rimpatriata; Plutarco, *Cimone* 6,5, dove il re spartano Pausania è perseguitato in sogno dal fantasma di una ragazza uccisa accidentalmente. Alessandro Poliistore (*ap.* Diogene Laerzio VIII, 32) riferisce della credenza pitagorica secondo la quale i sogni, al pari dei presagi, sono inviati da anime venerate come demoni ed eroi; cfr. Plutarco, *Moralia* 566c.

³ Pindaro, *Olimpiche* XIII, 63-69; Pausania X, 38, 13; Elio Aristide, *Discorsi Sacri* I, 78. In *Vita di Sofocle* 12, p. 34 Radt si racconta che il tragediografo smascherò un furto sacrilego grazie a un'apparizione in sogno di Eracle.

⁴ Eraclito, fr. 22B89 D-K. Marco Aurelio (VI, 42,1) intende la sentenza come allusiva a chi contribuisce allo scopo cui è rivolta l'umanità intera in maniera inconsapevole. In realtà il frammento è una critica a coloro che non si attengono al "Discorso comune", ma vivono come se avessero ciascuno una propria mente, parlando e operando come quando dormono; cfr. 22B1, 22B21, 22B73 D-K.

⁵ Eschilo, *Eumenidi* 104-105.

⁶ Esiodo, *Teogonia* 211-214.

⁷ Senofonte, *Ciropedia* VIII, 7,21-22. Medesimo concetto è reperibile in Sesto Empirico, *Contro i fisici* I, 21: ὅταν γὰρ ἐν τῷ ὑπνοῦν καθ' αὐτὴν γίγνεται ἡ ψυχὴ, τότε τὴν ἴδιον ἀπολαβοῦσα φύσιν προμαντεύεται τε καὶ προαγορεύει τὰ μέλλοντα.

⁸ Esiodo, *Teogonia* 22-34; Callimaco, fr. 2 Pf. (cfr. 112, 5-6 Pf.); Scolio fiorentino II, 16-18 Pf.; *Antologia Palatina* VII, 42. Per l'interpretazione del "proemio del sogno" cfr. R. Pretagostini, *L'incontro con le Muse sull'Elicona in Esiodo e in Callimaco: modificazioni di un modello*, «Lexis» 13/1995, pp. 157-172; G. Serrao, *Note esegetiche ai due prologhi degli Αἴτια callimachei (fr. 1-2 Pf.)*, «Seminari romani» I,2 1998, pp. 299-311. Attraverso una menzione implicita di Callimaco, Marco Aurelio critica in una lettera il maestro Frontone per aver creduto che Esiodo avesse ricevuto l'investitura poetica mentre dormiva (*Lettere a Marco Aurelio* I, 2); anche il riferimento parodistico di Luciano in *Contro l'ignorante bibliomane* 3 presuppone che l'incontro del poeta di Ascrea con le Muse sia un fatto realmente accaduto. Callimaco è stato certo influenzato dalla vicenda, sospesa tra realtà e leggenda, di Epimenide, il quale ricevette la sua straordinaria sapienza dagli dèi durante un lungo sonno durato cinquantasette anni: cfr. Massimo di Tiro 10,1, 38,3 (3B1 DK). Dal suo sogno derivano quelli di Ennio, fr. 2, 3 Skutsch, e di Properzio III, 3: l'autore degli *Annales* racconta che l'anima di Omero gli si manifestò in sogno affermando di essersi reincarnata in lui, nel poeta elegiaco l'invito da parte di Apollo a seguire Filita e non Ennio viene presentato come un'apparizione in sogno sull'Elicona.

⁹ *Odissea* XXIV, 1-14, VII, 137-138; ad un'ombra o ad un sogno viene paragonata la madre Anticlea, quando sfugge al tentativo di Odisseo di abbracciarla (*ibid.* XI, 204-222). Gli *Scoli a Odissea* XII, 198 riferiscono dell'usanza di foggiare i piedi del letto con l'effigie di Ermes.

¹⁰ Porfirio (*L'antro delle ninfe* 28) attribuisce a Pitagora la credenza che il popolo dei sogni sia costituito dalle anime che si raccolgono nella Via Lattea in attesa di reincarnarsi.

¹¹ *Iliade* I, 62-64. L'appartenenza a tutti gli effetti dell'oniromanzia alla sfera del sacro è confermata da Pausania I, 34,4, dove i sacerdoti del tempio di Anfiarao a Oropo sono definiti abili non solo ad osservare il volo degli uccelli e le viscere delle vittime sacrificate, ma anche a interpretare i sogni.

¹² *Iliade* V, 149-151.

¹³ *Ibid.* II, 5-41; cfr. X, 496-497 per il sogno funesto tramite il quale Atena preannuncia la morte a Reso.

¹⁴ *Ibid.* XXXIII, 62-107.

¹⁵ *Ibid.* XXII, 199-201.

¹⁶ *Odissea* IV, 795-841.

¹⁷ *Ibid.* VI, 13-51.

¹⁸ *Ibid.* XIX, 535-569. Il sogno è veritiero anche perché replica un prodigio, avvenuto quando Telemaco stava per partire da Menelao, di cui Elena aveva dato uguale interpretazione (*ibid.* XV, 160-178); anche nel citato epigramma adespoto dell'*Antologia Palatina* il sogno di Callimaco è definito *κεράων, οὐδ' ἐλέφαντος*. Tra le varie interpretazioni circa l'enigmatica natura delle due porte suggestiva è quella secondo cui si tratterebbe di un gioco paretimologico: dalla porta di corno escono i sogni che si realizzano (*κεραίνω*), dalla porta d'avorio i sogni che ingannano (*ἐλεφαίρω*).

¹⁹ *Odissea* XX, 54-94. Un altro esempio significativo di sogno parallelo, inviato dagli dèi per garantire ai Messeni il loro ritorno in patria, è reperibile in Pausania IV, 26,3: un anno prima della battaglia di Leuttra un sacerdote di Eracle sogna che l'eroe è invitato da Zeus come ospite sul monte Itome e contemporaneamente Comone, comandante dei Messeni, sogna che dopo essersi unito alla madre defunta questa ritorni in vita; cfr. IV, 26,6-8. Addirittura il sogno può anticipare la realtà, come risulta da Carete di Mitilene (FGrHist 125 F 5 Jacoby): Odatis, principessa orientale, e Zariadre, governatore medo, si incontrano parallelamente in sogno e si innamorano, poi si ritrovano nella realtà e si sposano.

²⁰ L'area semantica dei termini omologhi *ὄναρ* e *ὄνειρος* è in effetti più ampia di quanto si intende attualmente per sogno e include manifestazioni di carattere allucinatorio e fantastico. Per il tema del sogno nell'epica omerica cfr. J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald 1935; A.V. Rankin, *Penelope's Dreams in Books XIX and XX of the Odyssey*, «*Helikon*» II (1962), pp. 617-624; A. Amory, *The Gates of Horn and Ivory*, «*YCS*» XX (1966), pp. 3-57; E. Lévy, *La rêve homérique*, «*Ktêma*» VII (1982), pp. 40-41; F. Maiullari, *Il trick, il sogno, la terapia*, «*Studi italiani di filologia classica*» 99 (2006), pp. 58-101.

²¹ Mosco, *Idillio 2 (Europa)*, 1-17.

²² Apollonio Rodio, *Argonautiche* III, 616-636.

²³ Artemidoro I, 7; Plutarco, *Moralia* 734d-f.

²⁴ Eschilo, *Agamennone* 420-426; *Antologia Palatina* XII, 125; Teocrito, *I pescatori* 4-5, 39-66.

²⁵ Erodoto I, 107,1-108,2. Cfr. I, 34 per il sogno che preannuncia a Cresos la morte del figlio Atis e che il re di Lidia cerca invano di stornare, III, 124-125 per Policrate che realizza l'enigmatico sogno della figlia (il padre lavato da Zeus e unto dal Sole) nonostante i ripetuti avvertimenti di lei.

²⁶ *Ibid.* VII, 12-19; la decisione di invadere la Grecia viene rafforzata da una terza visione, nella quale Serse immagina di essere cinto di una corona di ulivo i cui rami coprono tutta la terra e che i Magi interpretano come un presagio di conquista. Cfr. II, 139 per il ritiro dall'Egitto del re etiope Sabacone in seguito all'interpretazione di un sogno; II, 141,3-5 per il dio Efesto che promette in sogno al sacerdote egizio Setone un aiuto contro gli Assiri, concretizzatosi in un'invasione di topi; V, 55-56 per il sogno in cui un uomo grande e di bell'aspetto profetizza a Ipparco la morte con due enigmatici esametri.

²⁷ Eschilo, *I Persiani* 179-200.

²⁸ Filarco, FrGrHist 81 F 45 Jacoby.

- ²⁹ Senofonte, *Anabasi* III, 1,11-13.
- ³⁰ Plutarco, *Alessandro* 2,4-5, *Lucullo* 10,2-4. Cfr. *Alessandro* 26,5: il luogo della fondazione di Alessandria viene indicato in sogno al re macedone da Omero che gli recita alcuni suoi versi. Pausania riferisce della fondazione di un tempio in onore di Teti (III, 14,4) e dell'erezione di statue sacre (III, 16,1, VIII, 42,7) in seguito a visioni oniriche.
- ³¹ Plutarco, *Cesare* 63,8-9.
- ³² Platone, *Critone* 44a-b, *Fedone* 60e-61b, *Apologia di Socrate* 33c. Cfr. E. Vegleris, *Platone e il sogno della notte*, in G. Guidorizzi (a cura di), cit., pp. 103-120; S. Rotondaro, *Il sogno in Platone. Fisiologia di una metafora*, Napoli 1998. Pindaro (fr. 131 Snell-Maehler) sembra asserire che nel sonno l'anima percepisce la realtà in maniera autonoma, acquisendo facoltà superiori, e parecchi secoli dopo Sinesio di Cirene (*Sui sogni* 4) attribuisce al sogno la facoltà di condurre a una contemplazione più perfetta dell'essere.
- ³³ Platone, *Repubblica* 571c-572b, *Timeo* 71a-72a.
- ³⁴ Platone, *Apologia di Socrate* 40c-e; Giamblico, *Vita di Pitagora* 35, 256; Zenone, SVF A234 von Arnim.
- ³⁵ Platone, *Repubblica* 382e-383a, *Leggi* 909e-910a, *Teeteto* 157e-158d; cfr. *Leggi* 904d, *Epinomide* 985c. Per la connessione tra sogni paurosi e superstizione cfr. Plutarco, *Moralia* 165d-166c, 168f.
- ³⁶ Aristotele, *Sui sogni* 458a-459a, 461a, *La divinazione durante il sonno* 463a. Cfr. G. Cambiano - L. Repici, *Aristotele e i sogni*, in G. Guidorizzi (a cura di), cit., pp. 121-136; L. Repici, *Aristotele. Il sonno e i sogni*, Venezia 2003, pp. 9-80.
- ³⁷ Aristotele, *La divinazione durante il sonno* 462b, 464a.
- ³⁸ Aristotele, *La divinazione durante il sonno* 463a-b, *Sui sogni* 459a-b, 460b-461a, *Etica Nicomachea* I 1102b.
- ³⁹ Democrito, A77, A106, B158 D-K, A135.58, 466 Luria; Diogene Laerzio X, 32; *Gnomologium Vaticanum* 24. Secondo Diogene di Enoanda (43 Smith) le visioni profetiche ricevute nel sonno sono composte di atomi sottili e percepibili solo attraverso la mente e provengono unicamente da entità naturali. Cfr. E. Piergiacomi, *Una preghiera per l'avvenire: la divinazione in sonno di Democrito*, «Lexicon philosophicum» 1 (2013), pp. 58-89.
- ⁴⁰ Luciano, *Il sogno o la vita di Luciano* 5-16.
- ⁴¹ Luciano, *Storia Vera* II, 32-35.
- ⁴² Sofocle, *Edipo re* 980-983; sulla presenza del tema nel teatro tragico cfr. G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford 1976. Che i sogni edipici fossero comuni nel mondo greco è attestato da Erodoto VI, 107 (prima della battaglia di Maratona l'esule Ippia sogna di giacere con la madre e ne congetta il ritorno in patria, ma poi da un fatto accidentale, la caduta a terra di un dente che non riesce a ritrovare, capisce l'infondatezza di questa interpretazione), Plutarco, *Cesare* 32,9 (un sogno incestuoso la notte prima di attraversare il Rubicone riflette la decisione tormentata di muovere contro la patria), Cassio Dione XXXVII, 52,2 (il figlio di Silla inferisce un futuro glorioso da un sogno analogo).
- ⁴³ Sofocle, *Elettra* 417-427, 459-460, 495-502.
- ⁴⁴ Eschilo, *Agamennone* 179-181, *Sette contro Tebe* 709-711. Per il tema del rimorso nel sogno cfr. anche Plutarco, *Moralia* 555b-c.
- ⁴⁵ Eschilo, *Agamennone* 274-275, *Coefore* 32-41, 523-552. Un sogno simile è presente in Stesicoro, fr. 42 Page: Clitemnestra vede un serpente dalla cui cresta insanguinata nasce Oreste.
- ⁴⁶ Eschilo, *Eumenidi* 114-142. Tipica figura di demone onirico è Efiante, con le varianti Epialos o Epiales, talvolta identificato con Pan e così chiamato perché "balza sopra" (ἐπάλλομαι) al dormiente procurandogli una sensazione di soffocamento. Gli effetti di questo incubo sono analizzati da Artemidoro II, 37; cfr. anche Aristofane, *Le vespe* 1037-1042.

-
- ⁴⁷ Euripide, *Ecuba* 68-91, 703-707. Ecuba applica alle sue funeste visioni gli epiteti corradicali μελανοπτέρυγες (v. 71) e μελανόπτεροι (v. 705).
- ⁴⁸ Euripide, *Reso* 780-786.
- ⁴⁹ Euripide, *Ifigenia in Tauride* 42-59, 1259-1282.
- ⁵⁰ Aristofane, *I cavalieri* 1090-1095, *Le vespe* 15-53.
- ⁵¹ Che la professione di oniromante non fosse molto considerata, almeno a livello economico, è attestato da Aristofane, *Le vespe* 52-53, Plutarco, *Aristide* 27,4; cfr. Teofrasto, *I caratteri* 16,11 per il superstizioso che ad ogni sogno consulta oniromanti, indovini e áuguri, Luciano, *Alessandro o il falso profeta* 49 per un impostore che finge di dare responsi come se li udisse in sogno.
- ⁵² Eschilo, *Prometeo* 485-487.
- ⁵³ Ippocrate, *Sulla dieta* IV, 86-87. Sui rapporti tra scienza e sogno cfr. G. Guidorizzi, *Sogno, diagnosi, guarigione: da Asclepio a Ippocrate*, in Guidorizzi (a cura di), cit., pp. 87-102; M.A. Holowchack, *Ancient science and dreams*, Boston 2002; S.M. Oberhelman, *Dreams, Healing and Medicine in Greece: From Antiquity to the Present*, Farnham-Burlington 2013.
- ⁵⁴ Ippocrate, *Sulla dieta* IV, 89. Cfr. Sofocle, *Elettra* 424-425: Clitemnestra racconta la propria visione al Sole per stornare il presagio funesto.
- ⁵⁵ Ippocrate, *Sulla dieta* IV, 88-89; Dioscoride, *De materia medica* I, 105; Plutarco, *Moralia* 734f (cfr. 635f per l'inibizione a mangiare uova derivata da alcuni sogni).
- ⁵⁶ Ippocrate, *Sulla dieta* IV, 89-90, 92.
- ⁵⁷ Giamblico, *Sui misteri* 3,3.
- ⁵⁸ Galeno, *Commentario a Ippocrate, Sugli umori* 16, 222-223 K, *Sui propri libri* 19, 59 K, *La diagnosi attraverso i sogni* 6, 133, 832 K; cfr. Aristotele, *La divinazione durante il sonno* 463a; Plutarco, *Moralia* 129b. La connessione tra sogni e medicina è attestata anche da Artemidoro IV, 2.
- ⁵⁹ Elio Aristide, *Discorsi Sacri* II, 2: εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς προεἶπεν ὁ θεὸς ἀπογράψαι τὰ ὄνειρατα· καὶ τοῦτ' ἦν τῶν ἐπιταγμάτων πρῶτον. Per un'analisi dell'opera, che costituisce il primo esempio di un diario di sogni redatto dal sognatore stesso, cfr. F.G. Welcher, *Incubation. Aristides der Rhetor*, in *Kleine Schriften*, vol. III, Bonn 1850, pp. 89-156; C.A. Behr, *Aelius Aristides and the Sacred Tales*, Amsterdam 1968; G. Michenaud – J. Dierkens, *Les rêves dans les Discours Sacrés d'Aelius Aristide. Essai d'analyse psychologique*, Mons 1972; S. Nicosia, *Elio Aristide nell'Asclepico di Pergamo e la retorica recuperata*, Palermo 1979.
- ⁶⁰ Elio Aristide, *Discorsi Sacri* II, 32. In Aristofane, *Pluto* 707-738 è reperibile la più antica testimonianza di una guarigione miracolosa operata da Asclepio, che pur attraverso un paradosso tipico della commedia (il dio della ricchezza, tradizionalmente cieco, riacquista la vista grazie al dio della medicina) ricalca quanto effettivamente doveva accadere nei suoi santuari. Sulla pratica dell'*incubatio* cfr. Licofrone, *Alessandra* 1050-1055; Strabone VI, 3,9, XIV, 1,44; Filostrato, *Vita di Apollonio* II, 37. Pausania X, 33,11 ci parla dei sacerdoti di Dioniso ad Anficlea che interpretavano i sogni in stato di estasi.
- ⁶¹ Elio Aristide, *Discorsi Sacri* II, 13-14 (un naufragio in mare aperto viene esorcizzato attraverso una più innocua simulazione in porto), II, 26-28 (la morte preannunciata entro tre giorni viene sostituita prima dal taglio di un dito, poi dall'offerta di un anello attraverso il gioco verbale tra δάκτυλος e δακτύλιον), V, 18 (Elio Aristide sogna di leggere *Le nuvole* di Aristofane e l'indomani il cielo è nuvoloso e foriero di pioggia), V, 45-46 (l'autore fa in modo di leggere le sue orazioni davanti al numero di persone indicategli in sogno), V, 49-55 (la prescrizione di correre per dieci stadi e tuffarsi in mare viene liberamente interpretata scambiando il mare con un fiume).
- ⁶² Elio Aristide, *Discorsi Sacri* I, 66. Cfr. Teopompo, FGrHist 115 F 71 Jacoby: nella stessa notte Eracle appare contemporaneamente a Ferecide di Siro, affidandogli un messaggio per gli Spartani, e ai re lacedemoni, ai quali ordina di obbedire a Ferecide.

-
- ⁶³ Elio Aristide, *Discorsi Sacri* II, 30-31.
- ⁶⁴ *Ibid.* III, 44-45.
- ⁶⁵ *Ibid.* IV, 53.
- ⁶⁶ *Ibid.* I, 57, 61-63, II, 73, III, 8-11.
- ⁶⁷ *Ibid.* V, 20-25, II, 44. Cfr. IV, 11 per l'ordine di Asclepio di cospargersi di terra bianca come surrogato della sepoltura.
- ⁶⁸ *Ibid.* I, 16, IV, 19, 59-61; cfr. IV, 15.
- ⁶⁹ *Ibid.* IV, 49.
- ⁷⁰ *Ibid.* IV 24-31, 45-47.
- ⁷¹ *Ibid.* II, 9. Sono otto in tutto gli scritti cui Elio Aristide attribuisce una genesi onirica. Secondo Pausania I, 21,2 Eschilo raccontava che quand'era molto giovane Dioniso gli ordinò in sogno di comporre tragedie; Cassio Dione LXXIII, 23,2 dichiara di aver scritto su invito del suo δαίμων apparsogli in sogno.
- ⁷² Elio Aristide, *Discorsi Sacri* IV, 50-51, I, 17.
- ⁷³ *Ibid.* I, 36-39, 46-49; cfr. IV, 105 per un simile rapporto col defunto Adriano.
- ⁷⁴ Artemidoro I, 12; cfr. IV, 20. Sull'opera cfr. C. Blum, *Studies in the dream book of Artemidorus*, Uppsala 1936; G. Seferis, *Saggio introduttivo a "Dell'interpretazione de' sogni" di Artemidoro Daldiano*, Roma 1970; D. Del Corno, *Introduzione a "Il libro dei sogni" di Artemidoro*, Milano 1975; G. Weber, *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*, Stuttgart 2000; D. Verardi, *Artemidoro daldiano: "Dell'interpretazione dei sogni". Un contributo storiografico*, *Psychofenia* XI, 18/2008, pp. 14-42; J. du Bouchet - C. Chamdezon (a cura di), *Etudes sur Artémidore et l'interprétation des rêves*, Paris 2012. Artemidoro è piuttosto parco circa le sue fonti; tra i pochi nomi citati spicca l'ateniese Antifonte, la cui identificazione con Antifonte sofista è tutt'altro che certa, menzionato anche da Suda, s.v. Ἀντιφών, come un τερατοσκόπος e ὄνειροκρίτης autore della più antica opera sull'interpretazione dei sogni di cui abbiamo notizia.
- ⁷⁵ Artemidoro I, 2.
- ⁷⁶ *Ibid.* I, 1-2, IV, 1. La tipologia dei sogni allegorici è stata analizzata anche da Galeno, *La diagnosi attraverso i sogni* VI, 832 ss.
- ⁷⁷ Artemidoro I, 2. Il concetto è già presente in *Iliade* II, 80-82 (passo esplicitamente richiamato da Artemidoro), dove Nestore dà credito al Sogno funesto proprio perché inviato ad Agamennone in persona. Temistio, 472a Luria sostiene che le visioni profetiche si manifestano solo alle persone sagge; Plutarco, *Cleomene 7* riferisce che a Sparta, in circostanze particolarmente gravi per la comunità, c'era l'usanza che gli efori dormissero in un santuario incubatorio per ricevere un sogno veridico.
- ⁷⁸ Artemidoro I, 2.
- ⁷⁹ *Ibid.* I, 3, IV, 2.

⁸⁰ *Ibid.* I, 5. In precedenza il medico alessandrino Erofilo (*Doxographi Graeci*, p. 416 Diels) aveva operato una triplice distinzione dei sogni: Ἡρόφιλος τῶν ὀνείρων τοὺς μὲν θεοπέμπτους κατ' ἀνάγκην γίνεσθαι, τοὺς δὲ φυσικοὺς ἀνειδωλοπιουμένης ψυχῆς τὸ συμφέρον αὐτῇ καὶ τὸ πάντως ἐσόμενον, τοὺς δὲ συγκραματικοὺς [ἐκ τοῦ αὐτομάτου] κατ' εἰδώλων πρόπτωσιν, ὅταν ἂ βουλόμεθα βλέπωμεν, ὡς ἐπὶ τῶν τὰς ἐρωμένας ὀρώντων ἐν ὕπνῳ γίνεται. I primi sono i sogni mandati dagli dèi, ai quali non è possibile sottrarsi poiché si impongono secondo un criterio di necessità. I secondi, in cui l'anima è in grado di perseguire il proprio utile attraverso la creazione di immagini in base alle necessità del corpo, sembrano collegati alle condizioni fisiche del dormiente, come indica il loro stesso nome. Più difficile è capire, anche per via di una corrucciata testuale, a che cosa si alluda con i sogni "mistici": si tratta probabilmente dei sogni in cui le visioni sono in parte spontanee e indipendenti dalla volontà del sognatore, in parte originate dalla sua psiche, come nel caso delle immagini della persona amata. Una suddivisione simile viene attribuita da Cicerone, *La divinazione* I, 64 a Posidonio di Apamea, il quale avrebbe distinto i sogni derivati da impulsi autonomi dell'anima, quelli provocati da demoni presenti nell'aria e quelli caratterizzati da epifanie divine. Cfr. A.H. Kessels, *Ancient systems of dream classification*, «Mnemosyne» 4/1969, pp. 389-424; C. Brillante, *L'interpretazione dei sogni nel sistema di Erofilo*, «Annales littéraires de l'Université de Besançon» 1/1990, pp. 79-87.

⁸¹ Artemidoro II, 70.

⁸² *Ibid.* I, 9, 11-12, II, 60, IV, 27, 67.

⁸³ *Ibid.* IV, *proemio*.

⁸⁴ *Ibid.* I, 78-80. Cfr. J. Pigeaud, *Il sogno erotico nell'Antichità Greco-romana: l'oneirogmós*, trad. it. in G. Guidorizzi, cit., pp. 137-146.

⁸⁵ Artemidoro I, 11, II, 12, 70, IV, 24.

⁸⁶ *Ibid.* II, 69, I, *proemio*, IV, *proemio*.

L'arte in movimento. Osservazioni sul trasporto di statue in marmo nel mondo romano

di Anna Anguissola

Il tipo statuaria del Satiro Versante, che gli archeologi riconducono ad un modello prassitelico, è oggi noto in numerosi esemplari in marmo – una quindicina circa tra statue intere e torsi di dimensioni poco inferiori al vero, per lo più rinvenuti a Roma e dintorni, oltre a diverse teste ed altri frammenti (Fig. 1)¹. Il corpo del giovane satiro disegna una linea sinuosa accompagnando il gesto del braccio destro che, levato sopra la testa ricciuta, versa vino da una brocca nel contenitore (un corno potorio o una coppa) **retto** dalla mano sinistra². La sezione inferiore della figura è rinforzata da un supporto in forma di tronco d'albero, o più raramente di pilastrino. Talvolta, sul tronco sono gettati alcuni oggetti utili ad identificare il personaggio, cioè i suoi attributi: ad esempio una pelle animale, il *pedum* (bastone nodoso e ricurvo dei cacciatori), il flauto di Pan (Fig. 2)³. Nella maggior parte delle versioni un breve puntello, in genere quadrangolare o talora cilindrico e abbellito da un motivo a spirale, fissa il braccio sinistro al tronco⁴. In un caso, una statua da Torre del Greco oggi al Museo Salinas di Palermo, i sistemi di supporto assumono fisionomia e dimensioni straordinarie (Fig. 3a-b). Sulla destra, il tronco liscio è collegato alla figura da due puntelli; sulla sinistra, una lunga barra di marmo, sagomata con cura, corre tra la gamba e il dorso della mano⁵.

Non stupisce la perplessità degli osservatori moderni dinanzi ad un puntello tanto vistoso, che è parso uno “sgraziato” intruso nell'elegante composizione prassitelica⁶. In effetti, i sostegni conformati come elementi del paesaggio (tronchi, pilastrini), attributi o figure ancillari, pressoché ubiqui nella statuaria in marmo romana, pur rispondendo ad un'essenziale necessità statica sembrano trovare una piena giustificazione narrativa nell'economia dell'opera. Al contrario, la funzione dei semplici puntelli – brevi connettori o lunghe barre di forma più o meno regolare – pare esclusivamente legata alla

sfera tecnica e produttiva, una spiacevole ma inevitabile conseguenza delle caratteristiche fisiche del marmo⁷.



Fig. 1: Replica del Satiro Versante da Castel Gandolfo, età domiziana, marmo, altezza 165 cm. Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 2002.34 (immagine: The J. Paul Getty Museum)



Fig. 2: Replica del Satiro Versante da Roma, età antonina, marmo, altezza 156 cm. Roma, Palazzo Altemps, inv. 8597 (immagine: Soprintendenza per i Beni Archeologici di Roma)

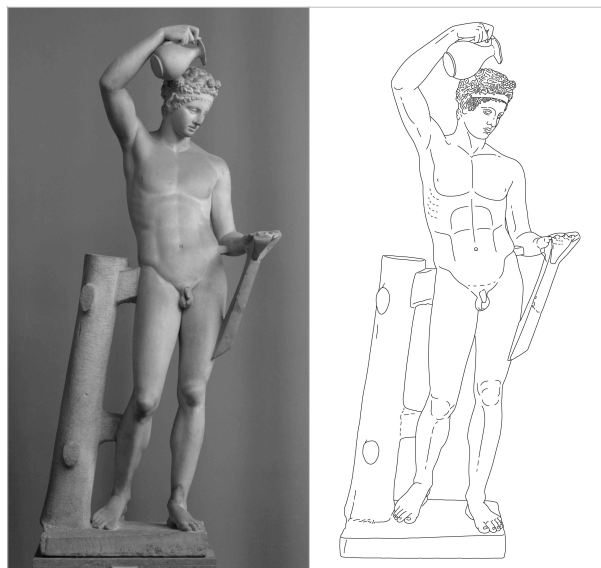


Fig. 3a-b: Replica del Satiro Versante da Torre del Greco e disegno ricostruttivo, metà circa del I secolo d.C., marmo, altezza 146 cm (163 cm inclusa la mano destra sollevata con l'*oinochoe*). Palermo, Museo Archeologico A. Salinas, inv. 1556 (immagine: Istituto Archeologico Germanico di Roma, neg. D-DAI-ROM-71.661; disegno realizzato dall'autrice e D. Bruscella)

Si è pensato che i puntelli servissero a tradurre in marmo composizioni originariamente ideate in bronzo, materiale più duttile, leggero e resistente a colpi e vibrazioni. Si tratterebbe, dunque, di misure strumentali alla produzione copistica che, come sappiamo, occupa un ruolo di primissimo piano nel linguaggio artistico romano⁸. In tal senso, i puntelli funzionerebbero come spie della riproduzione – segno inequivocabile che una certa statua (romana) in marmo altro non è che la replica di un originale (greco) in bronzo. Questa spiegazione, tuttavia, non esaurisce la varietà e complessità del materiale: l'uso dei puntelli non è affatto riservato a composizioni ispirate a modelli in bronzo, ma è attestato con altrettanta frequenza per repliche di modelli in marmo e, soprattutto, per figure prive di antecedenti nella tradizione greca⁹.

In alternativa, è stato proposto che i puntelli servissero a proteggere la statua durante il trasporto: la loro presenza, dunque, indicherebbe che un'opera è stata eseguita lontano

dal luogo d'esposizione¹⁰. Proprio questa seconda ipotesi, che vede nei puntelli uno strumento necessario al trasporto, costituisce l'oggetto del presente contributo. È ovvio che ogni statua dovesse, ad un certo punto della sua esistenza, essere spostata e trasferita dal laboratorio dell'artigiano al luogo d'esposizione. Allo scopo di verificare tale ipotesi, tuttavia, è necessario domandarci in quale misura la presenza di robusti puntelli rendesse davvero il trasporto più semplice e sicuro. Nelle pagine che seguono tenterò di esaminare, senza pretese di esaustività, i principali argomenti relativi al movimento di opere d'arte – soprattutto di scultura in marmo – nel Mediterraneo ellenistico e romano, indagando la natura, i luoghi e le tecnologie di ciascuna operazione alla luce dei problemi legati a robustezza e solidità.

1. Le operazioni del trasporto

Nella prospettiva di quanti ritengono i puntelli, essenzialmente, una misura utile al trasporto, persino minutissimi connettori come quelli tra le dita dei piedi del Polifemo di Sperlonga andrebbero considerati una prova della realizzazione del gruppo lontano dal contesto di esposizione (Fig. 4)¹¹. L'impatto di quest'assunto sugli studi di scultura romana è profondo: in genere, si è letta l'alta frequenza di puntelli come il segno che una certa regione si affidasse principalmente all'importazione di scultura in marmo¹². Come si è detto, non vi è dubbio che qualsiasi statua debba – prima o poi – subire una qualche forma di spostamento. Altrettanto innegabile è l'esistenza di rischi legati al trasporto. Ciononostante, rimane spesso difficile determinare con certezza se una data statua sia stata importata e non piuttosto realizzata *in loco* da artigiani originari di altre regioni: nel mondo romano, il movimento di maestranze specializzate e il commercio a lungo raggio di materie prime erano strettamente connessi, al punto da rendere la distinzione tra importazioni e lavoro di artisti itineranti alquanto evanescente¹³. Solo in casi isolati il tipo di pietra utilizzata e lo stile concordano nell'indicare, con una certa attendibilità, la fabbricazione in una zona lontana da quella del rinvenimento¹⁴.

Parlare sommariamente di “trasporto”, raccogliendo sotto quest'etichetta tante operazioni diverse e complesse, costituisce peraltro un'impropria semplificazione¹⁵. Una statua poteva essere trasferita su lunghe distanze, o per brevissime tratte, sistemata nella stiva di

una capace nave da carico, issata sulla tolda di una chiatta, o montata su un carro. Giunta a destinazione, veniva messa in opera, sovente su un plinto. Molte delle statue romane sopravvissute sino ai nostri giorni, inoltre, devono aver cambiato collocazione e proprietario a più riprese, come rivelano interventi di adattamento della base¹⁶.

La spedizione di una pesante ed ingombrante statua di marmo era assai più impegnativa a onerosa rispetto ad altre categorie di opere d'arte. Dipinti su tavola o *emblemata* (quadri) a mosaico, ad esempio, potevano essere sistemati in piatte casse di legno, leggere e maneggevoli, probabilmente foderate di paglia per attutire l'effetto di colpi e scosse (Fig. 5a-b)¹⁷. Del resto, recenti ricerche nel campo della storia dell'arte moderna hanno dimostrato come il trasporto di una scultura in marmo richiedesse mesi anche per distanze relativamente brevi, come ad esempio dalle cave di Carrara alla città di Firenze¹⁸. Purtroppo, non ci è dato sapere con esattezza come, in antichità, le statue venissero imballate e collocate nella stiva di un'imbarcazione; altrettanto sfuggenti rimangono le variabili delle operazioni di trasporto in diversi periodi e regioni del mondo ellenistico e romano. Un recente esame dei materiali dal relitto di Anticitera, un vascello affondato a Sud del Peloponneso nella prima metà del I secolo a.C., ha condotto all'ipotesi che almeno in quel caso le statue fossero sistemate nella stiva in posizione eretta, fissate a bassi plinti con una depressione sulla faccia superiore per accogliere la base¹⁹.

Ogni statua, anche quelle affidate al trasporto marittimo o fluviale, doveva comunque affrontare una parte del viaggio su ruota²⁰. I veicoli adibiti al trasferimento per via di terra non avevano certo una capacità paragonabile alle robuste *naves onerariae* che solcavano il Mediterraneo; dobbiamo immaginare, dunque, che in questa fase i marmi fossero spostati singolarmente o in piccoli gruppi. Non può sfuggire come il viaggio su strade accidentate, o non perfettamente piane, sia potenzialmente più rischioso della navigazione per materiali sensibili alle vibrazioni come il marmo. Un affresco dalla Villa San Marco di Stabia, purtroppo in pessimo stato di conservazione, sembra illustrare, all'interno di un'elaborata scena di cantiere, lo spostamento di una statua da un carro a due ruote, trainato da bovi; la figura parrebbe esser stata mantenuta in posizione verticale sul veicolo (Fig. 6)²¹.

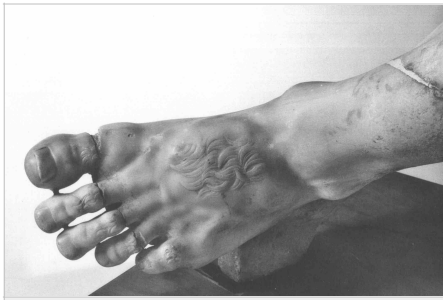


Fig. 4: Dettaglio del piede della statua di Polifemo da Sperlonga, fine del I secolo a.C. o inizi del I secolo d.C., marmo. Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (immagine: B. Andrae, B. Conticello, *Die Skulpturen von Sperlonga*, *Antike Plastik* 14, 1974, tav. 20a)

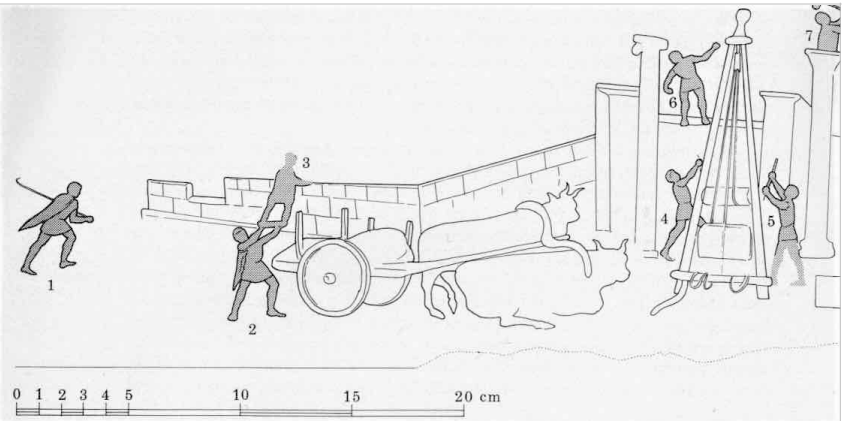


Fig. 6: Disegno ricostruttivo dell'affresco con scena di cantiere dalla Villa San Marco di Stabia (immagine: J.-P. Adam e P. Varène, *Une peinture romaine représentant une scène de chantier*, in "Revue Archéologique" 1980, pp. 212-238, spec. p. 216)

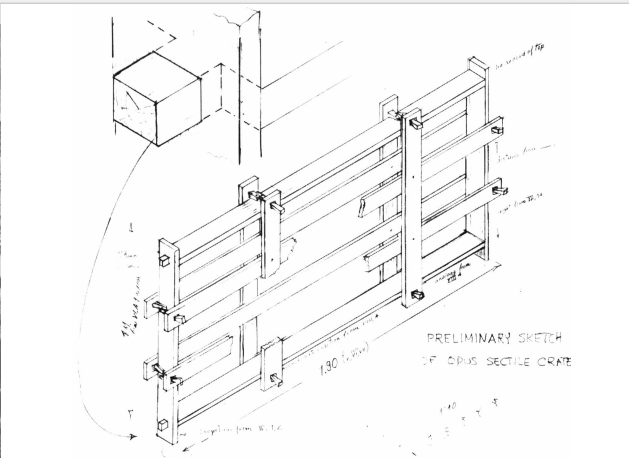


Fig. 5a-b: Cassette lignee accatastate contenenti pannelli di *opus sectile* in pasta vitrea rivenute a Kenchreai (immagini: L. Ibrahim, R. Scranton, R. Brill, *Kenchreai Eastern Port of Corinth*, vol. II, *The Panels of Opus Sectile in Glass*, Leida 1976, tav. 12 e disegno IV.B)

Ai fini del nostro discorso, interessa comprendere se le sfide poste da queste operazioni richiedessero o rendessero consigliabile l'uso di puntelli a salvaguardia della statua. La taglia stessa di molti puntelli e il livello di cura con cui sono stati eseguiti sembra contraddire l'ipotesi che si trattasse esclusivamente di precauzioni per il trasporto. Non di rado i puntelli sono addirittura più lunghi e sottili degli arti che – apparentemente – sostengono, rispetto ai quali formano una sorta di esile cornice intorno ad ampi spazi vuoti. Nella maggior parte dei casi, ai puntelli è data una forma regolare; più raramente la superficie è addirittura impreziosita da una decorazione a spirale (Fig. 7)²². Naturalmente, non vi sarebbe motivo di finire accuratamente un semplice ausilio per il trasporto, destinato alla rimozione dopo la messa in opera. Le percussioni degli strumenti utilizzati



Fig. 7: Replica del Satiro Versante da Roma, II secolo d.C., marmo, altezza 144 cm con il plinto. Parigi, Museo del Louvre, inv. 2333 (immagine: Musée du Louvre, RMN-Grand Palais)

per sagomare il sostegno, peraltro, creano rischi per la solidità della statua (soprattutto dell'arto cui il puntello è fissato) più immediati dello stesso trasporto.

In effetti, i puntelli non sembrano costituire la strategia più efficiente per garantire che una statua con ardite proiezioni giunga intatta a destinazione. La soluzione più semplice doveva prevedere il trasporto del pezzo appena sbozzato o quasi finito: il lavoro su arti, panneggio o attributi aggettanti rispetto al nucleo verticale della composizione poteva essere rimandato ad un momento successivo al trasporto, conservando uno schermo di pietra laddove, poi, si sarebbe scavato il sottosquadro²³. L'evidenza archeologica indica come, nel mondo romano, il marmo destinato alle botteghe di scultori fosse in genere cavato e spedito in forma di blocchi squadrati, un formato duttile e adatto all'uso in progetti assai diversi tra loro²⁴. Non mancano, naturalmente, attestazioni relative al

trasporto di statue finite, come dimostrano i carichi dei relitti di Mahdia e Anticitera, di cui parleremo più avanti. Si riferiscono con certezza a statue finite anche alcune notissime lettere di Cicerone, indirizzate tra il 68 e il 66 a.C. all'amico Attico, che si era impegnato a procurargli in Grecia alcuni arredi per la villa di Tuscolo da poco acquistata²⁵. Per opere destinate all'esportazione, gli scultori potevano adottare accorgimenti relativi non solo al grado di completamento, ma anche alla composizione stessa, privilegiando pose contenute, prive di delicate proiezioni – una precauzione ben attestata nella pratica di bottega di epoche successive²⁶.

Alla luce di queste osservazioni è possibile ritornare su due complessi scultorei caratterizzati dalla presenza di puntelli particolarmente vistosi, i gruppi di Scilla (Fig. 8) e dell'Accecamento di Polifemo (Fig. 9a-b) dalla grotta di Sperlonga. Recenti indagini hanno dimostrato come il marmo bianco a grana fine utilizzato per i gruppi scultorei



Fig. 8: Statua del compagno di Ulisse nella morsa delle spire di Scilla da Sperlonga, fine del I secolo a.C. o inizi del I secolo d.C., marmo. Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (immagine: B. Andreae, B. Conticello, *Die Skulpturen von Sperlonga*, *Antike Plastik* 14, 1974, tav. 26.a)



Fig. 9a-b: Statue dei compagni di Ulisse dal gruppo dell'Accecamento di Polifemo a Sperlonga, fine del I secolo a.C. o inizi del I secolo d.C., marmo. Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale (immagini: Istituto Archeologico Germanico di Roma, rispettivamente neg. D-DAI-ROM-65.74 e neg. D-DAI-ROM-69.1934)

proveniva dalle cave di Docimio, in Frigia (oggi İscehisar), molto probabilmente da un unico sito d'estrazione²⁷. Le firme iscritte sulla nave di Ulisse confermano come almeno il gruppo di Scilla fosse opera di tre maestri rodii – Atanodoro figlio di Agesandro, Agesandro figlio di Paionios e Polidoro figlio di Polidoro²⁸. L'origine degli scultori, la provenienza del marmo e la presenza di numerosi, solidi puntelli parrebbero convergere ad indicare per i gruppi di Sperlonga un luogo di produzione nel Mediterraneo orientale, lontano dalla loro sede sul



Fig. 10: Disegno ricostruttivo della *machina tractoria* utilizzata per la messa in opera del gruppo dell'Accecamento di Polifemo a Sperlonga (disegno: *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, a cura di B. Andreae, Mainz, P. von Zabern 1999, p. 199)

litorale tirrenico. Ciononostante, gli archeologi concordano ormai sul fatto che le statue siano state scolpite, in larga misura, nella grotta stessa o nelle sue immediate vicinanze, adattate con cura all'ambiente naturale, alle traiettorie visive dalla piscina e dai camminamenti che la circondano²⁹.

Come oggi risultano difficilmente ricostruibili le tecnologie legate all'imballaggio e al trasporto di scultura in marmo, così anche per la messa in

opera disponiamo d'informazioni parziali e disomogenee. In rari casi, sulla superficie del marmo si distinguono i segni prodotti dalle corde e dalle imbracature utilizzate per il sollevamento e la collocazione in posa³⁰. A Sperlonga, le tracce della *machina tractoria*, l'impalcatura con carrucola utilizzata per sistemare il colossale gruppo dell'Accecamento di Polifemo, sono state identificate nel recesso della grotta (Fig. 10)³¹. Del resto, la trattatistica ellenistica in materia d'ingegneria e meccanica non lascia dubbi circa l'esistenza di sistemi assai raffinati per il sollevamento di pesi anche straordinari³². Nel contesto di tali operazioni, i puntelli possono aver offerto una soluzione (non certo priva di rischi) ai problemi posti dal posizionamento, permettendo di fissare funi e legacci anche a porzioni della figura inessenziali dal punto di vista iconografico e narrativo.

2. Il metodo dei giunti

I puntelli, del resto, non costituiscono l'unica misura a disposizione di uno scultore per incrementare la robustezza di una statua in marmo. Un'alternativa è rappresentata dalla lavorazione della statua in parti separate, da comporre attraverso incastri e perni solo al momento della messa in opera³³. Si tratta, come del resto per i puntelli, di una tecnica assai antica, ben attestata già per le *korai* arcaiche dall'Acropoli di Atene³⁴. Non di rado la testa di una *kore* era lavorata a parte, insieme al collo, e solo successivamente alloggiata in una depressione tra le spalle; ancor più frequentemente, il braccio proteso della fanciulla era assicurato in una cavità sapientemente ricavata tra le pieghe della manica.

È tuttavia durante l'età ellenistica che questa pratica sembra davvero generalizzata, per statue in pietra di ogni tipo, posa e dimensioni³⁵. La statua poteva essere composta da due blocchi (nel caso di figure umane uniti, in genere, all'altezza dei fianchi), oppure da un nucleo centrale al quale erano fissate la testa, gli arti superiori, segmenti del panneggio, attributi. Già nel Mausoleo di Alicarnasso la maggior parte delle statue a tutto tondo erano realizzate in più pezzi, fissati tramite incastri, perni e morse, spesso consolidati da una colata di piombo. In particolare le botteghe ellenistiche di Rodi e di Delo paiono aver privilegiato questo metodo alla realizzazione di figure monolitiche³⁶. Diffusissima ancora lungo il primo secolo dell'impero, la tecnica dei giunti si fece meno

comune dagli inizi del II secolo d.C., quando una più efficiente gestione delle risorse minerarie incrementò la disponibilità di blocchi di marmo statuario di notevoli dimensioni e qualità.

Questa tecnica presenta diversi vantaggi per lo scultore dal punto di vista della duttilità, del risparmio e del trasporto³⁷. Anzitutto, permette di adattare con facilità formule convenzionali alla specifica commissione, separando la linea di produzione delle parti standardizzate (ad esempio, i corpi ideali), da quelle ideate *ad hoc* (come i ritratti). Anche il risparmio è notevole, in termini sia di materia prima, sia di tempo e manodopera. È possibile, infatti, utilizzare blocchi più piccoli e di qualità inferiore, dato il minor peso che ciascuna porzione della figura deve sostenere³⁸. Più scultori possono poi lavorare contemporaneamente alla stessa statua, concentrandosi sui suoi singoli elementi. Da un lato il metodo dei giunti permetteva di creare immagini straordinariamente complesse e ambiziose, anche combinando pietre bianche e colorate; all'opposto estremo del mercato forniva un'alternativa più conveniente alle statue monolitiche. Infine, un'opera composta da più parti può essere facilmente imballata, stivata e trasportata³⁹. Dal punto di vista della durevolezza, invece, le due tecniche sembrano sostanzialmente equivalersi⁴⁰. Un giunto che non sia assistito dalla forza di gravità (ad esempio, per una proiezione perpendicolare rispetto all'asse di equilibrio verticale della figura), infatti, richiede un'attenta progettazione e rimane, in ogni caso, a rischio di frattura⁴¹. D'altro canto, una statua composta di più parti è facilmente riparabile.

È bene rammentare, infine, come l'uso di giunti e di puntelli non si escludessero a vicenda. È il caso di una colossale statua di Afrodite dalle Terme di Faustina a Mileto (Fig. 11)⁴². Il braccio destro della dea, levato verso l'alto, è scolpito nel medesimo blocco del corpo, sorretto da due sostegni pressoché paralleli; di contro, l'avambraccio sinistro era stato lavorato a parte e fissato tra le pieghe abbondanti del panneggio. Non mancano esempi, come una statua di Dioniso con Pantera dal ninfeo di Punta Epitaffio a Baia, in cui la collocazione dei giunti permette di cogliere con immediatezza alcune delle sfide tecniche poste dalla materia prima allo scultore (Fig. 12a-b)⁴³. La figura presenta un nutrito assortimento di puntelli: tre barre piatte collegano il gomito sinistro al fianco e la figura al suo supporto, un pilastrino ricoperto da un panno, minuscoli connettori

corrono tra le dita e tra il pene e lo scroto. Inoltre, sia la mano destra che l'avambraccio sinistro erano stati scolpiti a parte, così come la parte superiore del dorso – una scelta con ogni probabilità imputabile alla sagoma del blocco di pietra, alto, largo ma poco profondo⁴⁴.

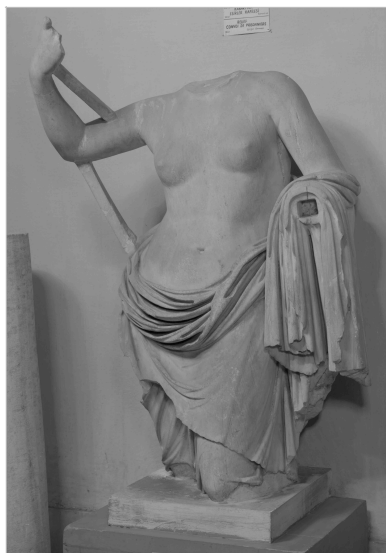


Fig. 11: Statua acefala di Afrodite dalle Terme di Faustina a Mileto, secondo secolo d.C., marmo, altezza 135 cm. Istanbul, Museo Archeologico, inv. 2004 (immagine: Istituto Archeologico Germanico di Istanbul, neg. D-DAI-IST-78-94)



Fig. 12a-b-c: Statua di Dioniso con pantera dal ninfeo di Punta Epitaffio a Baia, prima metà del I secolo d.C., marmo, altezza 140 cm con la base. Baiae, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, inv. 222739 (immagini della statua priva del rapporto in corrispondenza del dorso: Bildarchiv Foto Marburg; immagine della statua completa del pezzo lavorato a parte: Istituto Archeologico Germanico di Roma, neg. D-DAI-ROM-91.208)

Gli scultori attivi nel Mediterraneo ellenistico e lungo l'età imperiale romana erano in grado d'impiegare una varietà di tecniche, tra cui potevano optare sulla base della taglia, della qualità e delle caratteristiche del materiale, oltre che di considerazioni relative all'organizzazione del lavoro. Lo stato della documentazione archeologica lascia pensare che la scelta dell'uno o dell'altro metodo dipendesse da una varietà di fattori: le disponibilità economiche e il livello della committenza, la collocazione geografica della bottega (che giocava un ruolo essenziale nell'accesso alla materia prima), l'organizzazione del lavoro, le capacità dello scultore. La nostra comprensione del fenomeno, peraltro, è limitata dal fatto che, nella maggior parte dei casi, rimane difficile stabilire con certezza se, in una determinata statua, il giunto appartenga alla composizione originaria o sia frutto di un restauro⁴⁵.

3. Il relitto di Anticitera

Il tentativo di verificare queste ipotesi passa, di necessità, dall'esame di contesti archeologici in grado di documentare le pratiche e le tecnologie del trasporto di opere d'arte⁴⁶. In tal senso, la testimonianza più spettacolare proviene dal relitto di Anticitera, un vascello naufragato al largo dell'isola di Anticitera, a Sud del Peloponneso, nel secondo quarto del I secolo a.C. Proveniente dall'Egeo orientale, la nave doveva essere in viaggio verso l'Italia con la stiva piena di anfore e altri contenitori per derrate alimentari, oggetti d'uso, arredi e vasellame di lusso e, soprattutto, statuaria in bronzo e in marmo⁴⁷. Spiccano alcuni pregevoli pezzi d'antiquariato in bronzo (un atleta di IV secolo a.C. e frammenti di una figura di filosofo ascrivibile al III secolo a.C.), oltre a raffinati bronzetti da collezione e ad una quarantina circa di statue in marmo pario, con buona probabilità prodotte a Delo proprio per l'esportazione. Il carico di marmi è composto da repliche di celebri tipi statuari di età classica (come l'Erme tipo Richelieu, l'Erme tipo Andros-Farnese e l'Eracle a Riposo, presente in due esemplari), nuove creazioni tardo-ellenistiche e gruppi di eroi omerici. Gli accorgimenti tecnici e compositivi adottati per



Fig. 13: Statua frammentaria di Erme del tipo Andros-Farnese, primi decenni del I secolo a.C., marmo. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 15521 (immagine: P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlino, Gebr. Mann 1972, tav. 24 fig. 1)

queste opere forniscono preziose informazioni circa i criteri che regolavano la produzione di statuaria destinata al trasporto su lunghe distanze.

In generale, i marmi di Anticitera fanno ampio uso sia dell'assemblaggio ad incastro di tenone e mortasa, sia dei puntelli⁴⁸. I tre pezzi di dimensioni maggiori restituiti dal relitto, una versione oggi in pessimo stato dell'Erme tipo Andros-Farnese e le due colossali repliche dell'Eracle a Riposo, si affidano ai giunti per garantire la stabilità di figure colossali. La testa e le spalle dell'Erme erano lavorate a parte (Fig. 13); in una delle due statue di Eracle è ben visibile la preparazione per l'inserimento della testa (Fig. 14), nell'altra entrambe le braccia erano rapportate al torso con perni⁴⁹.



Fig. 14: Statua di Ercole a riposo dal relitto di Anticitera, primi decenni del I secolo a.C., marmo, altezza 238 cm. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5742 (immagine: *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism*, a cura di N. Kaltsas, E. Vlachogianni e P. Bouyia, Atene, Museo Archeologico Nazionale, p. 65 n. 52)

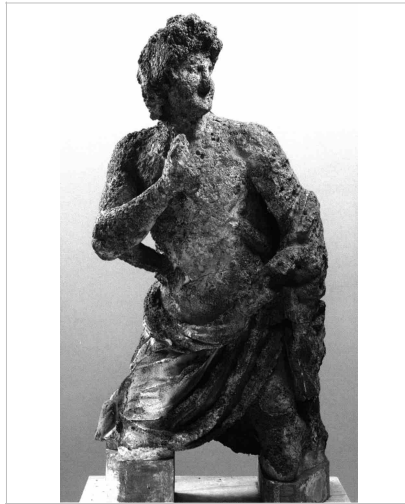


Fig. 15: Statua interpretata come Achille dal relitto di Anticitera, primi decenni del I secolo a.C., marmo, altezza 147 cm. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5746 (immagine: *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism*, a cura di N. Kaltsas, E. Vlachogianni e P. Bouyia, Atene, Museo Archeologico Nazionale, p. 107 n. 52)

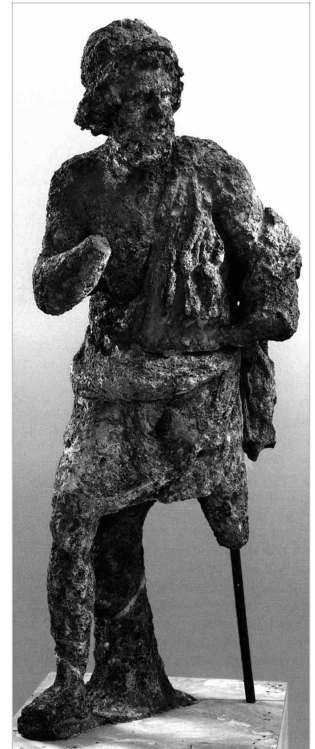


Fig. 16: Statua di Ulisse dal relitto di Anticitera, primi decenni del I secolo a.C., marmo, altezza 203 cm. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5745 (immagine: *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism*, a cura di N. Kaltsas, E. Vlachogianni e P. Bouyia, Atene, Museo Archeologico Nazionale, p. 106 n. 51)

Non di rado, la medesima composizione prevede sezioni rapportate e puntelli, com'è il caso di due figure identificate come Achille e Ulisse, parte di una serie di opere di soggetto omerico. I due blocchi principali che compongono la figura del cosiddetto Achille sono saldati all'altezza dei fianchi, mentre il braccio e la mano destra sono fissati al torso tramite puntelli (Fig. 15)⁵⁰. Impiega un'analogha strategia una statua di Ulisse di dimensioni superiori al vero, composta da due blocchi e dotata di molteplici puntelli ad assicurare il braccio destro al corpo e la gamba destra ad un supporto in forma di tronco d'albero (Fig. 16)⁵¹. In entrambi i casi si tratta di figure dalla posa relativamente contenuta, con poche e modeste proiezioni rispetto all'asse verticale di stabilità.

L'esempio di Anticitera suggerisce che entrambi i metodi – assemblaggio e puntelli – fossero correnti per statue prodotte per l'esportazione nel medesimo materiale (marmo pario), periodo (gli inizi del I secolo a.C.) e, con ogni probabilità, luogo (Delo). I marmi



Fig. 17: Statua di fanciullo dal relitto di Anticitera, primi decenni del I secolo a.C., marmo, altezza 111.5 cm con il plinto. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2773 (immagine: Istituto Archeologico Germanico di Atene, neg. D-DAI-ATH-1969-1706)

meglio conservati del carico mostrano come i puntelli applicati a statue create per il trasporto su lunghe distanze fossero accuratamente finiti, con sagome regolari. Ben lungi dall'essere trattati come semplici appendici funzionali, destinate alla rimozione, i puntelli di Anticitera sono parte integrante della composizione. Il ruolo di questi elementi nella costruzione della figura è ben evidente in quella che è la statua meglio conservata del carico, un fanciullo nudo e raccolto come a compiere un balzo in avanti, in genere interpretato come un giovane lottatore pronto al combattimento (Fig. 17)⁵². La figura doveva presentarsi come avvolta in una rete di puntelli:

solide barre tra la base e le gambe, tra il gomito e la coscia destra, minuti connettori tra le dita della mano conservata (Fig. 18)⁵³. La sommità del capo e il braccio destro erano stati lavorati a parte. L'abbondanza di puntelli, qui, è funzionale in primo luogo alla precarietà della posa, fortemente sbilanciata, piuttosto che alle esigenze del trasporto. A quanto pare, lo scultore (e, immaginiamo, il suo acquirente) riteneva pienamente adeguata una soluzione compositiva che prevedesse numerosi e vistosi puntelli, preferendo il dinamismo della posa all'autosufficienza statica.

4. Problemi e prospettive

Le considerazioni che ho proposto chiariscono come una lettura dei puntelli alla luce dei soli problemi legati al trasporto non permetta di rendere



Fig. 18: Statua di fanciullo dal relitto di Anticitera, dettaglio (immagine: autrice)

conto dell'evidenza archeologica nella sua complessità. Se è vero che, in un certo numero di casi, l'uso di sostegni contribuisce ad incrementare la sicurezza di una statua nel corso del tragitto dalla bottega al luogo di esposizione, le ragioni di questa pratica sono potenzialmente ben più varie e numerose. In altra sede ho esaminato diverse ipotesi di lavoro, suggerendo che, in determinate circostanze, i puntelli potessero segnalare precise chiavi di lettura dell'opera, ad esempio alludendo al suo statuto di replica da un modello – vero o presunto – in bronzo, oppure alla superiore quantità di marmo utilizzata per una statua monolitica con ardite proiezioni rispetto al più modesto impegno economico richiesto dal rapporto di pezzi lavorati separatamente⁵⁴.

Lo spostamento a lungo raggio, peraltro, non è l'unico momento nella vita di una statua a richiedere un'assistenza strutturale. Alcuni pezzi non finiti, ad esempio, attestano la pratica di scolpire la figura a partire dal lato frontale, con il risparmio di puntelli per assicurare al blocco le zone già sagomate a tutto tondo e proteggerle dai colpi dello scalpello⁵⁵. Del resto, l'idea che i puntelli contribuissero a salvaguardare l'opera durante la lavorazione può aiutare a comprendere, almeno dal punto di vista tecnico, il senso dei minuti connettori nel colossale piede del Polifemo di Sperlonga, realizzato con precisione meticolosa, finanche nei ciuffi di pelo sulle singole dita⁵⁶. Beninteso, una tale spiegazione non può risultare del tutto soddisfacente. Anzitutto, uno scultore esperto e consapevole dei propri mezzi espressivi – quali le maestranze all'opera a Sperlonga certamente erano – avrebbe ben saputo rimuovere i puntelli con una lima, una volta terminata l'opera. D'altro canto, la scelta di rappresentare il piede del ciclope in questa posa, a dita divaricate, non ha alcuna ragione narrativa o iconografica – non è funzionale, cioè, al dipanarsi del racconto o all'identificazione del personaggio. Deve trattarsi, dunque, di una scelta consapevole, volta a richiamare l'attenzione dell'osservatore da un lato sulla fisionomia ferina di Polifemo e sulla scompostezza del suo sonno, dall'altro sulla maestria dello scultore, capace di una cura tanto minuziosa.

Più in generale, l'ipotesi di considerare i puntelli una forma di protezione dai colpi di maglio e scalpello si scontra con un dato tecnico ineludibile. Com'è ben noto agli scultori di ogni epoca, uno dei momenti più delicati del lavoro coincide con lo scavo di ampi sottosquadri e la resa di proiezioni staccate dall'asse verticale della figura (in genere



Fig. 19a-b: Replica del Discobolo da Castel Porziano e disegno ricostruttivo, marmo, altezza 148 cm senza plinto. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 56039 (immagine: Istituto Archeologico Germanico di Roma, neg. D-DAI-ROM-1706; disegno realizzato dall'autrice e D. Bruscella)

coincidente con il torso). Per chiarire questo punto possiamo soffermarci su una statua come il Discobolo da Castel Porziano, originariamente dotata di un vistoso sostegno tra il fianco destro e il disco, elemento a quanto pare piuttosto frequente tra le repliche del lanciatore mironiano (Fig. 19a-b)⁵⁷. Seppure di per sé non inutile ai fini della stabilità della statua, di fatto il puntello costituisce, insieme al braccio levato dell'atleta, uno dei sottili lati in pietra di uno spazio

vuoto triangolare, che l'artista doveva aver scavato con pazienza, attento a non danneggiare l'arto e lo stesso puntello, a sua volta accuratamente sagomato. L'interesse dello scultore per le potenzialità espressive dei puntelli, forse come indicatori di difficoltà tecnica e perizia artistica, emerge nella presenza di un secondo sostegno, minuto quanto superfluo, in corrispondenza dei genitali (Fig. 20).

L'impressione è che i puntelli, pur utili ai fini della stabilità, non presentassero significativi vantaggi nell'ambito delle operazioni di trasporto, soprattutto a fronte di rischi non banali durante la lavorazione. In particolare, puntelli particolarmente lunghi e sagomati con cura, fissati ad un'esile proiezione, sembrano contraddire ogni ipotesi basata sull'utilità funzionale. In alcuni casi, un



Fig. 20: Replica del Discobolo da Castel Porziano, dettaglio (immagine: autrice)

analogo o migliore risultato in termini di sicurezza nel trasporto e durevolezza dopo la messa in opera poteva essere raggiunto combinando segmenti lavorati separatamente. Tutto lascia pensare che i puntelli, elemento pressoché ubiquo nella statuaria romana, rispondessero ad una pluralità di esigenze, di natura ora pratica, ora espressiva. La scelta di questo metodo rispetto alle altre opzioni disponibili allo scultore doveva dipendere, di volta in volta, da considerazioni relative alla taglia e alla qualità del blocco, alla perizia tecnica dell'artigiano, alle tecnologie in uso nella bottega in cui si era formato o lavorava, al mezzo di trasporto e alla destinazione, al soggetto rappresentato e, non ultimo, al messaggio che l'opera intendeva comunicare.

Questo contributo sviluppa alcune considerazioni maturate nel corso di una più ampia ricerca sulla funzione e la semantica dei sostegni nella statuaria romana. I risultati di tale lavoro sono confluiti in una memoria di abilitazione presso l'Università Ludwig Maximilian di Monaco di Baviera (2016), recentemente pubblicata come *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*, Cambridge 2018.

¹ Inclusi i frammenti e le teste, il numero delle repliche raggiunge la trentina circa di pezzi. Liste delle repliche sono fornite in P. Gercke, *Satyrn des Praxiteles*, tesi di dottorato, Università di Amburgo 1968, pp. 1-16; A. Corso, *The Art of Praxiteles, I. The Development of Praxiteles' Workshop and its Cultural Tradition until the Sculptor's Acme*, Roma 2004, p. 285 nota 478; *Praxitèle*, catalogo della mostra, a cura di A. Pasquier e J.-L. Martinez, Parigi, Louvre 2007, p. 259.

² La statua di Berlino (Antikensammlung, inv. Sk 257) regge con la mano sinistra un corno potorio, quella di Palermo (Museo Archeologico A. Salinas, inv. 1556) una coppa; il corno potorio della replica a Palazzo Altemps (inv. 8597) è di restauro. Con la mano destra, le repliche berlinese e palermitana levano una brocca, la cui presa è conservata anche nelle due statue da Castel Gandolfo oggi a Dresda (Albertinum, inv. Hm 100, 102).

³ Ad esempio nella statua a Palazzo Altemps, sul cui supporto si veda F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit*, Heidelberg 1951, pp. 73, 122.

⁴ Il braccio sinistro della versione già nella collezione Borghese, ora al Louvre (inv. 2333) era sostenuto da un puntello cilindrico decorato da un motivo a spirale. Un puntello analogo doveva essere stato eseguito anche per la replica Ludovisi oggi a Palazzo Altemps, che i restauratori moderni completarono come un eccentrico *rhyton*. Per i restauri del Satiro di Palazzo Altemps si veda A. A. Amadio in *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, a cura di A. Giuliano, Venezia 1992, pp. 194-199 n. 24.

⁵ Palermo, Museo Archeologico A. Salinas, inv. 1556. La figura è alta 146 cm (o 163 cm con il braccio destro e l'*oinochoe*); il supporto a forma di tronco sul lato destro del satiro misura 86.5 cm e il puntello tra la mano e la gamba sinistra ben 39 cm. Per questa statua si vedano Gercke, *Satyrn*, cit. *supra* nota 1, pp. 4-5 n. St. 5 e *Praxitèle*, cit. *supra* nota 1, pp. 272-273 n. 66).

⁶ J.-L. Martinez (in *Praxitèle*, cit. *supra* nota 1, p. 252) chiama il puntello del Satiro palermitano un «disgracieux pont»; nelle pagine di B.S. Ridgway (*Stone and Metal in Greek Sculpture*, in "Archaeology" 19, 1966, pp. 31-42, spec. p. 35) leggiamo un giudizio analogo a proposito della stessa opera.

⁷ In generale, la letteratura scientifica dedica ai puntelli rare menzioni, considerandoli al più come sgradevoli apprestamenti funzionali, ineludibili ai fini della solidità della statua. Una visione d'insieme più equilibrata è proposta in un ridotto numero di contributi: A. Anguissola, *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*, Cambridge 2018; eadem, *Marks of Imitation or Signs of Originality? An Approach to Structural Supports in Roman Marble Statuary*, in *TRAC 2012. Proceedings of the XXII Theoretical Roman Archaeology Conference*, a cura di A. Bokern, M. Bolder-Boos, S. Krmnicek, D. Maschek e S. Page, Oxford 2013, pp. 1-20; M.B. Hollinshead, *Extending the Reach of Marble: Struts in Greek and Roman Sculpture*, in *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, a cura di E.K. Gazda, Ann Arbor, The University of Michigan Press 2002, pp. 117-152; W. Geominy, *Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung, in Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, a cura di G. Vogt-Spira e B. Rommel, Stuttgart 1999, pp. 38-58, spec. pp. 49-51 e 56-59 Appendici I-VIII.

⁸ Per un'introduzione alla produzione e diffusione di copie d'arte nel mondo romano si rimanda ad A. Anguissola, *"Difficillima imitatio". Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Roma 2012 e a M. Marvin, *The Language of the Muses: The Dialogue between Greek and Roman Sculpture*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2008.

⁹ Gli argomenti addotti da quanti ritengono in puntelli, essenzialmente, una necessità strutturale imposta dalla tecnica copistica sono riassunti in Anguissola, *Supports*, cit. *supra* nota 7, pp. 5-8, 107-111.

¹⁰ Si veda in proposito Anguissola, *Supports*, cit. *supra* nota 7, pp. 9-10, 114.

¹¹ Per quest'ipotesi cfr. A. Stewart, *To entertain an Emperor: Sperlonga, Laocoon and Tiberius at the Dinner-Table*, in "Journal of Roman Studies" 67, 1977, pp. 76-90, spec. p. 89; E.E. Rice, *Prosopographika Rhodiaka*, in "Annual of the British School at Athens" 81, 1986, pp. 109-250, p. 234 nota 48.

¹² Ad esempio F. Slavazzi, *Italia verius quam provincia. Diffusione e funzione delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonense*, Napoli 1996, p. 140, propone considerazioni in tal senso a proposito delle repliche scultoree rinvenute nella provincia della Gallia Narbonense.

¹³ Cfr. le considerazioni in B. Russell, *The Economics of the Roman Stone Trade*, Oxford 2013, pp. 329-336; *idem*, *Transport and Distribution*, in *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, a cura di E.A. Friedland, M. Grunow Sobocinski ed E.K. Gazda, New York, pp. 189-205, spec. pp. 189, 191.

¹⁴ Russell (*Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 337-338) elenca esempi di statue in marmo di Taso e Docimio che sembrano essere state importate come opera finite.

¹⁵ Per le operazioni legate al trasporto di marmo nel mondo romano si vedano anzitutto Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 95-105 ed *idem*, *Transport*, cit. *supra* nota 13.

¹⁶ Ad esempio, la base dell'Apoxyomenos vaticano (inv. 1185), statua originariamente dotata di un robusto puntello, mostra tracce di rilavorazione (cfr. P. Liverani in *Lisippo. L'arte e la fortuna*, a cura di P. Moreno, Roma 1995, p. 201 n. 4.29.4). Anche la base del Discobolo di Castelporziano (Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 56039) fu riparata in antico.

¹⁷ A Kenchreai, porto di Corinto, gli archeologi hanno rinvenuto alcuni pannelli di *opus sectile* in pasta vitrea ancora conservati nelle cassette lignee predisposte per il trasporto; ciascuna cassa conteneva due pannelli, probabilmente foderati di paglia. Per questo contesto si vedano L. Ibrahim, R. Scranton e R. Brill, *Kenchreai Eastern Port of Corinth*, vol. II, *The Panels of Opus Sectile in Glass*, Leiden 1976.

¹⁸ Per la logistica del trasporto di marmo nel Mediterraneo romano cfr. Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 100-108, 111-112. Dati significativi a proposito di questi aspetti del commercio di statuaria lungo la prima età moderna sono raccolti in *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, a cura di K. Helmstutler Di Dio, Farnham 2015.

¹⁹ E. Vlachogianni, *Sculpture*, in *The Antikythera Shipwreck. The Technology of the Ship, the Cargo and the Mechanism*, a cura di A. Christopoulou, A. Gadolou, P. Bouyia, Atene, Museo Archeologico Nazionale 2012, pp. 38-45, spec. p. 43.

²⁰ Visioni d'insieme delle tecnologie e dei problemi del trasporto su ruota sono in G. Raepsaet, *Land Transport, Part 2: Riding, Harnesses, and Vehicles*, in *Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*, a cura di J. P. Oleson, Oxford 2008, pp. 580-605; Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 93-105; *idem*, *Transport*, cit. *supra* nota 13, pp. 196-198. Le sfide legate a questi spostamenti sono esaminate in G. Raepsaet, *Transport de tambours de colonnes du Pentélique à Éleusis au IV^e siècle avant notre ère*, in "L'antiquité classique" 53, 1984, pp. 101-136, a proposito del trasferimento di rocchi di colonna dalle cave del Pentelico ad Eleusi nel IV secolo a.C.

²¹ Per questo dipinto si vedano J.-P. Adam e P. Varène, *Une peinture romaine représentant une scène de chantier*, in "Revue Archéologique" 1980, pp. 212-238; G. Di Pasquale, *Tecnologia e meccanica. Trasmissione dei saperi tecnici dall'età ellenistica al mondo romano*, Firenze 2004, pp. 190-191. P. Miniero Forte (in *Rediscovering Pompeii*, catalogo della mostra, a cura di B. Conticello, L. Franchi dall'Orto e A. Varone, Roma 1990, pp. 240, 242-243, 245 n. 169) pensa tuttavia che l'oggetto scaricato dal carro non sia una statua, bensì un blocco di pietra. Un mosaico tardoantico a Tunisi raffigura un analogo carro impiegato per il trasporto di una colonnina; vd. Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, p. 99 fig. 4.1.

²² Per i puntelli con motivi spiraliiformi, tipici dell'età adrianeo-antonina, cfr. Anguissola, *Supports*, cit. *supra* nota 7, pp. 90-94, 132-134; *eadem*, *Marks of Imitation*, cit. *supra* nota 7, pp. 9-10; Hollinshead, *Struts*, cit. *supra* nota 7, pp. 129-130.

²³ Per esempi in tal senso cfr. Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 324-326.

²⁴ Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 317-318; *idem*, *Transport*, cit. *supra* nota 13, pp. 191-193. Per i blocchi in marmo pario, probabilmente destinati alla produzione di statue, rinvenuti nei pressi della Fossa Traiana, cfr. P. Pensabene, *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: il fenomeno del marmo nella Roma antica*, Roma Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza Archeologica di Ostia 1994, pp. 121-122, spec. nn. 54-56; M. Bruno, L. Lazzarini, P. Pensabene, M. Soligo e B. Turi, *Provenance Studies of the White Marble Blocks and Architectural Elements from Porto and their Contributions to the History of the Marble Trade*, in *Asmosia V. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, a cura di J. J. Herrmann Jr., N. Herz e R. Newman, Londra 2002, pp. 347-358, spec. pp. 347-354.

²⁵ *Lettere ad Attico*, 1.8.2, 1.9.2, 1.10.3. In un passo del *Periplo* (1.4-2.1), Arriano richiede all'imperatore Adriano "una statua di Hermes alta circa cinque piedi" per un tempio a Trapezunte sul Mar Nero. Filostrato (*Vita di Apollonio di Tiana*, 5.20) narra di un mercante in partenza dal Pireo con un carico che include immagini votive in oro, pietra e avorio. L. Robert (*Les Kardakia de Nicée, le combustible de Synnada et les poissons-sciés. Sur des lettres d'un métropolitte de Phrygie au Xe siècle. Philologie et réalités*, II, in "Journal des Savants" 1962, pp. 5-74, spec. p. 42 e nota 13a) cita un'iscrizione dalla zona di Prusa, in Bitinia, in cui si ricorda la dedica di una statua "portata da Docimio". Sul trasporto di statue finite si vedano anche Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp. 313, 315, 336-338; *idem*, *Transport*, cit. *supra* nota 13, pp. 193-196, oltre agli esempi citati in F.P. Arata, *Opere d'arte dal mare. Testimonianze archeologiche subacquee del trasporto e del commercio marittimo di prodotti artistici*, Roma 2005.

²⁶ Si vedano le osservazioni in Ridgway, *Stone and Metal*, cit. *supra* nota 6, p. 31 nonché, a proposito di epoche successive, Helmstutler Di Dio, *Making and Moving*, cit. *supra* nota 18, pp. 175-179.

²⁷ I risultati delle analisi petrografiche sui marmi di Sperlonga sono presentati in M. Bruno, D. Attanasio e W. Prochaska, *The Docimium Marble Sculptures of the Grotto of Tiberius at Sperlonga*, in "American Journal of Archaeology" 119, 2005, pp. 375-394, spec. pp. 377, 384-390. La Tabella 2 di questo saggio mostra come tutti i blocchi utilizzati per i gruppi mitologici provengano da un medesimo sito di estrazione, ad eccezione di quelli impiegati per il braccio destro di Polifemo, la figura acefala di Ulisse dal gruppo del Ratto del Palladio, la testa dal gruppo del Pasquino e la statua di Ganimede posta sulla sommità della grotta. Questo dato suggerisce un progetto unitario per l'intera decorazione scultorea della grotta.

²⁸ Non è questa la sede per indagare la questione dell'identità degli autori dei gruppi di Sperlonga con quelli ricordati da Plinio il Vecchio per il Laocoonte; si rimanda in proposito all'estesa disamina di S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999, con bibliografia precedente.

²⁹ La questione è riassunta efficacemente da C. Kunze, *Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 111, 1996, pp. 139-223, spec. pp. 158-159, 181-182.

³⁰ G.B. Waywell, *The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum*, Londra, The British Museum 1978, p. 65, parla di tracce di corde sui marmi da Alicarnasso.

³¹ Cfr. N. Cassieri, *Sperlonga. La Grotta di Tiberio e il Museo Archeologico Nazionale*, Roma 2000, p. 50 e da B. Andreae, *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Mainz 1999, p. 199.

³² Per le tecnologie legate al sollevamento e allo spostamento di pesi nel mondo ellenistico e romano si manda al fondamentale lavoro di Di Pasquale, *Tecnologia*, cit. *supra* nota 21, pp. 125-240, oltre che ad J.-P. Adam e P. Varène, *Scène de chantier*, cit. *supra* nota 21, pp. 223-229.

³³ Sulla tecnologia dei giunti nella scultura greca e romana si rimanda ai fondamentali lavori di A. Claridge (*Roman statuary and the supply of statuary marble*, in *Ancient Marble Quarrying and Trade*, a cura di J. C. Fant, Oxford 1988, pp. 139-152; *Ancient Techniques of Making Joins in Marble Statuary, Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, a cura di M. True e J. Podany, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 1990, pp. 135-62), oltre che ai commenti in J. Burnett Grossman, *Looking at Greek and Roman Sculpture in Stone. A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2003, pp. 4-5, 77-78, 98.

³⁴ Per le *korai* dell'Acropoli vd. H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes. Études sur la sculpture en Attique avant la ruine de l'Acropole lors de l'invasion de Xerxès*, Lione e Parigi 1903, pp. 227-242; G. Dickins, *Catalogue of the Acropolis Museum*, vol. I, *Archaic Sculpture*, Cambridge 1912, pp. 37-39 e Claridge, *Statuary*, cit. *supra* nota 33, pp. 137-142.

³⁵ Cfr. S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, Londra 1966, pp. 80-82. Per una discussione di questa tecnica a proposito di specifici contesti geografici si vedano G. B. Waywell, *The Free-Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus in the British Museum*, Londra, The British Museum 1978, pp. 63-65; M.R. Hofter, *Von Dübelen und Löchern. Antike Anstückungstechniken an pergamenischen Skulpturen*, in *Pergamon. Panorama der antiken Metropole*, a cura di R. Grüßinger, V. Kästner, A. Scholl, Berlino e Petersburg, Staatliche Museen zu Berlin / Imhof, pp. 334-337; G. Merker, *The Hellenistic Sculpture of Rhodes*, Göteborg 1973, pp. 8-9; J. Marcadé, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Parigi 1969, pp. 109-112, 318-319, 415-416; P. Jockey, *La technique composite à Delos à l'Époque hellénistique*, in *Archéomatériaux. Marbres et autres roches. ASMO SLA 4*, Bordeaux 1999, pp. 305-316.

³⁶ Cfr. Merker, *Rhodes*, cit. *supra* nota 35, pp. 8, 26-27 n. 12 e Tav. 4 Fig. 10, p. 28 n. 48.

³⁷ Il potenziale di questa tecnica è discusso in Merker, *Rhodes*, cit. *supra* nota 33, p. 9; Waywell, *Halicarnassus*, cit. *supra* nota 35, p. 63; Claridge, *Statuary*, cit. *supra* nota 33, pp. 139-140; *eadem*, "Joins", cit. *supra* nota 33, p. 146.

³⁸ Claridge, *Statuary*, cit. *supra* nota 33, pp. 144, 148 cita alcuni esempi in cui è usato, per il torso, marmo di qualità inferiore rispetto a quello della testa, delle braccia, o della zona portante inferiore.

³⁹ Offrono considerazioni legate all'utilità dei giunti per il trasporto P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, Berlino 1972, pp. 95-96 e Merker, *Rhodes*, cit. *supra* nota 35, pp. 8-9.

⁴⁰ Così Claridge, *Statuary*, cit. *supra* nota 33, p. 140; *eadem*, *Joins*, cit. *supra* nota 33, p. 137.

⁴¹ Purtroppo, disponiamo di scarsissime informazioni circa gli adesivi e i cementi utilizzati in antichità per saldare le parti di una statua, le cui tracce sono state raramente sottoposte ad analisi archeometriche. Cfr. Claridge, *Statuary*, cit. *supra* nota 33, p. 140; *eadem*, *Joins*, cit. *supra* nota 33, pp. 136, 153-154; Burnett Grossman, *Sculpture*, cit. *supra* nota 33, pp. 4-5.

⁴² Istanbul, Museo Archeologico, inv. 2004. Cfr. G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines*, Istanbul, Museo Imperiale 1912-1914, vol. I, pp. 332-333 n. 126. Sui puntelli di questa statua si veda anche Hollinshead, *Struts*, cit. *supra* nota 7, pp. 147-148; sulla tecnica dei giunti C. Schneider, *Die Musengruppe von Milet*, Mainz 1999, p. 43.

⁴³ Baia, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, inv. 222739. Si vedano B. Andraea, *Le sculture*, in *Baia. Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*, a cura di F. Zevi, Benevento, Banca Sannitica 1983, pp. 49-66, spec. pp. 60-61 e figg. 142, 149-150, 214; *idem*, *Il ninfeo di Punta dell'Epitaffio a Baia*, in *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, a cura di S. Stucchi e M. Bonanno Aravantinos, Roma 1991, pp. 237-265, spec. pp. 244, 258-259; C. Valeri in *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Litternum, Baia, Miseno*, a cura di P. Miniero, F. Zevi, Napoli 2008, p. 160.

⁴⁴ Confronti per l'inserimento di una lastra di marmo nella porzione superiore del dorso sono due versioni del tipo del Fanciullo di Dresda a Basilea (Antikenmuseum, inv. S630) e nel Palazzo dei Conservatori (inv. 944). Cfr. A. Linfert, *Aus Anlaß neuer Repliken des Westmacottschen Epheben und des Dresdner Knaben*, in *Polykletforschungen*, a cura di H. Beck, P. C. Bol, Berlino 1993, 141-192, spec. pp. 163, 173; C. Maderna-Lauter in *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, a cura di H. Beck, P. C. Bol, M. Bückling, Francoforte 1990, pp. 638-639 n. 168.

⁴⁵ In generale, gli elementi diagnostici di un giunto originale sono la collocazione studiata con cura, l'assenza di segni di rilavorazione, la congruenza tra il metodo di assemblaggio e l'apparente forma del blocco.

⁴⁶ Per il ruolo dei relitti e dei loro carichi ai fini dello studio del commercio del marmo si vedano P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica*, Roma 2013, pp. 147-195; Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, pp.112-118 e *idem*, *Roman and Late-Antique Shipwrecks with Stone Cargoes: A New Inventory*, in "Journal of Roman Archaeology" 26, 2013, pp. 331-361.

⁴⁷ Il contesto storico e le ipotesi circa la provenienza del carico sono analizzati in P. Bouyia, *Maritime Commerce and Luxury in the Age of Cicero. The Evidence of the Antikythera Shipwreck*, in *The Antikythera Shipwreck. The Ship, the Treasures, the Mechanism*, a cura di N. Kaltsas, E. Vlachogianni, P. Bouyia, Atene, Museo Archeologico Nazionale 2012, pp. 287-292 e in E. Vlachogianni, *Sculpture, ibidem*, pp. 62-79. Purtroppo, il confronto con l'altrettanto celebre relitto di Mahdia (una nave in viaggio dall'Attica all'Italia, affondata in acque tunisine intorno all'80-70 a.C.) non permette di aggiungere elementi rilevanti ai fini di questo discorso. Il carico di Mahdia, infatti, include un numero limitato di scultura in marmo a tutto tondo e di grandi dimensioni. Il riferimento essenziale è G. Hellenkemper Salies, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Colonia 1994.

⁴⁸ Sull'uso della tecnica dei giunti nelle sculture di Anticitera si vedano Bol, *Antikythera*, cit. *supra* nota 39, pp. 94-96; Vlachogianni, *Sculpture*, cit. *supra* nota 19, pp. 39-41; *eadem* in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, pp. 112-113 nn. 60-61. Per puntelli si vedano Bol, cit. *supra*, pp. 56-57 n. 36, 60 n. 49, 68-69 n. 46, 78-79 n. 28, 79-80 n. 27, 82-83 n. 26, Vlachogianni in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, pp. 102-108 nn. 48-54. Per le statue di cavalli, dotate di solidi supporti sotto il ventre o in corrispondenza delle zampe, cfr. Bol, cit. *supra*, pp. 84-91 e tavv. 50.4, 52, 53; Vlachogianni in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, pp. 112-115 nn. 61, 64, 66.

⁴⁹ Bol, cit. *supra* nota 39, pp. 47-48 n. 38, 48-49 n. 23, 53-55 n. 24 e tavv. 24, 25, 28.

⁵⁰ Per la statua di Achille (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5746) si vedano Bol, cit. *supra* nota 39, pp. 79-80 n. 27 e Tavv. 46-47) e Vlachogianni in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, p. 107 n. 52).

⁵¹ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5745. Cfr. Bol, cit. *supra* nota 39, pp. 78-79 n. 28 e tavv. 44-45) e Vlachogianni in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, p. 106 n. 51).

⁵² Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2773. Cfr. Bol, cit. *supra* nota 39, pp. 69-72 n. 25 e Tavv. 38-40) e Vlachogianni in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, pp. 104-105 n. 50.

⁵³ Minuti puntelli interdigitali sono attestati anche in una mano isolata dal medesimo carico (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1550), appartenuta ad una figura di dimensioni superiori al vero; si veda Vlachogianni in *The Antikythera Shipwreck*, cit. *supra* nota 47, pp. 110-111 n. 58.

⁵⁴ Anguissola, *Supports*, cit. *supra* nota 7, pp. 128-178.

⁵⁵ Per questa tecnica cfr. Russell, *Economics*, cit. *supra* nota 13, p. 320. Si vedano ad esempio una statua non finite di atleta, datata alla metà del II secolo d.C., dal Ceramico (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1662), dotata di un robusto puntello ad assicurare la mano destra alla matrice di pietra; su quest'opera cfr. N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2002, p. 352 n. 743; M.B. Hollinshead, *From Two to Three Dimensions in Unfinished Roman Sculpture*, in *Asmosia V. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*, a cura di J.J. Herrmann Jr., N. Herz e R. Newman, Londra 2002, pp. 225-230, spec. pp. 225-226.

⁵⁶ Quest'ipotesi è proposta da Hollinshead, *Struts*, cit. *supra* nota 7, p. 150. Cfr. anche Bol, cit. *supra* nota 39, p. 96.

57 Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 56039. La datazione di questa statua è dibattuta: considerata da alcuni un'opera di età adrianea, è per altri una creazione augustea restaurata in un secondo momento. Si vedano D. Candilio in *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, vol. I.1, a cura di A. Giuliano, Roma 1979, p. 180 n. 117 e A. Anguissola, *Roman Copies of Myron's Discobolus*, in "Journal of Roman Archaeology" 18, 2005, pp. 317-335, pp. 319-320 n. 2 con bibliografia precedente. Resti di un puntello sono visibili anche su un torso di Discobolo oggi a Tolosa (Musée Saint-Raymond, inv. 30013; cfr. Slavazzi, *Italia verius*, cit. *supra* nota 12, pp. 29-30, 72, 90-91 e Anguissola, *Discobolus*, cit., pp. 322-323 n. 7) e su una mano destra con disco, ricondotta al tipo statuaria mironiano, al Museo di Scultura Antica G. Barracco (inv. 98, significativamente con un puntello tortile; cfr. Anguissola, *Discobolus*, cit., p. 327 n. 17). Anche il celebre Discobolo Lancellotti (Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 126371), all'epoca del rinvenimento, mostrava i segni di un puntello tra fianco e disco, in seguito eliminati: si veda in proposito Anguissola, *Supports*, cit. *supra* nota 7, pp. 5 nota 8, 78 nota 33.

Viaggio nel teatro illeggibile. Da Gerusalemme a Tarquinia, e da Siracusa a Bisanzio

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. Premessa

L'“illeggibilità” alla quale allude il titolo di questo studio riguarda la circostanza, comune alla maggior parte delle manifestazioni artistiche e letterarie dell'antichità, per la quale in gran misura le testimonianze e i brandelli dello spettacolo e del teatro arcaici sono naufragati in maniera piuttosto irrimediabile. Perciò, alla naturale invisibilità dello spettacolo teatrale in generale, che scompare nel momento stesso del suo prodursi su una scena, per tanta parte del teatro antico dobbiamo parlare anche di illeggibilità, cioè anche di una conclamata penuria di fonti dirette o indirette che ce ne possano raccontare i modi, i tempi, i luoghi. Tuttavia, come testé detto, la mancanza è “quasi” completa: non tutto è veramente naufragato, e dall'oblio del tempo possiamo raccontare e argomentare ancora qualcosa su determinate esperienze. Il viaggio geografico (e temporale), che ci accingiamo a compiere, toccherà i lacerti di quella spettacolarità che sicuramente alcune civiltà antiche hanno conosciuto. Partiremo dall'antica Palestina ebraica, per approdare al mondo etrusco e italico; compulsati i resti teatrali nell'Italia meridionale salperemo poi per l'antica Bisanzio, quand'essa era la *Nova Roma*. E, per viaggiare più “leggeri”, abbiamo preferito evitare il rinvio alle note, rimandando il lettore alle indicazioni bibliografiche, che danno conto della ricca letteratura sugli argomenti trattati e dei testi consultati per la stesura di queste pagine.

2. Tracce di spettacolarità teatrale presso gli antichi Ebrei

Scorrendo le pagine della Bibbia, siamo informati dell'esistenza di una spettacolarità musicale e coreutica. Infatti, apprendiamo dalla *Genesi* (4, 21) che, dopo la cacciata di

Adamo ed Eva dal giardino dell'Eden e il fratricidio perpetrato da Caino ai danni di Abele, proprio tra i discendenti di Caino, figurava un tale Iubal, che «fu il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto».

Dell'antica musica ebraica non ci sono pervenuti né esempi di melodie notate, né opere di teoria musicale; inoltre, Israele non conobbe musicisti e danzatori professionisti. Qua e là si legge di alcuni strumenti musicali, che grosso modo si dividevano in tre categorie, connesse ad altrettante classi sociali: i corni e le trombe, riservati ai sacerdoti; gli strumenti a corda, lire, arpe e salteri, suonati dai leviti, cioè i funzionari addetti al servizio del tempio; zuffoli e flauti ad ancia, in uso presso il popolo. Inoltre, nel tempio si usavano campane e cimbali di bronzo, mentre generalmente utilizzati da donne erano i tamburi (Es 15, 20 e Gc 11, 34). Gli strumenti più frequentemente nominati nella Bibbia sono il *kinnor* (lira trapezoidale), e il *nebel* (arpa arcuata), entrambi di origine assira, che divennero i principali strumenti in uso al tempio di Gerusalemme durante il periodo dei Re, a partire dal 1030 circa a.C. Nel *Primo libro delle Cronache* (6, 16-32) si elencano i cantori ai quali Davide affidò la direzione del canto nel tempio del Signore, dopo che vi ebbe posto l'Arca. Peculiare era lo *shofar*, corno di ariete, simbolicamente legato al sacrificio di Isacco – peraltro, unico strumento ancor oggi in uso nelle sinagoghe, poiché dopo la distruzione del tempio (70 d.C.) gli altri strumenti non furono più suonati in segno di lutto – il cui suono peculiare, fortemente evocativo di forze soprannaturali, fa da sfondo alla rivelazione divina sul Sinai (Es 19, 16-19), alla caduta delle mura di Gerico (Gs 6, 4-5, 20), alla processione dell'Arca dell'alleanza (2Sam 6, 15), e alla battaglia di Gedeone (Gc 7, 16 ss.).

Il declino del tempio salomonico condusse alla progressiva scomparsa delle orchestre e all'utilizzazione esclusiva della voce umana. Inoltre, dopo l'esilio babilonese (587-538 a.C.), privati del luogo di culto e dei rituali sacrificali, gli Ebrei si concentrarono sulla preghiera e sulla lettura e lo studio della Bibbia. In tal modo, l'elemento musicale divenne inscindibile dalla preghiera, ma anche dalla lettura e dallo studio dei testi sacri. Esso si sviluppò in due forme primarie: la salmodia e la cantillazione nella lettura biblica.

Per quel che riguarda la danza, la sua importanza può desumersi anzitutto dalla lingua: undici vocaboli infatti esprimevano, più o meno direttamente, il concetto generico e

talora specifico della danza. Per esempio, la parola *bul* (giro) è usata per il ballo tondo, mentre due parole, con una precisione ignota alle altre lingue, sono impiegate a descrivere la danza di elevazione: *rāqad* (saltare su un solo piede) e *kafas* (saltare con o sui due piedi). *Hōl* è la radice ebraica di “danza”, da cui deriva *hālīl*, flauto. Si evidenzia, dunque, una connessione molto stretta tra danza e musica, spesso impiegate per lodare Dio: «Lodatelo col timpano e le danze» (Sal 150, 4).

Innanzitutto, c'era una danza processionale, della quale si ha un'eco nel già citato *Secondo libro di Samuele* (6, 14), che indirettamente ci fa intendere l'importanza della danza per gli Ebrei osservanti. Vi erano poi danze sacre che venivano fatte intorno ad un altare, una vittima sacrificale, e che si svolgevano in cerchio o a passo di marcia degli adoratori, i quali si tenevano per mano. Ancora: nel *Primo libro di Samuele* (10, 5) è raccontata una danza estatica, propria dei profeti, sia di YHWH che di Baal, probabilmente derivata da antichissime saltazioni magico-rituali, citando la quale il profeta Elia invita i suoi contemporanei a scegliere il dio da adorare. Vi erano, poi, danze di fertilità, come quella che si svolgeva durante la Festa dei Tabernacoli, in autunno, con la famosa danza delle torce, propria dei nobili israeliti. Vi erano danze di esultanza per vittorie in guerra. Infine, le danze sacre-iniziatriche, che si svolgevano durante il rito della circoncisione. Un'altra danza famosa, ma di genere diverso, è quella del vitello d'oro.

Ciò che valeva per l'antico Israele, quando il tempio era ancora intatto, non doveva valere per i tempi successivi nel giudaismo. Il tempio fu distrutto (586 a.C.); il popolo fu disperso; poi solo una minima parte tornò; i costumi in Giudea e nella diaspora si trasformarono col tempo, tanto che lo scenario muta completamente se prendiamo in considerazione le chiese giudaiche prima e quelle gentili poi. Del resto, il riscontro della danza nel Nuovo Testamento è molto povero. Si parla della danza licenziosa di Salomè, che fece invaghire Erode (Mt 14, 6). Gesù parlò della danza, citando un gioco di gruppo dei ragazzi – «Vi abbiamo suonato il flauto e non avete ballato; abbiamo cantato dei lamenti e non vi siete battuti il petto» (Mt 11, 17) – e applicando tale logica a sé e a Giovanni Battista (Mt 11, 18 e ss.).

Per altro verso nell'Antico Testamento si può parlare solo di una virtualità drammatica delle storie, dei miti, dei personaggi, essendo la forma espositiva di carattere epico. Né la

recitazione amebea di alcuni salmi, a due e forse anche a tre voci (per esempio, 24, 7-10; 118, 1-4), autorizza a scorgervi primitivi testi drammatici, data la mancanza di azione e sviluppo. Lo stesso dicasi del libro di *Giobbe*, la cui cornice drammatica ha forma narrativa, mentre il nucleo centrale, in forma di discorso alternato, non ha nulla di teatrale.

Nella seconda metà del XIX secolo ebbe fortuna la tesi per cui il *Cantico dei cantici*, che ha numerosi elementi di azione drammatica, sarebbe addirittura il travestimento di un dramma: ma per dimostrarla si ricorse ad integrazioni e mutamenti affatto arbitrari. Come scrive il Carr: «One of the prevailing mythologies in OT study is that the Song of Songs is really a dramatic “script” that has been preserved for us by the Jewish community as part of Holy Scripture only because its true nature has been obscured and forgotten».

Il *Cantico* è scritto in ebraico e attribuito pseudoepigraficamente a Salomone. Secondo l'ipotesi maggiormente condivisa dagli studiosi, la redazione definitiva del libro è avvenuta in Giudea in epoca postesilica (V-III sec. a.C.) ad opera di un autore ignoto, forse sulla base di qualche testo più antico di epoca monarchica (X sec. a.C.). L'esame dei parallelismi con testi extrabiblici può avere implicazioni sia per quanto riguarda la composizione del testo (originalità, datazione) sia per quanto riguarda il suo significato (culturale, matrimoniale, allegorico). Tra le diverse corrispondenze può essere rilevata l'attenzione delle culture primitive per i culti della fertilità e la “grande madre”. In Cina, nel *Libro delle Odi* (tra 1000-600 a.C.) sono presenti alcuni componimenti relativi all'amore, come la *Pregghiera a Tchong*. In India il *Govindagita* (Canto di Govinda), attribuito a Jayadeva (metà XII sec.), descrive tra l'altro gli amori del dio Krishna. In un contesto geografico e culturale più vicino a quello ebraico, sono stati evidenziati paralleli con alcuni racconti ierogamici (cioè relativi a matrimoni e relazioni tra divinità) della Mesopotamia. Nella mitologia sumerica viene narrato l'intreccio tra gli dèi Dumuzi ed Enkidu e la dea Inanna, dove nei dialoghi compare, come nel *Cantico*, il titolo “fratello-sorella”. Anche in Egitto è presente una letteratura amorosa, testimoniata dal Papiro Harris 500, il Papiro Chester Beatty I, il Papiro di Torino I, l'Ostracon di Gizah. Elementi comuni al cantico sarebbe la radice “yfh”, “essere bello”, rara nell'Antico

Testamento (ma comune nell'estetica egizia), la descrizione degli amati, gli epiteti fratello e sorella. Nella cultura cananea, come in quella mesopotamica, è presente il culto della fecondità centrato anticamente sulla coppia Ashera-El, che fu poi sostituita da Ashera-Baal (con qualche attestazione per la coppia Baal-Anat). Molti sono i paragoni che possono essere fatti con la cultura greco romana. Se il *Cantico* risalisse all'epoca ellenistica, allora fonti ispirative dell'opera potrebbero essere: la poesia amorosa alessandrina, la poesia pastorale greca, gli *Idilli* di Teocrito, alcuni dialoghi platonici (*Simposio*, *Fedro*), gli *Inni* di Callimaco, Apollonio Rodio, le *Bucoliche* di Bione, le *Bucoliche* di Mosco di Siracusa, Saffo, Alceto di Mitilene, Anacreonte, Catullo, l'*Ars amatoria* di Ovidio.

Il contenuto di questo libro è fra i più originali e, si direbbe, fra i più inaspettati della Bibbia: parla infatti esclusivamente di amore, raccontando le vicende di uno Sposo e di una Sposa. Gli Ebrei hanno sempre interpretato il *Cantico* in senso allegorico. Il tema che esso suggerisce loro fin dall'inizio, e che essi manterranno invariato, è quello dell'amore di Jahvé per la nazione eletta, e dell'unione con essa in mistiche nozze. I cristiani recepiscono senza discussioni l'interpretazione allegorica degli Ebrei. Fin dal V secolo però, Teodoro di Mopsuestia sostiene che il *Cantico* non è altro che un canto d'amor profano. Nemmeno il Protestantesimo modifica l'interpretazione tradizionale.

L'interpretazione, proposta nel 1621, dal Panigarola era: il *Cantico* sarebbe semplicemente un dramma che mette in scena [gli amori di] un pastore e [d'] una pastorella. Nel 1771, il Jacobi riprende tale idea, dandole però una forma nuova: la fanciulla, fidanzata ad un pastore, sarebbe stata rapita di sorpresa per l'harem di Salomone, ma non riuscendo le proposte del monarca a farla cedere, questi sarebbe stato alla fine costretto a lasciarla libera. Tale interpretazione conoscerà nell'Ottocento una fortuna straordinaria, attirando numerosi studiosi che l'hanno variamente declinata. Tra essi il Tanner, in un ottimo saggio riepilogativo delle posizioni ermeneutiche sul *Cantico* ricordava anche una duplice ipotesi della tesi "drammaturgica". La prima, che fa capo allo studioso tedesco del primo Ottocento, Ewald, legge nel cantico un dramma a tre voci (Salomone, la donna sulamita e un pastore): la sulamita è innamorata del pastore e Salomone invece tenta di

conquistarla e farla sua. L'altra tesi è quella di un dramma con due personaggi, Salomone e la donna.

Il materiale che è spesso identificato come "letteratura drammatica" proviene da diverse culture dell'antico Medio Oriente. Con l'eccezione del *Trionfo di Horus*, questi testi sono il più delle volte frammentari e di matrice essenzialmente culturale e liturgica: meglio sarebbe definirli "drammi rituali".

Il *Trionfo di Horus* è l'unico reperto che può essere identificato come testo drammatico nell'antico Egitto. Tuttavia, narrando la storia del trionfo di Horus sul suo eterno rivale Seth, siamo ancora nel campo dei drammi rituali, per quanto massimamente depurati dagli elementi strettamente liturgici. Il materiale mesopotamico è ancor più difficile da decifrare e sistemare. Jacobsen suggeriva quattro tipi di drammi: il dramma del matrimonio sacro, il dramma della lamentazione, il dramma della strada senza ritorno, e il dramma della ricerca. Tutti questi sono associati a riti e temi di fertilità, per assicurare la fecondità della terra, degli animali e degli uomini. Questi quattro tipi continuarono ad essere regolarmente celebrati nel corso del primo millennio a.C., quando furono affiancati da un quinto tipo, il dramma bellico, attraverso il quale si doveva fare memoria delle guerre di Marduk contro Tiaat, Anu o Enlil.

Dunque, volendo rispondere alla domanda se nel *Cantico dei cantici* effettivamente venga trascritto il testo di un dramma rituale del matrimonio sacro, ci imbattiamo però in due ordini di problemi, ovvero l'identificazione del *Cantico* come "matrimonio sacro" e l'identificazione del *Cantico* come "dramma". È evidente che i riferimenti geograficamente (e anche cronologicamente) più prossimi al testo biblico hanno caratteristiche diverse. Il *Trionfo di Horus* è un "dramma", ma non ha nulla (o quasi) a che vedere con i riti propiziatori in occasione delle nozze; i testi rituali mesopotamici, diversamente, appaiono essere riti per il "matrimonio sacro", ma non hanno nulla (o quasi) a che fare con i drammi veri e propri.

Tuttavia, alla convinzione del Kramer che il *Cantico* sia «a collection of love lyrics some of which may have been sung at a Palestinian Sacred Marriage Rite going back to Sumerian roots», bisogna porre una decisa negazione, atteso che, nonostante numerosi tentativi di identificare un'annuale festa di intronizzazione in Israele, durante la quale il

regnante (che rappresentava il dio della fertilità Yahweh) rinnovava i riti, non ha trovato convincenti dimostrazioni. Affermare che gli scribi non avrebbero perso tempo a trascrivere poesie d'amore, a meno che esse non avessero un carattere rituale, e che trattandosi di liriche, assimilabili per stile e contenuto a quelle dei riti sumerici (dai quali i riti ebraici discendono per via diretta), anche quelle ebraiche del *Cantico dei cantici* “devono” necessariamente essere connesse ad un rito del matrimonio sacro, appare viepiù una forzatura ermeneutica. Tant'è che in tutta la Bibbia – e anche in altri brani più vicini alla sensibilità di uno *hieros gamos* come il *Libro di Osea* – è molto arduo trovare tracce inequivocabili della presenza di una simile ritualità, che appare prerogativa di società politeiste, piuttosto che di una cultura monoteista. E, non si trascuri di considerare che una delle maggiori difficoltà nel definire il *Cantico* come dramma risiede proprio nell'assegnare all'uno o all'altra degli interlocutori determinate “battute”.

Insomma, pur tralasciando la reale possibilità di inscenare un prodotto come il *Cantico* (molte cose andrebbero per lo meno riscritte per trovare una giusta collocazione scenica), è necessario rimarcare che, sebbene il *Cantico* contenga molti motivi comuni con la poesia erotica dell'antico Vicino Oriente e con i rituali del matrimonio sacro, è assolutamente improbabile che in esso sia stata trascritta la parte discorsiva di un “dramma rituale” di questo tipo, limitandosi semmai ad essere una raccolta di testi d'amore in forma poetica.

Un altro particolare episodio della letteratura drammatica ebraica è legato all'influsso della tragedia greca sugli Ebrei in età ellenistica, influsso che è attestato dal singolare dramma Ἐξαγωγή, scritto in greco dall'ebreo alessandrino Ezechiele. Il nome del poeta si evince da autori di epoche più tarde che citano i suoi versi, come Alessandro Poliistore (un erudito di Mileto del I secolo a.C.); da Eusebio apprendiamo che Ezechiele fu “autore di tragedie”; mentre Clemente precisa che si tratta di “tragedie giudaiche”. Tanto Eusebio quanto Clemente non danno indicazioni dettagliate sulla patria di Ezechiele, ma sia il suo nome (benché non sia da escludere che esso possa essere solo uno pseudonimo scelto ad arte), sia la familiarità con gli argomenti e i temi biblici, ne ricondurrebbero verosimilmente l'appartenenza alla comunità ebraica, dovendosi di conseguenza

collocare l'attività tra il III e il I sec. a.C. in ambiente egiziano (in particolare ad Alessandria).

L'importanza del dramma di Ezechiele tragediografo è capitale. Del teatro ellenistico possediamo testimonianze frammentarie, e non conosciamo che due opere: *Alessandra* di Licofrone e, appunto, *Esodo* di Ezechiele. Altro aspetto fondamentale risulta dalla lettura della tragedia: essa appare sviluppata esattamente come un dramma classico (cinque atti in trimetri giambici) e, più precisamente, deve moltissimo a Euripide. Per esempio, lo schema del prologo che apre la tragedia e nel quale compare Mosè appena fuggito dall'Egitto verso l'Etiopia, è chiaramente modellato sulla prassi euripidea. Questo dato permette di fare due importanti riflessioni: il teatro ateniese era ancora influente in epoca alessandrina tanto da ispirare i suoi autori; un ebreo poteva essere così colto e “conciliante” col mondo pagano da scindere religione e letteratura e trarre da quest'ultima tutti gli aspetti positivi che essa, meritatamente, mostrava.

Di questa significativa e importante testimonianza della produzione drammatica di età ellenistica possediamo 269 versi, che, a grandi linee, corrispondono ai primi 15 capitoli dell'*Esodo* biblico, cioè dalla schiavitù del popolo ebraico in Egitto fino al passaggio del Mar Rosso e all'arrivo nell'oasi di Elim.

Secondo alcuni esegeti questa riscrittura drammatica dell'*Esodo* non fu realizzata solo per essere letta ma anche per essere portata in scena. Secondo altri, da come Ezechiele sviluppa il dramma, pare che le sue intenzioni fossero quelle di produrre un dramma da leggere, e non da rappresentare (del resto, il teatro ellenistico, come quello romano imperiale, era destinato principalmente alla lettura). La tragedia, infatti, ci dà delle spie: molte scene originali della Bibbia sono state modificate e spesso l'autore ricorre a discorsi, agoni (cioè botta e risposta tra due personaggi) o messaggeri che raccontino un fatto impossibile da rappresentare sulla *skene*. In ogni caso, i frammenti superstiti della tragedia rivelano una lingua greca fortemente influenzata, in alcuni punti, dal greco dei *Settanta*, ma anche decisamente originale in alcune scelte lessicali ed espressive. Sembra che l'autore tragico voglia aderire alle prescrizioni della *Lettera di Aristea*, che raccomanda una certa accortezza nel trattare il testo sacro, sentenziando che il testo biblico non venga revisionato o sottoposto a modifiche.

L'*Exagoge* dimostra come pagano e religioso possano convivere insieme; di come due mondi, pur distanti e spesso in contrasto (anche violento) tra loro, possano fondersi per dar vita ad un unico sostrato culturale. Tuttavia, i tentativi di trapiantare il dramma greco in lingua ebraica rimasero senza esito, soprattutto per l'ostilità dei circoli nazionalisti palestinesi. Intorno all'era volgare si hanno saltuarie notizie di mimi ebrei in Roma, ed Erode I costruì teatri a Gerusalemme e a Cesarea; ma l'odio per gli spettacoli pagani, per di più contaminati coi giochi circensi, resta inalterato e, acuito più tardi dalla distruzione romana di Gerusalemme, si protrasse nei secoli.

3. Percorsi rituali e spettacolari tra Fenicia ed Etruria

Gli Ebrei erano un piccolo popolo di pastori nomadi, probabilmente originari della Mesopotamia. Erano divisi in tribù, cioè in gruppi tenuti insieme da legami di parentela. Ciascuna tribù obbediva a un patriarca, ossia un capo anziano. Intorno al 2000 a.C., Abramo, con un gruppo, si staccò dalla tribù di suo padre e, fattosi patriarca egli stesso, si stabilì nella terra di Canaan, l'attuale Palestina. Grosso modo nello stesso periodo anche un'altra popolazione, proveniente dal golfo Persico, si stabilì a nord della Palestina, lungo la fascia costiera compresa fra il mare e le catene montuose, nella regione dove oggi si trova il Libano: i Fenici.

Dapprima i nuovi arrivati vissero di agricoltura, e la loro religione fu impostata con riguardo ad essa: Ei, il creatore; Baal, il dio delle piogge e delle tempeste; Astarte, la dea delle fertilità. La modesta estensione del territorio costrinse però gli abitanti a sviluppare una nuova economia collegata con il mare e le sue risorse. Si iniziò dapprima con la pesca; si continuò con la lavorazione del vetro; poi con lo sfruttamento del murice, un mollusco dal quale si ricavava la porpora, sostanza colorante di un bel rosso cupo usata per tingere i tessuti; infine, tramite il commercio, sviluppando importanti tecniche di navigazione. Troppo deboli militarmente, le città fenicie pagavano ogni anno un tributo ai potenti imperi confinanti (prima l'Egitto, poi gli Assiri) in cambio della loro "protezione" e della libertà dei commerci via mare. Per assicurarsi approdi sicuri e, soprattutto, rifornimenti di viveri, i Fenici crearono diverse colonie, poste in località strategiche, tali da controllare passaggi o stretti di mare. Fondarono così: Adrumeto,

Cartagine, Utica e Tangeri sulla costa africana; Mozia e Panormo (oggi Palermo) in Sicilia; Nora, Sulcis, Tharros e Caralis (oggi Cagliari) in Sardegna; Malta e Gozo, al centro del Mediterraneo. Se la Fenicia non ebbe una storia illustre, presto soggiogata politicamente dai più potenti imperi d'Oriente, l'importanza politica ed economica di quel popolo venne a lungo salvaguardata dalle colonie occidentali. Approdati sulle coste d'Africa, dove esuli di Tiro fondarono Cartagine, da lì, l'espansione cartaginese in Sardegna non incontrò forti ostacoli da parte di una popolazione indigena arretrata e abbastanza disinteressata alle ambizioni commerciali dei Fenici.

Le necessità pratiche del commercio (come la registrazione delle attività) spinsero i Fenici a cercare un sistema facile di scrittura. Raggrupparono perciò ventidue suoni, e li trascrissero con linee semplici da tracciare e da ricordare. Questi segni, opportunamente combinati, davano luogo a un numero infinito di parole.

Fin dagli inizi del secondo millennio a.C. non è chiara, dunque, la distinzione tra Ebrei e Fenici, chiamati, come già detto, popolo della regione di Canaan. I rapporti tra i due popoli furono molto stretti anche dopo la violenta campagna denigratoria degli ortodossi di Jeova. Nel X sec. a.C. il re di Tiro, Hiram, intrattenne con David e poi con Salomone, intense relazioni politiche e commerciali. Hiram inviò, tra l'altro, a Gerusalemme, architetti fenici per costruire il palazzo reale e per edificare il grande tempio di Jeova. I due popoli fecero congiuntamente spedizioni commerciali verso l'occidente, fino a Ofir e Tarsish (oggi Tartesso in Spagna). Gli studi archeologici più recenti dimostrano che le divinità fenicie di Baal, Astarte, Asherah, Melqart furono accolte in Samaria nel IX sec. a.C., e si trovarono al centro di una profonda venerazione assieme a Jeova, anzi coesistendo col Dio ebraico.

È chiaro che, similamente alle altre civiltà del tempo, anche i Fenici avevano un complesso sistema rituale. Per esempio, il panorama delle testimonianze epigrafiche e letterarie sul coinvolgimento delle donne nel culto dell'Astarte fenicia e punica risulta utilissimo al fine di verificare l'effettiva consistenza, la diffusione e le caratteristiche del fenomeno che negli studi va sotto l'etichetta di "prostituzione sacra". Diversi passi di fonte classica menzionano la pratica cartaginese della crocifissione, benché non è facile avere un'idea precisa dell'effettiva natura del supplizio punico. Piuttosto frequentemente,

i Fenici facevano ricorso alle uccisioni rituali: Diodoro racconta che, dopo una vittoria riportata in Sicilia nel 307 a.C., i Cartaginesi sacrificarono i più belli tra i prigionieri, in una sorta di “offerta primaziale”, dall’altra un rito propiziatorio. Del pari, diversamente attestati sono anche riti di sacrifici di bambini. Le necropoli ci offrono, invece, preziose informazioni circa i riti di sepoltura funerari, che potevano prevedere inumazioni primarie, combustioni o semicombustioni.

I riti fenici, al pari di quelle di altre civiltà del vicino Oriente antico, prevedevano la partecipazione dei sovrani in veste di celebranti “profani”. Nell’ambito della documentazione ugaritica di carattere rituale esistono numerosi documenti che attestano la partecipazione del re (e talvolta anche dei suoi congiunti più prossimi, benché questa circostanza non trova concordi tutti gli studiosi), alla quale si apprende che il re era l’unico officiante “profano”, per così dire, ad essere menzionato in questa documentazione; la regina, che pure sappiamo avere avuto un ruolo culturale non certo trascurabile, appare connessa a riti di libagione e offerte di alimenti, in una probabile funzione di promotrice di fertilità/fecondità.

Nella complessa ritualità fenicia e punica, di grande interesse è l’uso delle maschere. Le maschere in terracotta, insieme alle protomi (distinguibili dalle prime per l’assenza dei fori in corrispondenza di occhi e bocca), avevano una particolare diffusione nel Vicino Oriente già alla fine del II millennio a.C. Queste maschere compaiono in Palestina e in Siria a partire dal Periodo del Bronzo tardo. Dalla madrepatria fenicia la maschera in terracotta viaggia verso occidente, assumendo caratteristiche diverse e originali, sulla scorta degli influssi “locali”, piuttosto che per semplice evoluzione del gusto delle genti fenicie. Il più evidente influsso occidentale viene dal fatto che le maschere assunsero col tempo tratti ed espressioni grottesche. Infatti, le maschere virili sono la categoria di più antica attestazione a Cartagine (dal VII sec. a.C.). Frequenti risultano le maschere “grottesche”, raggruppate nei tipi “negroide” e “ghignante”, particolarmente usata in Sardegna, dove presentava: testa calva, viso glabro, guance e fronte tatuate, grandi occhi forati, larga bocca ghignante o digrignante, orecchie enormi, anello nasale in qualche esemplare. Secondo alcuni studiosi, i Cartaginesi avrebbero ripreso modelli di maschere

ghignanti dalla Sardegna, che diventerebbe in tal modo la patria di nascita delle maschere di tal tipo, esportate, col tramite punico, in tutto il bacino occidentale del Mediterraneo. Se dell'attività dei Fenici, soprattutto nella loro componente punica, non si è mai persa memoria (pur nella problematica discussione sui tempi e modi che solo recentemente pare muoversi verso soluzioni convincenti), la presenza etrusca e le modalità del suo incontro con le popolazioni sia autoctone sia allogene della Sardegna sono state variamente interpretate, anche dalle fonti classiche. Le principali di esse si sono a più riprese occupate dei rapporti degli Etruschi con la Corsica e la Sardegna, finanche ad ipotizzarne la colonizzazione. In vari autori greci o filo-ellenici troviamo una serie di notizie di scontri contro i Greci, azioni piratesche e di interventi a controllo degli stretti. Di trattati ed alleanze fra Etruschi e Punici abbiamo invece notizia diretta da Aristotele. Per alcuni, i Sardi-Nuragici e gli Etruschi erano due popoli strettamente imparentati, discendenti di popolazioni provenienti dalla Lidia, in Asia Minore, parte della moderna Turchia; e ricerche linguistiche hanno evidenziato la parentela tra il nuragico, la lingua anteriore alla latinizzazione della Sardegna, e l'etrusco. In un passo di Erodoto (I, 94) dedicato ai Lidi e alla loro migrazione verso occidente e verso la penisola italica non parla di uno sbarco dei Lidi in Sardegna, ma solo della loro meta finale, una terra presso gli Umbri, cioè l'Italia centrale.

Insomma: Ebrei e Fenici hanno avuto stretti contatti, anche di natura culturale-religiosa e rituale; i Fenici, nei loro viaggi "commerciali", si "incontrano" con altre civiltà del Mediterraneo, ibridandosi con esse; di particolare fecondità furono i contatti con i Sardi, che funsero da tramite attraverso il quale la civiltà fenicia entrò in relazione con quella etrusca, discendente quest'ultima da una comune matrice lidia, come i Sardi. Se consideriamo che l'epoca etrusca si colloca in un momento storico nel quale le celebrazioni liturgico-rituali sono già accompagnate (per venire poi sorpassate) da elementi di spettacolarità profana, sulle arti dello spettacolo in Etruria, vi sono diverse cose interessanti da riferire.

Generalmente portati all'esibizionismo e alla fastosità, gli Etruschi conobbero diverse forme di spettacolo, la cui origine si riporta alle cerimonie sacre, alle pompe politiche e militari, ai funerali, alle nozze, ai ludi agonistici. Una mentalità aliena dall'individualismo

speculativo può aver facilitato la traduzione dell'atto rituale in spettacolo; ma per altri lati proprio questa mentalità collettiva e popolaresca deve aver impedito allo spettacolo di conquistare una propria autonomia e dignità d'arte.

Il corteo trionfale fu probabilmente già dalle origini strettamente connesso con le parate del circo: prescindendo dal carattere intrinsecamente spettacolare degli attributi e dei costumi del vincitore, esso offre elementi specifici propri di una rappresentazione, nella presenza di musicisti (citaristi e auleti), di danzatori armati, buffoneschi (*tityristae*) e satireschi (*satyristae*), mascherati e impersonati da attori professionali: questi sono anche altrimenti conosciuti col nome latino di *ludii* o *ludiones* (nome nel quale non è difficile cogliere un collegamento alla Lidia, supposta patria d'origine degli Etruschi), corrispondente ai termini etruschi *histri* o *histriones*, passati nell'uso corrente e generico a designare appunto gli attori. L'iscrizione bilingue di Chiusi (CIE, 2965), che è il modesto epitaffio dell'attore Arunte Trebio, presenta un altro termine più specificamente e sicuramente etrusco, *thanasa* (variante *tanasar*), con lo stesso significato.

La musica aveva un ruolo di primo piano nella vita quotidiana degli Etruschi. Su ciò concordano le fonti letterarie e la documentazione archeologica. Aristotele era rimasto stupito dal fatto che gli incontri di pugilato si svolgessero in Etruria al suono del flauto, ma lo aveva incuriosito giustamente nella stessa misura anche il fatto che un flautista dovesse essere presente quando veniva frustato un servo o quando si cucinava. Un altro filosofo, Eliano, originario di Preneste (Palestrina) e autore dell'opera *Storia degli animali*, ricorda con molti particolari che la musica accompagnava gli Etruschi anche durante le battute di caccia, anzi ne era parte integrante.

Quali erano gli strumenti che utilizzavano? Il preferito era il flauto doppio, ma non disdegnavano lire e cetre di sette o più corde. Un altro celebre strumento etrusco era la tromba, la *tyrrhenica tuba*. È verosimile che piccoli gruppi o complessi di musicanti (generalmente un duo di suonatori, di cetra e di doppio flauto, ma più tardi anche vere e proprie orchestre), di ballerini di ambo i sessi e d'istrioni comici si esibissero in tutte le circostanze festive o solenni, pubbliche e private, accompagnando cerimonie religiose, banchetti e funerali.

In grande considerazione era tenuta anche la danza e le pitture di Tarquinia lo testimoniano bene: spesso spettacoli di danza accompagnavano i banchetti e i simposi. Non mancavano certamente danze rituali, tra le quali figuravano quelle di origine guerriera analoghe alle danze dei Sali a Roma. Per esempio, il *tripudium*, che encomiava le gesta eroiche dei grandi conquistatori, era un ballo di derivazione etrusca, segno questo che la contaminazione culturale è stata propria dei Romani sin dall'inizio, finanche a far due di loro re, come noto. Successivamente divenne una danza sacerdotale legata ai cicli della coltivazione, perdendo ogni significato inizialmente belligerante. Inoltre, con riferimento alle danze, bisogna ricordare che la distinzione tra danze sacre e profane è alquanto incerto, e accanto alle danze bacchiche come il *tripudium* vi erano danze di carattere rituale e guerriero, dirette da un *praesul* (una sorta di corifeo) che dettava i momenti di *amptuare* (cioè di danza in circolo) e di *redamptuare* (la danza ripetuta dagli altri danzatori).

In qualche caso si ha l'indizio di giochi cruenti, come la lotta tra un personaggio mascherato (il *phersu* su cui torneremo tra poco) con cane feroce e un avversario con la testa avvolta in un panno e armato di clava, quale appare nel fregio dipinto della Tomba degli Auguri di Tarquinia. Il fatto che l'insergente incaricato di togliere i cadaveri dei gladiatori dall'arena s'identificasse, in età romana, col dio dell'Averno e fosse armato di un martello, come il demone etrusco Charu, è un indizio prezioso non soltanto dei rapporti dei ludi gladiatori con l'Etruria, ma anche dell'usanza di mascherare personaggi nel costume e con gli attributi di divinità infernali, in determinate circostanze verosimilmente connesse coi riti funerari. Travestimenti paurosi del genere, con torce e serpenti (come narra Livio VII, 17) venivano indossati da sacerdoti etruschi anche in guerra per spaventare i nemici. Maschere di terracotta (nelle quali si può cogliere una funzione analoga a quella delle maschere ghignanti fenicie), raffiguranti volti di diavoli, ci sono conservate negli originali.

Si aggiungano infine quei generi di spettacoli modesti e popolari, vere e proprie esibizioni da fiera, che intravediamo nelle tombe dipinte, specialmente di Chiusi, consistenti in esercizi di destrezza, salti sui cavalli in corsa, giochi di equilibristi.

Anch'essi erano evidentemente eseguiti da mestieranti di professione, probabilmente girovaghi e talvolta accompagnati dalla musica.

Le problematiche relative al teatro (propriamente detto) etrusco sono state già da diversi anni affrontate da numerosi studiosi, anche con riferimento al tema del *phersu*. In realtà, vere e proprie testimonianze sul tema non ce ne sono giunte, essendo a noi disponibili solo fonti storiche indirette, fonti iconografiche, maschere e possibili strutture architettoniche. Innanzitutto, sul fronte drammaturgico, le problematiche relative alle possibili testimonianze legate a rappresentazioni di tipo tragico, che qualcuno ha voluto scorgere su urne e sarcofagi etruschi di età ellenistica, trovano origine dalla famosa testimonianza di Varrone (*De lingua latina* 5, 55): *sed omnia haec vocabula Tusca, ut Volnius, qui tragoedias Tuscas scripsit, dicebat*, che fa riferimento ad un Volnio, vissuto alla fine del II sec. a.C., autore di tragedie etrusche. Aderiamo alla tesi dell'Heurgon che sostiene che Volnio non fosse il solo ad aver scritto tragedie, e che anzi fosse l'epigono di una lunga schiera di poeti etruschi, le cui opere si riflettevano sulle decorazioni delle urne funebri e i cui versi formicolavano nella mente degli artigiani.

Se con Volnio siamo già in un'età "tarda" di ellenismo imperante, i passi fondamentali, per indagare l'esistenza di una spettacolarità teatrale etrusca più antica, sono altri. Per esempio quello di Livio (1, 35, 9) in cui si narra dell'istituzione dei Ludi Romani, riferendosi all'introduzione a Roma nel VI sec. a.C., da parte di Tarquinio Prisco, dei *ludi circenses* ai quali parteciparono pugili e cavalli dall'Etruria. Erodoto (1, 165-167) racconta che a seguito della battaglia del Mar Sardo (540 a.C.), i Ceriti, per espiare la morte dei prigionieri focesi, dopo aver consultato la Pizia di Delfi, istituiscono annualmente dei giochi votivi di carattere ginnico ed equestre. Ancora: Dionigi di Alicarnasso (7, 72, 1 e ss.) ci racconta che, nel 499 a.C., Aulo Postumio in seguito alla vittoria riportata al lago Regillo organizza degli spettacoli. Si tratta di un brano di fondamentale importanza, dal momento che descrive con grande precisione la festa, organizzata in *pompé*, *thusiai* e agoni, e che vide protagonisti giovani romani prossimi all'età adulta e al servizio militare, suddivisi per classi sociali, aurighi su carri di svariato tipo o in groppa a singoli cavalli, atleti, danzatori divisi in base all'età, flautisti e citaredi, danzatori armati, e soprattutto satiri e sileni. Infine, il *rescritto di Hispellum* riferisce che nel 367 a.C. esistevano dei *ludi*

scaenici e un *gladiatorum munus* presso Volsinii, dunque verosimilmente presso il santuario etrusco del *fanum Voltumane*.

Accennavamo alla figura del *phersu*, diverse volte raffigurata nelle tombe di Tarquinia. Chi era costui? Una specie di operatore rituale, caratterizzato da una maschera fissa, con un cappello conico e un costume che variava a seconda delle funzioni e delle occasioni. Infatti, conosciamo raffigurazioni in cui il *phersu* è: un officiante in un gioco cruento (tomba degli Auguri), un mimo (anfora da Karlsruhe), un danzatore (tomba del Gallo). Con particolare riferimento alla maschera indossata dal *phersu*, essa è ben riconoscibile nel repertorio iconografico, che, come detto poc'anzi, rappresenta un'altra fonte di interesse per avere un'idea dell'arte scenica etrusca. Questa maschera sembra essere di materiale semirigido di debole spessore, forse di cuoio anche se il colore rosso scuro designa convenzionalmente la carnagione dell'uomo. Essa copre anche il collo, mentre la bocca appare piccola. La maschera è l'elemento fisso del costume di questi attori e spesso, insieme al cappello conico, si ritrova anche in numerosi bronzetti che riproducono attori, giocolieri e danzatori. In relazione alle due figure maschili in atteggiamento di lamento funebre ai lati della porta della tomba degli Auguri è fondamentale segnalare che essi vengono definiti dalle iscrizioni rispettivamente *tanasar* e *apar tanasar*. Il richiamo all'iscrizione bilingue di Chiusi, dove all'etrusco *θanasa* corrisponde il latino *histrion*, ha portato alcuni studiosi a concludere che anche il lamento funebre potrebbe rientrare tra una delle attività degli attori professionisti.

L'esperienza teatrale e spettacolare etrusca non poteva non influenzare, per ovvi motivi, quella coeva romana. Pertanto, è bene dare qualche cenno ad alcune forme pre-letterarie della teatralità popolare di Roma: fescennino, satura e atellana.

Il fescennino, manifestazione tipica del mondo agreste, era un vivace scambio di battute licenziose, in rozzi e improvvisati versi, che i gruppi di contadini si scambiavano nel corso delle cerimonie dopo il raccolto o delle feste dei *Liberalia*, in onore del dio della fecondità. Il termine sembra derivare dalla cittadina falisca di Fescennium, nell'Etruria meridionale, alla quale accenna Plinio il Vecchio (*Naturalis historia*, 3, 5, 52), e della quale danno notizie incerte e contraddittorie anche altri autori antichi, come Dionigi di Alicarnasso (il quale la ricorda insieme con Falerii, attribuendo ad entrambe le città

un'origine sicula e una successiva presenza argiva), e Servio (che le attribuisce origini ateniesi). I *fescennini versus* erano componimenti mordaci e licenziosi (probabilmente in versi saturni) che venivano improvvisati dai contadini, in forma di “contrasto”, durante le feste rurali e che sopravvissero in età storica in connessione con i riti nuziali (come peraltro attesta il carme 61 di Catullo, vv. 126-127), per poi essere ripresi in età augustea nell'ambito di una riscoperta intellettuale. Il fescennino è dunque un embrione di rappresentazione drammatica, sia per la sua forma di dialogo, sia perché i contadini indossavano maschere grottesche, le *personae*, fatte di corteccia d'albero. Penetrati in città, durante le feste nuziali, i versi fescennini furono oggetto di una legge delle XII Tavole, perché spesso diffamatori. In ogni caso, i fescennini sono strettamente collegati alle origini del teatro romano, come esplicitamente ci attestano Livio (7, 2, 7) e Virgilio (*Georgiche*, 2, 385 e ss.). In un'ottica polemica contro la rozzezza e la faciloneria della poesia arcaica, anche Orazio ci fornisce un'ulteriore guida critica (*Epistolae* 2, 1, 139 e ss.). Per quanto riguarda la *satura*, abbiamo detto che è proprio dall'Etruria che provenivano gli attori (*histriones*) che, secondo Livio, diedero inizio ai primi *ludi scaenici* nel 364 a.C. Nel corso delle cerimonie per placare gli dèi e allontanare una grave epidemia, fu messo in scena uno spettacolo in cui alcuni artisti danzavano al suono del flauto. I Romani alla danza e alla musica aggiunsero in seguito il canto e la recitazione con versi di tipo fescennino. Nacque così la *satura*, rappresentazione drammatica più complessa, di cui non è rimasto nulla. Il suo nome deriva da *satura lanx*, piatto colmo di molti cibi diversi, assimilabili ai vari elementi che concorrevano a comporla. La *satura* terminava spesso con un *exodium*, vale a dire un finale di spettacolo, in cui un attore (*exodiarius*) eseguiva un canto buffonesco, mimandolo, per allietare gli spettatori. Diversa da essa era la *satura drammatica*, cioè un'opera in musica etrusco-latina. L'esistenza della *satura drammatica* trova conferma nella sua sopravvivenza nei *cantica* delle commedie plautine, in cui rivive l'antica cultura popolare di tradizione etrusca. Infatti, anche se non esiste una vera relazione con la satira letteraria di Ennio e poi di Lucilio, Orazio, Persio e Giovenale, la *satura drammatica* non è scomparsa senza lasciare tracce: al contrario, ha immesso nel teatro plautino, e in particolare nei *cantica*, i suoi tratti più vitali ed originali, come il canto, la danza, e i movimenti armoniosi eseguiti sul ritmo stabilito dal suono del flauto.

Decisamente più importante per la storia del teatro romano è la nascita verso la fine del sec. IV a.C. dell'atellana (*fabula atellana*), farsa di origine osca che trae nome da Atella, una piccola città della Campania. Gli attori indossavano maschere che li trasformavano in personaggi facilmente riconoscibili dal pubblico per il modo di pensare, di agire, di parlare, di vestire, e improvvisavano su un rudimentale canovaccio prestabilito di argomento burlesco e grossolano, con un linguaggio plebeo, volgare e osceno. Quattro erano i ruoli fissi più comuni dell'atellana: *Pappus*, il vecchio rimbambito, lussurioso e avaro, gabbato sempre dall'amante e dal figlio; *Maccus*, lo scemo e millantatore dalle orecchie d'asino, vittima predestinata dei furbi; *Bucco*, il servo spaccone, chiacchierone e ghiottone; *Dossennus*, vecchio gobbo e astuto, saggio e perfido, parassita e amante dei banchetti. Al tempo di Silla, assunse forma letteraria con Pomponio e Novio, che al canovaccio e all'improvvisazione sostituirono un testo totalmente scritto. Sulla problematica delle influenze etrusche sull'arte drammatica atellana, molti studiosi, sulla scorta di un passo di Festo (*Personata*, 238, 13L) hanno intravisto un legame con la tradizione etrusca e la presenza nell'atellana di attori mascherati *personati*. Tuttavia, altri storici, ripercorrendo alcuni punti che sono tradizionalmente indicati in relazione alla tradizione etrusca (fra i quali una molto dubbia etimologia etrusca per i nomi dei personaggi, ma anche i richiami a titoli di Pomponio in cui si parla di aruspici e auguri – *Aruspex vel pexor rusticus*, per esempio – che però erano figure nient'affatto estranee al mondo romano, benché arrivate dall'Etruria), concludono che i personaggi dell'atellana non mostrano ascendenze etrusche, riflettendo piuttosto influenze dei fliaci di matrice greca.

I fliaci erano attori della farsa popolare fra i Dori dell'Italia meridionale, cioè dell'antica Magna Grecia. Le loro rappresentazioni mimiche avevano significato magico e propiziatorio per l'agricoltura. Come risulta soprattutto dai resti dei lavori teatrali di Sopatro, i "fliaci" venivano rappresentati come dediti solo a mangiare, soprattutto lenticchie (una commedia di Sopatro si intitolava appunto Φαχή), e incapaci di elevarsi al di sopra della materialità. Gli argomenti erano per lo più contrasti d'ambiente popolare e borghese o parodie mitologico-eroiche; i personaggi erano maschere a tipo fisso (spesso

di carattere fallico e osceno); le rappresentazioni dovevano abitualmente aver luogo su rozzi palcoscenici improvvisati.

4. Forme di spettacolo e di teatro nell'Italia meridionale

Abbiamo detto che c'è stato un graduale passaggio nella Campania etruschizzata di elementi "prescenici" e ludici di matrice etrusca nella farsa atellana. Infatti, come messo in luce da alcuni studiosi, alcune figure che decorano i *dinoi* capuani (risalenti al V sec. a.C.) ritraggono coppie di satiri danzanti, o anche figure connesse al mondo degli agoni (corridori, discoboli, saltatori) o dell'addestramento equestre. Nel VI e V sec. a.C. il villaggio di Atella faceva parte della *dodecapolis*, federazione dei dodici villaggi e città campane delle quali la più potente fu Capua. Nel 343 a.C. i Romani conquistarono Capua con la quale Atella manteneva importanti rapporti politici e commerciali. Ad Atella l'influenza romana andò crescendo e nel I sec. a.C. vi furono costruite terme, anfiteatro, teatro e ville di lusso. Si diceva che Cesare Augusto avesse lì una villa imperiale, e che viaggiando dalla battaglia vittoriosa di Anzio, fosse passato per Atella, dove Virgilio, in presenza di Mecenate, gli presentò per la prima volta i suoi *Georgica*. Dunque: l'esperienza dello spettacolo e del teatro nel meridione d'Italia, parte certamente dai contatti con la civiltà etrusca, ma con l'influenza del teatro romano e di quello greco (penetrato nella Magna Grecia) non si limita certamente alla sola atellana, dovendosi anche indagare altre forme e altri aspetti di sicuro interesse.

La storia del teatro e dello spettacolo nel meridione d'Italia è tracciabile grazie a tre gruppi di testimonianze: 1) gli edifici teatrali tanto greci quanto romani, che sono tuttora visibili (e in parte ancora funzionanti); 2) il lascito dell'arte figurativa parietale e ceramica; 3) i frammenti di autori drammatici. Documenti scritti e materiali portano a credere che forme diverse di spettacolo si siano sviluppate nell'Italia meridionale fin dalla prima età arcaica e che esse, in stretto rapporto con quelle della Grecia propria, abbiano seguito un percorso parallelo e dialettico rispetto a queste ultime.

Per ciò che concerne gli edifici scenici, ne sono ricostruibili due tipi fondamentali, senza e con parasceni, quest'ultimo probabilmente più caratteristico della Magna Grecia e con maggiore influenza sulla successiva architettura teatrale del II-I secolo in Campania e nel

Sannio. Le strutture, secondo un sistema inaugurato da Vitruvio (*De architectura*, V, 6-8) sono abitualmente suddivise per tipologie: teatro greco, teatro romano e odeon, alle quali si possono aggiungere altre forme strutturate nel tempo: teatro greco-romano, teatro gallo-romano, semianfiteatro a scena, teatro-anfiteatro, che indicano forma di passaggio da uno ad un altro tipo. Nella Magna Grecia, tra la seconda metà del II e la prima metà del I sec. a.C. si verificano numerose sperimentazioni nella struttura teatrale che riguardano sia la cavea che l'edificio scenico. Il risultato è una costruzione ispirata al teatro greco, ma un po' diversa a cui è stato dato il nome di teatro "greco-romano" o "italico". Le esperienze acquisite in tali edifici confluiranno poi nell'elaborazione del teatro di tipo romano. Le trasformazioni della struttura teatrale dal tipo greco a quello romano sono probabilmente il risultato di mutate esigenze visive in rapporto a tipi di versi di spettacoli: non più tragedie o commedie greche, ma numerose e varie rappresentazioni sceniche spesso apprezzate per secoli dal pubblico, ma rimaste lungamente ad uno stadio non elaborato dal punto di vista letterario: farsa megarese, *togatae*, mimo, e recite e canti assolo delle opere più antiche.

I teatri "greco-romani" sono poco più di una dozzina, e l'esempio più noto è quello di Pompei, risalente ad un periodo compreso tra il tardo II sec. a.C. e l'età di Silla, e che presenta strette analogie (ma anche significative differenze non solo di tipo costruttivo ma anche di ubicazione urbanistica) con i teatri di Nuceria (anche qui il teatro faceva parte di un complesso di ginnasio e si trovava nell'asse della strada principale), di *Teanum Sidicinum* (che aveva la cavea con *analemmata* di poco divergente da quella pompeiana), di Sarno e di Pietrabbondante (che hanno restituito elementi decorativi molto simili a quelli di Pompei). Esso fu esemplato sui canoni ellenici dell'epoca: *koilon* litico curvilineo sostenuto da *analemmata* leggermente divergenti, dotato di *poedria* e impostato su un declivio collinare; *parodoi* a cielo aperto immettenti nell'orchestra riservata all'azione scenica; alto palcoscenico con *logeion*, *proskenion* e *paraskenia* obliqui.

Siamo poco informati su quello che veniva rappresentato nel teatro grande di Pompei. Pur non disponendo dei programmi dei giochi scenici, sappiamo di Paride il pantomimo che a Pompei riscosse gran successo e dei suoi ammiratori, i *Paridiani* dell'osteria di Pampurio; nonché di un altro pantomimo signore delle scene vesuviane: Actius Anicetus,

con la sua compagnia e i suoi *fans* (gli *Actiani Anicetiani*). Vi è poi chi pensa, sulla scia di un indizio graffito, che il teatro di Pompei abbia ospitato addirittura rappresentazioni di tragedie di Seneca uomo di teatro.

Sul cosiddetto Odeion di Pompei, contiguo al teatro grande, v'è disparità d'opinione tra gli studiosi. Alcuni lo riconducono al periodo sannita della città; altri, invece, ne datano la genesi agli albori della colonia (post 80 a.C.), rubricandolo tra i primi e più importanti interventi dei coloni nel settore dell'edilizia pubblica. D'altronde, non abbiamo certezze nemmeno sulla funzione di questo piccolo recinto dalla ripida *media cavea*: un odeo destinato alla musica e alla poesia? Un edificio assembleare sannita? Uno spazio per le riunioni dei coloni sillani ispirato a un *bouleuterion*? O cos'altro? Da alcuni passi di Plutarco e Ateneo riferiti alla passione di Silla per i mimi, siamo indotti a pensare che il *theatrum tectum*, dotato di scenafrente rettilinea, venisse utilizzato già in quel periodo anche per recite in latino, forse riservate ai coloni desiderosi di spettacoli più confacenti alla loro lingua e ai loro gusti come al gusto teatrale del loro generale.

La cittadina campana, oltre al teatro grande e all'odeo, fu dotata, probabilmente a partire dal 70 a.C. di un edificio per lo spettacolo di matrice campana (non si dimentichino i pregressi anfiteatri di Pozzuoli e di Capua): il grande anfiteatro stabile, struttura capace di oltre ventimila posti a fronte di una popolazione che si può stimare non superiore ai dodicimila residenti. Il che ci lascia pensare che l'idea era quella di accogliere non solo spettatori pompeiani, ma anche cittadini provenienti da altre località e desiderosi di assistere a *ludi*. Del resto, declina a favore di quest'ipotesi, l'ubicazione periferica, pensata probabilmente come escamotage urbanistico per razionalizzare l'afflusso di grandi folle previste per gli spettacoli anfiteatrali. Nell'anfiteatro di Pompei non sono documentate *venationes*. Tuttavia il muro del podio era decorato con affreschi a soggetto gladiatorio. Invece sembrerebbe ben documentata la pratica delle *naumachie*, benché non è chiaro se esse alludono ad eventi storici veri, o siano un semplice espediente decorativo.

L'interesse per il teatro dei pompeiani traspare anche dalle raffigurazioni parietali con soggetti tratti da tragedie e commedie, e dall'ingente numero di maschere realizzate in marmo, in mosaico e in pittura, che decorano molte case della città. Altresì interessanti sono, da un lato le "scenografie" affrescate sulle pareti quale possibile riproduzione di

frontes scaenae teatrali, dall'altro i soggetti dei "finti" quadri appesi al centro delle pareti spesso assimilabili ai temi delle tragedie classiche. Il *corpus* pittorico della città vesuviana, potenziale fonte di informazioni teatrali, dev'essere giudicato caso per caso, senza dimenticare che quello che vediamo era comunque fortemente condizionato dai desideri e dalla volontà del committente la raffigurazione. E anche i graffiti conservati sui muri della città testimoniano, in particolare, dell'entusiasmo dei pompeiani per le attrici che giungevano al seguito di compagnie girovaghe.

La molteplicità delle forme dello spettacolo a Pompei è attestata da una lunga summatica epigrafe sepolcrale di un munifico duoviro finanziatore di ludi, Aulo Clodio Flacco, che vale la pena di riportare per intero:

Aulo Clodio Flacco, figlio di Aulo, della tribù Menenia, duoviro giudicante per tre volte, di cui una come quinquennale, tribuno militare di nomina popolare offrì: nel primo duovirato, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti, tre coppie di schermatori, pugilatori a gruppi e singoli e rappresentazioni con buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade ed inoltre diecimila sesterzi in elargizione pubblica per l'onore del duovirato. Nel secondo duovirato, quinquennale, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti e pugili a gruppi. Il giorno dopo, da solo, nell'anfiteatro, trenta coppie di lottatori, cinque coppie di gladiatori ed altre trentacinque coppie di gladiatori ed un combattimento con le fiere: tori, toreri, cinghiali ed orsi, inoltre una caccia alle belve di vario genere, allestita insieme al suo collega. Nel terzo duovirato rappresentazioni sceniche con una compagnia di prim'ordine e con l'aggiunta dei buffoni, allestite insieme al suo collega.

Con riferimento all'anfiteatro pompeiano, interessante è una pittura paesaggistica ritrovata nella casa I, 3, 23, nella quale è ritratta – con evidente distacco dai codici pittorici coevi – la rissa (con morti e feriti) che ebbe luogo in occasione dei *ludi gladiatorii* del 59 d.C. nelle immediate adiacenze dell'anfiteatro, e nella quale furono coinvolti pompeiani e abitanti di Nuceria. Tacito (*Annales* XIV 17, 1-2), ci informa che lo scontro fu "vinto" dai pompeiani, ma la gravità dell'episodio di turbamento dell'ordine pubblico suscitò apprensione e scandalo fino a Roma. L'imperatore ne fu informato, e il senato sostituì i *duoviri* in carica, vietò per dieci anni i *munera* a Pompei, ed esiliò l'organizzatore di quei giochi, il senatore Livineius Regulus, con l'accusa di aver fomentato a fini sediziosi la rissa. L'anonimo pittore della scena, dipinge l'anfiteatro in maniera estremamente minuta: non tralascia di ritrarre la palestra adiacente, frequentata da varia umanità, né le bancarelle piazzate nei pressi dell'anfiteatro con attività commerciali ambulanti.

Non solo Pompei fu centro di produzione figurativa di scene “teatrali”. In una serie di contributi apparsi nel corso degli ultimi tempi, lo studioso Richard Green ha dato conto di diverse scene comiche rinvenute in Magna Grecia. Innanzitutto, un vaso proveniente da Paestum sul quale si vede un attore che impersona Zeus saltare su un’altalena. La scena comica raffigurata è probabilmente apparentabile alla Commedia Antica, e che verosimilmente ritrae un episodio in cui Zeus tenti di sedurre (in maniera goffa e ridicola, appunto saltando su un’altalena) Alcmena. Un’altra scena comica è stata rintracciata nel corso di una campagna di scavi condotta tra il 2000 e il 2001 a Palazzo Nervegna di Brindisi. Purtroppo il mosaico di cui trattasi è fortemente danneggiato, e lascia solo intravedere due figure dalla busto in giù. In questo caso, l’analisi del frammento di mosaico e la sua comparazione con altre scene, portano il Green a concludere che la scena raffigurata possa essere un’“istantanea” di una rappresentazione della *Samia* menandrea. Ancora: un’*oichonoe* proveniente da Nola è invece riferibile ad un *Anfitrione*. Ma non solo vasi o mosaici o affreschi testimoniano la ricca vitalità del mondo dello spettacolo in Magna Grecia: anche le figurine di terracotta sono un esempio. Ne abbiamo di provenienti da Taranto e da Policoro. In quasi tutti i casi il fenomeno di raffigurare rappresentazioni di commedie è riferibile a commedie menandree, per quanto è impossibile determinare a quale opera facciano riferimento.

Infine, per quel che concerne i lacerti della produzione drammatica, tanto in relazione alla fase pre-letteraria quanto a quella letteraria, iniziamo col ricordare che Erodoto (I, 23-24) riferiva che Arione, «il più bravo di tutti i cantori», fosse venuto in Italia negli ultimi decenni del VII sec. a.C. Se si accetta la tesi di Aristotele secondo cui la tragedia derivò dal ditirambo, è ipotizzabile comunque che in Sicilia e in Magna Grecia i cori tragici fossero noti fin da subito, attesa anche la tradizione che vuole sbarcati in Sicilia tanto Frinico quanto Eschilo (che sarebbe morto a Gela).

Una certa notorietà ebbero uomini di teatro tarantini del III sec. a.C.. Nel 279 a.C. a Delo si esibì come *tragodos* Dracone; nel 267 a.C. in Egitto si esibì (e vinse alle Basilie in onore di Tolomeo II) Efestione; Eraclito si esibì a Delfi come coreuta tragico; intorno alla metà del secolo riportò diverse vittorie il citaredo Nicocle di Taranto. Presumibilmente tarantino fu Scira, almeno a dar credito alla testimonianza di Ateneo

(402, b), che ne parla come di un poeta della commedia italiota. Dovette vivere non molto tempo dopo Rintone, e dunque nel III sec. a.C., e come lui essere versato nell'arte della parodia soprattutto dei drammi euripidei. Originario dell'isola di Capri fu Bleso, probabilmente appartenente alla scuola pitagorica. Taluno ritiene che non abbia scritto commedie, ma satire menippee. Ciò che ci rimane di lui deriva dalle *Glosse* di Diodoro. A lungo si è discusso su chi fosse L. Valerio, autore di mimi: probabilmente è da identificare con il mediocre giurista apulo (ma dotato di spirito arguto che gli permise di calcare le scene mimiche), amico di Cicerone, benché non manchino altre identificazioni (interessante quella con Valerius Valentinus ricordato da Valerio Massimo e da Festo come autore della scherzosa poesia *Lex Tappula Convivialis*).

Ma gli autori più interessanti provengono dalla Sicilia, grazie anche alle fecondissime relazioni culturali con i Fenici prima e i Greci poi. Le vicende teatrali e spettacolari in Sicilia conobbero momenti di grande valore, e anche di particolari espressioni popolari del tutto peculiari dell'isola. In particolare, è utile riferire le vicende legate ad almeno tre nomi: Epicarmo, Sofrone e Rintone.

Epicarmo fu un grande poeta comico greco (vissuto tra il 524 circa e il 435 circa a.C.), e fu il principale autore della commedia dorica, derivata dalla farsa megarese, caratterizzata da lazzi, alla quale alludeva anche Aristofane. Anzi, secondo la testimonianza di Aristotele (*Poetica* 1448a 30-36) ne fu il fondatore: «I Dori rivendicano a sé la tragedia e la commedia – la commedia i Megaresi, quelli di qui per l'affermarsi da loro della democrazia, quelli di Sicilia perché di lì era Epicarmo ... la tragedia alcuni del Peloponneso – pretendendo che i nomi siano un segno». Si sa molto poco di ciò che fosse la commedia prima di Epicarmo, di certo col siciliano venne strutturata e offerta agli altri autori dotata di maggiori peculiarità comiche. Sappiamo che essa, come la tragedia, era nata dalla trasposizione scenica dei culti di Dioniso, espressione di un culto prevalentemente agrario, poi prestatato alle città col prevalere delle democrazie sulle aristocrazie, e si compivano inizialmente a Corinto e a Sicione. Platone, nel *Teeteto*, accosta Epicarmo ad Omero nel creare commedie; secondo il lessico della *Suda* avrebbe scritto cinquantadue opere, che poi Apollodoro raccolse e catalogò in dieci libri. Tuttavia a noi sono giunti appena trentacinque titoli e circa trecento frammenti. Si

tratta di commedie di argomento per lo più mitico (per esempio del ciclo di Ulisse: *Odisseo disertore*, *Sirene*; oppure del ciclo di Eracle: *Le nozze di Ebe*, *Eracle e Folo*, *Pircha e Prometeo*; ed altre di argomento umano: *Il contadino*, *I furti*, *La Megarese*, *I visitatori del tempio*).

Epicarmo padroneggia bene la sua lingua, crea neologismi, e versifica con maestria: con lui la commedia ottiene la contemporanea presenza di più di un personaggio sulla scena per le sue opere. Brevi opere, di 300-400 versi, e prive del coro avevano struttura semplice, erano talvolta un acceso ma fine contrasto tra due personaggi, molto distinguendosi per la vivacità dell'azione e la messa in scena di tipi. Nei frammenti si trovano innumerevoli riferimenti al cibo marino; le trame delle commedie sono andate smarrite, ma i millenni forse non ci nascondono un aspetto importante dei plot dei drammi del nostro: il continuo riferimento al nutrimento, inserito nei dialoghi con fine secondario certamente, mostra chiaro che l'autore sa, così facendo, di piacere al suo pubblico.

Epicarmo, se anticipa i motivi della commedia greca, ne resta tuttavia ben distinto. Laddove Aristofane prendeva ad oggetto l'invettiva specifica e personale, Epicarmo preferisce il ridicolo di situazioni generali e impersonali. A differenza di un Menandro, che propose caratteri psicologici ben precisi, Epicarmo propone bonarie e piacevoli maschere. La commedia siceliota di Epicarmo non è mai goffa né oltraggiosa, mantenendo un tono irrealistico e scherzoso.

Sofrone fu mimografo siracusano. Ateneo (504, b) ci dice che: «Anche lo scrittore di quei mimi che, concordando con Duris, erano sempre nelle mani del saggio Platone, dice, mi pare: “E noi rotolammo, invece di aver bevuto fino in fondo”». Della sua vita si sa molto poco; come del resto del suo genere d'elezione, il mimo: come la commedia di Epicarmo, il mimo vuole rappresentare tipi e personaggi, maschili e femminili, della vita quotidiana; ma a differenza di questa non pare abbia avuto ispirazione da vicende mitiche. Con tale arte il realismo si affaccia nella letteratura greca.

Pare che anche la forma espressiva del mimo abbia avuto la sua origine in Sicilia; sempre da Diogene Laerzio, sappiamo che anche da tale forma espressiva Platone trasse ispirazione, conformando alcuni suoi caratteri ritratti nei vari dialoghi: «Pare che Platone

sia stato il primo ad introdurre in Atene anche le opere del mimografo Sofrone da altri neglette e che al suo stile abbia conformato alcuni suoi caratteri e una copia dei mimi sia stata rinvenuta sotto il suo cuscino» (III, 18).

Da Aristotele apprendiamo che «L'arte che adopera le nude parole e quella che adopera i versi, o in combinazione gli uni con gli altri o usandone di un solo genere, si trovano ad essere fino ad oggi senza nome. Non possediamo infatti alcuna denominazione comune per i mimi di Sofrone e di Senarco e per i discorsi socratici».

Forse Sofrone ha dato forma letteraria ad un tipo di teatro tradizionale siciliano, fatto a canovaccio ante litteram, cercando anch'egli il successo avuto dalle commedie proposte inizialmente da Epicarmo. Il materiale giuntoci è di 179 frammenti, a volte costituiti da una sola parola, e da diversi titoli: tutte opere, secondo quanto riporta Aristotele ne *I poeti* (Ateneo 505 c), che non sono in versi, ma sono delle conversazioni, come rileva anche da un frammento più ampio, restituitoci da un papiro. In esso sono descritti con realismo e vivacità i preparativi di un rito magico, in cui però vi è una allusione, ancora una volta in corrispondenza con i temi epicarimei, al banchettare.

La collocazione storica di Sofrone (e di suo figlio Senarco) viene dedotta dalle notizie ricavate dalla *Suda*, che lo vuole contemporaneo di Euripide; sempre dalla stessa fonte apprendiamo che Senarco, entrò in urto con Reggio, dietro volere del tiranno Dionigi. Da qui il suo inquadramento nel IV sec. a.C., periodo delle guerre tra Siracusa e Reggio e quello di Sofrone nel V sec a.C.

Accennavamo prima ai fliaci e alla loro stretta connessione con altre forme spettacolari italiche, prima tra tutte l'atellana. I fliaci erano una sorta di saltimbanchi girovagli, che allestivano semplici palchi su pali di legno in giro per la Magna Grecia e nell'isola di Sicilia. Nella loro prima fase (V sec. a.C.) tali attori non usavano testi scritti, ma un canovaccio col quale aiutarsi improvvisando dialoghi in dialetto dorico. Il loro lavoro contribuiva ad esaltare l'atmosfera gioiale e sconcia delle feste dedicate a Dionisio. Gli attori indossavano dei costumi buffi, rigonfi, e addobbati con riferimenti all'organo genitale maschile. Tra i Romani ed i Greci era molto apprezzato alcuni di questi attori girovagli e giocolieri. Ateneo (19, d-f) ne ricorda alcuni nomi:

Tra i Romani ed i Greci era molto apprezzato il giocoliere vagabondo Matreas di Alessandria. Egli amava rimanere finché poteva mantenere una belva che divorava sé stessa; ancora oggi ci si chiede che razza d'animale possedesse Matreas. Egli fu anche autore dei *Problemi*, che parodiavano Aristotele, e leggeva la sua opera in pubblico: “Perché il sole scende giù senza mai immergersi? Come mai le spugne di mare pur bevendo insieme mai alzano il gomito? Perché mai quattro dracme si possono convertire sebbene non siano mai state arrabbiate?” E Senofonte il giocoliere fu pure molto considerato; egli educò alla sua arte Cratistene di Phlius, il quale riusciva far sprigionare un fuoco spontaneamente, ed inventò tanti altri trucchi capaci di ingannare. Come lui fu il giocoliere Ninfodoro che, avendo recato offesa alla gente di Reggio - come ci riferisce Duris - fu il primo a ridicolizzarli per la loro codardia.

Se Epicarmo portò a dignità letteraria la farsa megarese, il poeta che portò il genere fliacico a dignità letteraria fu Rintone, vissuto tra il IV e il III sec. a.C. Su di lui ci sono notizie contrastanti, a cominciare dalla sua provenienza. La *Suda* lo definisce tarantino; la poetessa di Locri sua contemporanea Nosside, nell'epitaffio a lui dedicato lo chiama “siracusano”. Gli studiosi contemporanei, quasi a non voler scontentare nessuno, hanno cercato di inquadrare il fliacografo come nativo della città aretusea, ma vissuto a Taranto. Tuttavia, l'analisi dei frammenti depone a favore della tesi che Rintone abbia comunque vissuto a lungo a Taranto.

Rintone è considerato il creatore della “ilarotragedia”, denominata in seguito *fabula rhinthonica*, un genere basato sulla farsa fliacica, che parodiava con l'uso dei simboli fallici aspetti della vita del popolo o episodi mitologici. Il poeta diede al genere una maggior eleganza e finezza letteraria: cosa non semplice considerando lo scopo che si prefiggeva tal genere di farsa. L'ispirazione mitica ebbe un suo primo campione in Epicarmo, come detto, gran maestro della affine farsa megarese, ma Rintone trae spunti compositivi anche dalla tragedia, ed in special modo da quella di Euripide. Bisogna osservare che una caratteristica peculiare del teatro di Rintone era costituita dall'interpretazione ridicola non tanto del mito in se stesso, quanto piuttosto della forma che il mito aveva assunto nella poesia tragica. Alcuni studiosi hanno dimostrato che Rintone era *poeta doctus* e ben conosceva i modelli attici. Valga come esempio la figura eroica di Ercole che, da uomo che per merito delle sue capacità umane guadagna l'Olimpo, in tali farse veniva canzonato – sulla scia di quanto detto prima in riferimento a Epicarmo e Sofrone – per la sua troppo caricaturizzata ghiottoneria. Le divinità olimpiche, rispettate comunque formalmente, specchiavano nei fatti i più comuni atteggiamenti esteriori e le naturali forme di comportamento umani.

I legami tematici mostrano quanto legittimo sia il problema di rapporti tra fliaci ed Epicarmo, problema legato strettamente a quello dell'influenza di Epicarmo sulla nascente commedia attica (per il quale le soluzioni proposte spaziano da un estremo all'altro). È possibile osservare che gli argomenti dei drammi di Epicarmo e quelli delle pitture dei vasi fliacici sono notevolmente simili, dal che si deve ammettere che non piccolo fu sicuramente l'influsso di Epicarmo, il quale si era sviluppato dalla stessa radice della farsa fliacica tempo prima. È così probabile che la farsa fliacica abbia attinto da Epicarmo tipiche figure di eroi come Eracle mangione e chiassoso, benché in essa appaiano chiare disposizioni alla formazione di tipi, come il ladro di frutta, il vecchio gaudente, l'odiosa donnaccia, l'etera civettuola.

Sul punto possiamo riassumere una sorta di albero genealogico, supportato dalle risultanze archeologiche: innanzitutto vi era la forma originaria della farsa megarese, che diede vita da un lato alla commedia attica, e dall'altro al δράμα epicarneo; da quest'ultimo viene il fliace italiota, portato a dignità letteraria da Rintone; il mimo di Sofrone nasce invece dalla fissazione di tipi fissi su impulso di Epicarmo.

5. Spettacolo e teatro a Bisanzio

Molti bizantinisti ritengono implausibile l'ipotesi di allestimenti di drammi classici a Bisanzio, e per lo meno fantasiosa l'interpretazione delle fonti scritte che a volte viene data negli studi sul teatro sacro bizantino. Questi studiosi ritengono che il mondo degli spettacoli a Bisanzio comprendeva manifestazioni ed esibizioni spettacolari quali: corse di cavalli e giochi all'ippodromo; spettacoli di buffoni e acrobati; carnevalate; danze e musica; qualche festa di tradizione pagana; il cerimoniale del potere e della liturgia. A questa tesi (largamente maggioritaria) un gruppo esiguo di studiosi ha opposto una più benevola interpretazione di testimonianze scritte su eventi teatrali, soprattutto il mimo, e modi teatrali di espressioni, che i bizantini sembrano conservare nella loro cultura.

In ogni caso, il processo di progressivo abbandono delle rappresentazioni classiche coinvolse anche Costantinopoli, al pari delle altre città del mondo antico. Ancora nel V e nel VI secolo il palcoscenico era monopolizzato da pantomimi e soprattutto mimi. A parte la disgregazione culturale dell'impero, ciò che contribuì fortemente alla diaspora

degli attori e allo smarrimento del patrimonio teatrale e spettacolare fu l'imporsi del cristianesimo: è noto che i Padri della Chiesa avversarono in maniera quasi maniacale l'intero mondo degli spettacoli. Tra il II e il V secolo gli autori cristiani assumevano un atteggiamento di rifiuto nei confronti del teatro. La loro condanna era ispirata non solo dalla critica verso i prodotti della cultura pagana, ma anche e soprattutto dall'esperienza offerta dalle forme di spettacolo più frequentate nei primi secoli del cristianesimo. Infatti, le fonti di cui disponiamo sono concordi nel sottolineare la licenziosità degli spettacoli dei mimi. I maggiori interpreti di questa posizione di netto rifiuto sono Tertulliano e Agostino. Del teatro essi combattono la natura ambigua di mezzo diabolico di sollecitazione dei sensi; la discendenza e la pericolosa somiglianza con la ritualità pagana e idolatra, che amplificano la lascivia di gesti e situazioni presentate, creando distorti accostamenti tra sacro e profano; la sostanziale mendacia dell'attore, che finge e simula sentimenti e azioni, alterando la verità del Creato e della parola divina. Questo rifiuto radicale della spettacolarità, che caratterizzò la riflessione dottrina tra il II e il V secolo, tuttavia, sembra andare controcorrente rispetto alle pratiche sociali della città tardo antica, nella quale gli spettacoli rivestivano un ruolo di primaria importanza, come fattore di identificazione culturale, di integrazione e di organizzazione civile e politica. Predicare un'astensione da manifestazioni di tale importanza poteva significare emarginarsi dal resto della collettività. La Chiesa, nello sforzo di cristianizzare la città pagana, esclude però dal suo impegno l'intero sistema degli spettacoli. Oltretutto, la richiesta di non frequentare i *ludi* è in netto contrasto con lo stile di vita seguito dagli stessi cristiani. Non a caso, gli stessi Padri della Chiesa lasciano trasparire nei loro scritti che le masse cristiane stentano a capire le ragioni di un'opposizione così intransigente, e a loro volta oppongono una sorta di resistenza passiva al divieto.

È con Giovanni Crisostomo che, all'inizio del V secolo, il discorso sugli spettacoli pare iniziare ad interrogarsi anche sulla questione di presunti *spectacula christianorum*. Crisostomo parla, attraverso esempi, descrizioni e metafore, degli spettacoli come elemento "necessario" della vita urbana, giungendo ad individuare un doppio senso della metafora spettacolare: la vita è un gioco-recita; la vita è un agone. Tuttavia, nella visione di Crisostomo, la chiesa diventa l'anti-teatro e pertanto deve assumere un ruolo

educativo: la lettura e l'ascolto della parola di Dio divengono azioni contro la visione spettacolare. Inoltre, ci dev'essere una continuazione domestica dell'esperienza ecclesiale, in funzione oppositiva e per prevenire il rischio di trasformare la casa in un teatro. Perciò, la casa deve diventare l'ambito di un'educazione anti-spettacolare ispirata al modello ecclesiastico. Però, è bene precisare che in Crisostomo sotto nessun profilo la liturgia è assimilabile ad uno spettacolo. Anzi, essa è per essenza anti-spettacolare.

Dal V secolo in poi, gli edifici teatrali conoscono una progressiva rovina. Infatti, nelle rappresentazioni medievali, anche successive al X secolo, è assente l'edificio teatrale: lo spettacolo si realizza in spazi preesistenti, che possono essere pubblici (la strada o la piazza), oppure privati (la sala patrizia o l'interno di una taverna). L'edificio teatrale perde identità nella coscienza medievale non solo materialmente, ma anche concettualmente. Inoltre, la distruzione o l'abbandono del luogo fisico del teatro e il prevalere di una linea dottrina che, pur nella ferma condanna del teatro nella sua dimensione di *performance* spettacolare, nobilitava la letteratura drammatica in quanto esercizio poetico, segnarono il lento ma progressivo cambio di rotta degli atteggiamenti complessivi, attraverso il quale si giungerà, infine, agli albori dell'XI secolo, alla nascita di una drammaturgia e, soprattutto, di una spettacolarità liturgiche.

A Bisanzio, anche la nomenclatura teatrale assume progressivamente significati "altri". Per esempio, la parola δράμα perde il suo significato originario e viene impiegata sia in senso metaforico ("il dramma della vita"), sia nel significato di "storia". Altre volte il termine viene usato per indicare delle opere in forma dialogica, intese non per la rappresentazione, bensì per la lettura. Anche il termine μίμος subisce delle alterazioni. Similmente a quanto fa Tommaso di Chobham in Occidente nel X secolo, Teodoro Balsamon distingue tra *mimoi*, *skenikoi* e *thymelikoi*. Questi ultimi rientravano nella categoria degli artisti "rispettabili", dal momento che si esibivano negli *epithalamia* con l'accompagnamento di strumenti musicali. Invece *mimoi* e *skenikoi* erano buffoni che si esibivano per strada. Tuttavia, alcuni di costoro potevano essere assunti per il divertimento cortigiano: un mimo di nome Chaliboures intrattenne Isacco II e i suoi ospiti (XII sec.); alla corte di Leone VI, lo *skenikos* Lampoudios crudelmente si fece beffe del patriarca Euthymios (IX sec.); e infine lo stesso Michele III viene rappresentato dalla

storiografia del X secolo come un imperatore dedito alle attività teatrali. La stessa parola *theatron* indicò gli spettacoli nell'ippodromo, nei quali opere di retorica venivano pubblicamente declamate: i "teatri" bizantini erano posti dove vari tipi di opere venivano presentate e in circostanze sempre differenti.

Un'importante traccia, che testimonia se non l'esistenza di un teatro bizantino, almeno la persistenza di importanti conoscenze del passato greco-romano, è da rintracciarsi nel ricco catalogo di immagini che è giunto fino a noi. I più noti documenti figurativi per il teatro a Bisanzio sono un gruppo di dieci dittici consolari prodotti intorno all'anno 500 nella capitale orientale: alcuni furono commissionati da Flavio Areobindo, console per l'anno 506, altri da Flavio Anastasio che gli successe nel 517. Questi dittici presentano sempre l'immagine frontale del console (entrante in carica) assiso sulla *sella curulis*, nell'atto di sollevare la mappa, che era il segnale di inizio per gli spettacoli all'ippodromo. La parte bassa di solito presenta gli spettacoli promossi dal console per il suo anno di carica, secondo un programma che Giustiniano si preoccupò di regolare con la novella 105 del *Corpus iuris civilis* nel 536: grandiose *venationes* con orsi, leoni e asini selvatici, cacciatori e acrobati con armi e corde, che a volte lottano con le belve ai recinti girevoli e altre volte sono rinchiusi in gabbie, si esibiscono in esercizi alla sbarra o come equilibristi su pertiche; cavalli e amazzoni; spettacoli di musica; recite di attori tragici, comici e mimi. Un repertorio di figure comiche del teatro antico è sicuramente la fonte primaria di ispirazione delle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali del IX secolo, in particolare nel Salterio Chludov di Mosca (ma anche nel Salterio del Pantocratore di Athos). I personaggi rappresentano tipi morali e sociali descritti nei versi del Salterio. In esso un buon numero di figure sono state riconosciute come teatrali per la somiglianza dei loro gesti, movimenti ed espressioni con quanto documentato del teatro antico nella pittura vascolare o nelle miniature dei manoscritti medievali di Terenzio, risalenti a una edizione illustrata delle sue commedie del V secolo. Un esempio è la miniatura per Salmo 84:2 nel Chludov che presenta Zaccheo, il pubblicano, con il volto di Sileno e la statura di un nano che si tiene in piedi un albero per vedere Cristo. Zaccheo è presentato con tratti caricaturali che lo rendono immediatamente riconoscibile come figura comica. Un altro esempio è la miniatura col Battesimo di Cristo nel Chludov, riferito a Sal 113:3, che

contiene alla destra delle acque bloccate del fiume una personificazione del Giordano vestita di sole brache e berretto a pileo, che sta accucciata sulle ginocchia in una posa degna di un contorsionista; il berretto pare quello dei cinedi e la gesticolazione è così accentuata che sembra parli con le mani, come un mimo sulla scena che faccia intendere al pubblico il suo terrore alla manifestazione di Cristo. Inoltre, nel Chludov sono singolarmente numerose le figure che sono dipinte rivolte verso il lettore del manoscritto, come il bieco miscredente della Crocifissione di Sal 21:8. L'artificio pare ripetere il movimento dell'attore sul palcoscenico che distaccandosi dagli altri attori in scena parla a parte come tra di sé o attrae l'attenzione del pubblico rivolgendogli di faccia.

Con il salterio gli artisti cristiani si trovarono di fronte a un problema diverso, dato che il salterio non ha un contenuto narrativo, ma è composto da preghiere dove si esaltano o biasimano sentimenti e tipi umani, che bisognava tradurre in immagini. Va ricordato che Coricio di Gaza, nel VI secolo, nella *Apologia mimorum* fornisce un elenco di ruoli del mimo, certamente sommario, che comprende tipi sociali e caratteriali. Gli esempi elencati da Coricio sono affiancati da altre fonti scritte tardo antiche. Il mimo Porfirio di Efeso, convertitosi e martirizzato a Cesarea di Cappadocia nel 275, metteva in scena una parodia del battesimo con un vescovo e battezzandi durante la quale arrivavano gli angeli; dalla storia del mimo Genesio, martirizzato a Roma nel 303, ricaviamo un cast di personaggi comprendente un battezzando, un presbitero, un esorcista, un vescovo, un magistrato, un gruppo di amici di Genesio, soldati romani. Le miniature dei salteri mostrano che per tradurre in immagini sentimenti e tipi del testo dei Salmi, gli artisti cristiani attinsero al linguaggio comunicativo provato e conosciuto da un pubblico vastissimo degli spettacoli della Commedia Nuova.

Tornando alla produzione letteraria, dobbiamo distinguere le opere di matrice profana da quelle di ispirazione sacra. Diciamo subito che manifestazioni spettacolari profane derivano in parte da precedenti feste pagane convalidate dall'uso dei secoli, che la nuova religione poté addolcire, ma non abolire. Si pensi alle corse di cavalli, bighe e quadrighe, che si svolgevano nell'ippodromo con accesa partecipazione di pubblico e aspra lotta di fazioni; alla cosiddetta "corsa dei beccai" con figure coreografiche di uomini armati; alle

feste della vendemmia, alle mascherate, alle processioni. Interessantissime descrizioni delle cerimonie profane, civili e religiose sono in una sorta di protocollo redatto a metà del X sec. da Costantino Profirogenito. Dalle nascite ai battesimi, dai matrimoni ai funerali, dalle promozioni alle incoronazioni, la vita bizantina rivive in innumerevoli aspetti mimici, coreografici, scenografici.

Tra gli esempi letterari profani bisogna ricordare anzitutto alcuni dialoghi drammatici fioriti soprattutto nei secoli XII-XIV, che presentano motivi e aspetti moralistici. I due dialoghi in prosa di Teodoro Prodromo (XII sec.), *Amaranto o Gli amori di un vecchio* e *Vendita all'incanto di poeti e di uomini politici*, sembrano recare indicazioni di una rudimentale scenografia. L'esempio più interessante è il cosiddetto *Dramation* di Michele Haplucheir, poema "drammatico" di 123 dodecasillabi. L'autore appoggiò Andronico Comneno nelle sue macchinazioni, culminate con il colpo di stato del settembre del 1183, contro il giovane legittimo sovrano Alessio II. Il *Dramation* lascia intravedere le ragioni di questa scelta politica. Questo opuscolo appartiene al filone della letteratura bizantina dei secoli XII-XIII, il cui tema è l'eterno contrasto tra la fame del povero letterato e la gozzoviglia del ricco ignorante. Il motivo della fame e della miseria diventa del tutto accessorio nel dramma haplucheriano, imperniato com'è sul contrasto fra l'oscura condizione in cui il dotto è costretto a vivere e il legittimo desiderio di prestigio e di onori, che uomini e circostanze continuano a negargli. Questo il *leitmotiv* dell'opuscolo; il quale, se riconducibile al genere drammatico, perché del dramma ha, oltre alla struttura, derivata dal *Pluto* di Aristofane, quasi tutti gli altri ingredienti, compreso il coro (che però non è chiaro se sia formato dagli amici e vicini di casa dell'intellettuale, o dalle sue domestiche), difetta in realtà di effettive qualità drammatiche; del resto, è probabile che esso non fosse destinato alla rappresentazione. Non è difficile individuare nel "dramation" le allusioni alle vicende personali dell'autore: il dotto è evidentemente lo stesso Michele, l'uomo di cultura e abile politico, al quale non ha arriso la fortuna. L'augurio di un avvenire migliore, che le Muse alla fine gli formulano, contiene una precisa allusione all'evento nuovo che sta per verificarsi: l'ascesa al trono di Bisanzio di Andronico Comneno. Se è così, l'opuscolo fu scritto poco prima del settembre del 1183. Apluchiro influì su un mimo dialogato di 57 trimetri giambici senza titolo di Giovanni Tzetze (seconda metà del

XII secolo), filologo di gran valore e imitatore di Omero: ivi la situazione e i personaggi sono gli stessi del *Dramation*, ma il finale è diverso, poiché è il sapiente ad avere la meglio sulla rozzezza dell'interlocutore *parvenu*. Ricordiamo infine l'*Etopea drammatica* di Manuele Files da Efeso, cortigiano e diplomatico dei secoli XIII-XIV e autore di poemi didascalici e di versi di vario genere. In un dialogo tra la Ragione e lo Scrittore, in cui intervengono figure allegoriche di Virtù, è tessuto l'elogio di Giovanni Cantacuzeno, tutore di Giovanni Paleologo e usurpatore del suo trono nel 1346: si tratta di una composizione, che offre un esempio di sfacciata piaggeria.

Per quanto riguarda gli esempi di letteratura teatrale sacra, diciamo innanzitutto che elementi mimico-teatrali sono sensibili nelle cerimonie religiose, diverse secondo le varie festività liturgiche dell'anno, e rese particolarmente pompose dall'intervento dei sovrani e del loro seguito. La rappresentazione sacra letteraria, solo per alcuni aspetti apparentabile alle coeve esperienze di dramma liturgico nell'Europa occidentale, risulta dalla fusione di elementi diversi, tutti però risalenti alla cerimonia liturgica.

Accanto alla cerimonia liturgica vera e propria si costituì l'omelia, che riveste un carattere genericamente oratorio. Alcuni hanno intravisto un elemento dialogico destinato ad assumere un aspetto drammatico nei secoli V-VII. Mentre la narrazione si andò arricchendo e variando di spunti leggendari desunti soprattutto dagli apocrifi, i brevi dialoghi contenuti nei testi evangelici vennero ampliati e una drammatizzazione si ottenne con la redazione di discorsi in forma diretta assegnati ai personaggi della vicenda narrata. E non mancavano neppure alcuni aspetti esteriori di azione scenica, e in funzione drammatica entrano i recitativi monodici e corali, i cori, la gesticolazione, la processione.

Parallela allo sviluppo drammatico dell'omelia è l'evoluzione dell'inno sacro penetrata nel rito. Sia per il contenuto che per l'esecuzione l'inno sacro svela la sua indole drammatica o la sua tendenza alla drammatizzazione, in cui è da ravvisare il manifestarsi di un insopprimibile bisogno dello spettacolo. Nel VI secolo i contatti di Romano il Melode mostreranno in modo esemplare il nuovo fiore di una tradizione classica che è già possibile cogliere come operante nel partenio finale del *Simposio* di Metodio d'Olimpo (IV sec.), e a un tempo un aspetto drammatico così rilevante, che taluno ha potuto

riconoscervi (sia pure con qualche esagerazione) un dramma religioso nella sua perfezione.

Quando allo schema retorico-drammatico dell'omelia, in cui si accentuò l'elemento mitico nel contenuto e dialogico nella forma, si aggiunsero il ritmo lirico, la rima, il canto, pur sopravvivendo gli aspetti narrativo-oratori, si andò nettamente individuando un dramma poetico. Fonti di questo dramma sono i Vangeli (in special modo gli apocrifi), ma anche l'antica letteratura cristiana (Metodio, Ario), quindi la *Soughitha* siriana, e il mimo popolare, i cui echi rompono la mistica serietà con note di vivace realismo che rasentano il comico, conferendo ai personaggi del mito sacro caratteri tipologici antichi. Tre soggetti sacri sono stati invece proposti più fondatamente come esempi di messe in scena drammatiche durante la liturgia delle chiese orientali: 1) la risurrezione di Lazzaro (rappresentata durante la liturgia a Costantinopoli o a Creta forse nel XII secolo), il ladrone pentito ed il cherubino (narrata in un poema a dialogo siriano del XII secolo, che si svilupperà in un vero e proprio dramma liturgico), i tre fanciulli nella fornace (drammatizzata a Bisanzio durante la liturgia della domenica precedente il Natale, contenente il celebre inno del *Benedicite*).

Accanto alla rappresentazione sacra, vi è nell'età bizantina un altro filone drammatico: il cosiddetto dramma greco-cristiano. L'origine di questo filone può essere indicata nei tentativi di scrittori greci ed ebraici che attinsero alla Bibbia la materia di drammi modellati sui tragici greci. Nei secoli VIII-IX la lotta degli iconoclasti contro il dramma sacro, le omelie e gli inni, e il favore accordato al teatro pagano, solleccarono per reazione un risveglio di opere teatrali ortodosse nella sostanza, ma ispirate nella forma a modelli classici. Si rammentano due opere purtroppo perdute: la *Susanna* di Giovanni Damasceno e *La Morte di Cristo* di Stefano Sabaita (circa 790) epigono del precedente. Il dramma *Versi di Adamo* di Ignazio Diacono (principio del IX sec.), in 143 trimetri giambici drammatizza l'episodio della *Genesi* sul peccato originale, facendo intervenire come interlocutori Dio, il serpente, Eva e Adamo e il coro degli alberi del giardino dell'Eden (già materia di un contacio anonimo del VI secolo). Tutte queste opere sono sensibilmente influenzate dalle omelie drammatiche e dagli inni.

Mentre nel secolo X si registra una ripresa della sacra rappresentazione con caratteri spettacolari e coreografici e gran cura della messinscena (come ci riferisce Liutprando, vescovo di Cremona nella sua *Relatio de legatione Constantinopolitana*), nel secolo XI si ha una estrema propaggine della corrente scolastica cristiano-ellenica nel *Christos Paschon*. Sul quale, in conclusione sarà bene spendere qualche parola in più. Benché sia giunto a noi in una redazione del XII secolo, oggi la quasi totalità degli studiosi è concorde nell'attribuire quest'opera a Gregorio di Nazianzo (IV sec.). Si tratta di un centone da tragedie classiche; la fonte è prevalentemente Euripide (*Alceste*, *Andromaca*, *Ecuba*, *Elena*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Oreste*, *Fenice*, *Troiane*; ma soprattutto *Reso*, *Medea*, *Ippolito* e *Baccanti*), ma non mancano alcune riprese dall'*Agamennone* e dal *Prometeo* di Eschilo, da Omero e dalla *Alessandra* di Licofrone.

L'aspetto, che emerge con maggior forza dal *corpus* di Gregorio, è il tentativo di operare una conciliazione tra la sapienza antica e la fede cristiana. Dando per certa la sua paternità del *Christos Paschon*, esso rappresenta il più interessante esperimento di conciliazione tra classicità e valori cristiani. Si tratta di una vera e propria tragedia, costruita sullo schema dell'*Ecuba* di Euripide: ma al centro della scena, protagonista assoluta, a ripetere le battute di Clitemnestra, di Agave, di Medea, c'è la Madre di Dio. A prima vista, l'operazione di Gregorio potrebbe apparire contraddittoria. Egli compose una tragedia, peraltro utilizzando versi di autori pagani, nel tentativo di conciliare cultura classica e cristianesimo, e nel contempo, in alcune orazioni, si rivelò fiero nemico dello spettacolo teatrale. L'apparente contraddittorietà si spiega innanzitutto considerando che la censura dei Padri si esercita nei confronti delle forme di rappresentazione ludica. Il che vuol dire che, se considerate in astratto come "letteratura drammatica", quelle stesse forme possono essere anche oggetto di un interesse non polemico e addirittura ascritte al patrimonio della cultura cristiana.

Nel *Christos Paschon*, Maria esprime la sua angoscia e il suo dolore con le parole non solo di Ecuba, che lamenta la vanità dei dolori del parto e il suo dolore di madre sopravvissuta alla morte della creatura, ma anche di Agave, la madre che, invasata di Dioniso, uccide il figlio Penteo nelle *Baccanti*, e poi lamenta lo strazio del corpo del figlio. Gesù, al pari di Dioniso, ha "doppia natura", umana e divina, e la figura del dio greco

morto e rinato percorre la struttura del dramma, andando a prefigurare la vicenda cristologica. Gregorio riformula il mito di Dioniso tramite i versi euripidei, e risponde all'eresia monofisita sulla natura solo umana di Gesù, insistendo sul mistero del dio "dalla doppia natura". Il cardine della disputa sulla natura di Gesù ruota intorno alla figura di Maria, fregiandola, per la prima volta, del titolo che le verrà conferito a Efeso: *theotokos*, "Madre di Dio".

Il *Christos Paschon* è importante anche sotto un altro profilo. Infatti, in esso si rintracciamo il primo esempio nella letteratura bizantina del *Lamento di Maria presso la croce*. È noto che un primo esempio di *planctus* è l'inno in forma di dialogo tra la Madonna e Cristo di Romano il Melode (datato alla prima metà del VI sec.). Il *kontakion* di Romano è l'antecedente di tanti *plancti* medievali, che forniranno anche un notevole contributo alla formazione drammaturgica del nuovo teatro medievale incentrato sulla Passione di Cristo. Tuttavia, è innegabile che il *kontakion* di Romano ha il suo modello nel dialogo drammatico tra la Madre e il Figlio in croce, contenuto ai 690-837 del *Christos Paschon*.

6. Profilo bibliografico

Sui problemi dell'impermanenza dello spettacolo teatrale e delle difficoltà di studio che questo comporta per gli storici del teatro, cfr. C. Vicentini, *Introduzione all'edizione italiana*, in O.G. Brockett, *Storia del teatro*, Venezia 2014, in particolare alle pp. XVIII e ss.

Sulla musica ebraica, cfr. [s. n.], *La musica ebraica. Dall'antichità al rinascimento*, in www.sapere.it. Opere sulla danza – non solo ebraica – sono: C. Sachs, *Storia della danza*, Milano 1985 e W.O.E. Oesterley, *The Sacred Dance*, New York 1923.

Con riferimento al *Cantico dei Cantici* e alle teorie sulla sua natura drammatica sono di utile consultazione: G. Ravasi, *Il Cantico dei cantici*, Bologna 1992 (fondamentale studio di carattere generale); T.L. Constable, *Notes on Song of Solomon*, in <http://www.soniclight.com/>, 2015 (di carattere più riassuntivo); J.P. Tanner, *The History of interpretation of the Song of Songs*, in «Bibliotheca Sacra», 154, January-March 1997 (con un'utile panoramica delle posizioni ermeneutiche); G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs a "sacred marriage" drama?*, in «Journal of the Evangelical Theological Society», 22/2, June 1979; S.N. Kramer, *The Biblical "Song of Songs" and the Sumerian Love Songs*, in «Expedition», 5, 1962; M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love songs*, Madison 1985; M. Nissinen, *Song of songs and Sacred Marriage*, in M. Nissinen e R. Uro (a cura di), *Sacred Marriages. The Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity*, Winona Lake, Indiana, 2009; H. W. Fairman, *The Triumph of Horus. An ancient Egyptian Sacred Drama*, Londra 1974; T. Jacobsen, *Religious Drama in Ancient Mesopotamia*, in H. Goedicke e J. J. M. Roberts (a cura di), *Unity and diversity*, Baltimora 1975.

Sull'*Esodo* di Ezechiele tragico, si possono leggere con interesse: T.D. Kohn, *The Tragedies of Ezekiel*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies», 43/3, 2002; G. Frulla, *Influssi della lingua ebraica in Ezechiele tragico*, in «Rationes Rerum», 6, luglio-dicembre 2015; P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezéchiel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden 2006; F. Colantoni, *L'esodo ebraico dal racconto biblico alla scena ellenistica*, relazione al convegno "L'oralità sulla scena: prospettive comparate", Pavia 10-11 novembre 2016.

Sulla ritualità fenicia si vedano: N. Na'aman, *On temples and sacred trees in Tyre and Sidon in late Eighth Century BCE*, in «Rivista di studi fenici», XXXIV, 1 (2006); A.V. Greco, *Unzioni rituali e spiritualità semitica*, in «Insula», 5 (giugno 2009); S. Ribichini, *Al servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione nei culti fenici e punici*, in A. González Blanco, G. Matilla Séiquer e A. Egea Vivancos (a cura di), *El mundo púnico II* (Estudios Orientales, 5-6), Murcia 2004; M. Delcor, *Le hieros gamos d'Astarté*, in «Rivista di studi fenici», II (1974); G. Minunno, *La crocifissione cartaginese*, in «Studi epigrafici e linguistici sul

Vicino Oriente antico», 22 (2005); S. O'Bryhim, *The Cerastae and Phoenician human sacrifice on Cyprus*, in «Rivista di studi fenici», XXVII (1999); P. Xella, *Sacrifici di bambini nel mondo fenicio e punico nelle testimonianze in lingua greca e latina*, in «Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico», 26 (2009); P. Xella, «I figli del re e le figlie del re». *Culti dinastici e tradizioni amorree nei rituali ugaritici*, in «Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico», 5 (1988).

Sulle maschere fenice e la loro diffusione nel bacino mediterraneo, di grande interesse sono: A. Ciascia, *Le protomi e le maschere*, Roma 1991; M. Cabriolu, *Il riso sardonico e le maschere ghibnanti fenicie*, in www.sardolog.org.

Sull'incontro-scontro tra le culture fenicia, etrusca e sarda è fondamentale S. Santocchini Greg, *Incontri tirrenici. Le relazioni fra Fenici, Sardi ed Etruschi in Sardegna (630-480 a.C.)*, tesi dottorale, Università degli Studi di Sassari, dottorato di ricerca in Storia, Letterature e culture del Mediterraneo, ciclo XXIII. Benché non recentissimo, è di utile consultazione anche S. Moscati, *Interazioni culturali nel mondo fenicio*, in «Rivista di studi fenici», II (1974).

Sulla cultura etrusca resta imprescindibile la lettura di J. Heurgon, *Vita quotidiana degli Etruschi*, Milano 1992. Sullo spettacolo e il teatro presso gli etruschi, recentissimo e con bibliografia aggiornata è il contributo di A. Coen, *Appunti sul teatro etrusco*, in R. Raffaelli e A. Tontini (a cura di), *L'atellana preletteraria*, Atti della seconda giornata di studi sull'atellana, Casapuzzano di Orta di Atella (CE), 12 novembre 2011, Urbino 2013. Più in generale, si possono vedere: G. Colonna, *Strutture teatrali in Etruria*, in AA. VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la table ronde de Roma (3-4 mai 1991), Roma 1993; L.B. van der Meer, *Tragédie et réalité. Programmes iconographiques des sarcophages étrusques*, in AA. VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, cit.; G. Camporeale, *Il teatro etrusco secondo le fonti scritte. Spettacolo, ritualità, religione*, in L.B. van der Meer (a cura di), *Material aspects of Etruscan religion*, Proceedings of the International colloquium (Leiden, May 29 and 30, 2008), Leuven 2010; E. Simon, *Teatro attico e arte etrusca del V e IV secolo a.C.*, in «Scienze dell'antichità. Storia archeologia antropologia», 10, 2000; e soprattutto, con riferimento al *phersu*, si veda J.R. Jannot, *Phersu, phersuna, persona. À propos du masque étrusque*, in AA. VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, cit..

Per le forme predrammatiche romane e le contaminazioni con la civiltà etrusca, segnaliamo: G. Aricò, *Fescennia* (s. v.), in *Enciclopedia oraziana*, vol. 1, Roma 1996; V. Teja, *La «satura» drammatica e i suoi rapporti con la «satura» letteraria e con il teatro latino*, Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2002; F. Loffredo, *Sotto il nome di Atellana: filologia e antropologia di un genere scenico romano*, tesi dottorale, Università degli Studi di Siena, dottorato di ricerca in Antropologia, Storia e Teoria della Cultura, ciclo XXVI.

Per il teatro e lo spettacolo in Magna Grecia è fondamentale, anche per il ricchissimo apparato iconografico e per le schede cronologiche, L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano 2002.

Per le strutture teatrali in Magna Grecia e in Sicilia, si veda P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, *Memoria del teatro. Censimento dei teatri antichi greci e romani*, Palermo 2002.

Sulle architetture e le esperienze di spettacolo a Pompei si vedano: W. Johannowsky, *Appunti sui teatri di Pompei, Nuceria Alfaterna, Ercolano*, in «Rivista di studi pompeiani», XI (2000); S. Mazzoni, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, in «Annali online di Ferrara – Lettere», 2 (2008); G. Iannace, S. Mazzoni, *Vicende storiche e ricostruzione virtuale dell'acustica del theatrum tectum (o oedeo) di Pompei*, in «Dionysus ex machina», V (2014); F. Avilia, L. Jacobelli, *Le naumachie nelle pitture pompeiane*, in «Rivista di studi pompeiani», 3 (1989).

I contributi di Richard Green sulle raffigurazioni “teatrali” di più recente ritrovamento sono: J. R. Green, *Zeus on a sea-saw*, in «Logeion. A Journal of Ancient Theatre», 4 (2014); Id., *A comic scene from Brindisi*, in «Prometheus. Rivista di studi classici», 43 (2017); Id., *Pictures of pictures of comedy. Campanian Santia, Athenian Amphitryon, and Plantine Amphitruo*, in R. Green and M. Edwards (a cura di), *Images and texts. Papers in honour of Professor Eric Handley*, London 2015.

Su Epicarmo, Sofrone e Rintone, cfr. innanzitutto il più generale F. Carubia, *Autori classici greci in Sicilia*, Catania 1996; ma anche: A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli 1970; B. Pace, *Epicarmo e la commedia siceliota*, in «Rivista italiana del dramma», 1939; M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971.

Sulle posizioni ermeneutiche dei bizantinisti sul teatro, cfr. E.V. Maltese, *In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: appunti sullo spazio scenico tra sudditi e potere*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno internazionale di studi, Trento 28-30 marzo 1988, Firenze 1989; Id., *Sulle tracce dello “spettacolo sacro” a Bisanzio*, in Id., *Dimensioni bizantine. Donne, angeli e demoni nel medioevo greco*, Torino 1995; la storia delle ricerche sul teatro bizantino è riassunta in P. Marciniak, *The Drama, Theatre and Theatricality in Byzantium*, in Atti del XXXIX Spring Symposium of Byzantine Studies. Tuttavia, per un approccio più generale al problema degli spettacoli a Bisanzio, si possono consultare: A.W. White, *Theatre and Drama in Byzantium: New Approaches, New Contexts*, XXXII Annual Byzantine Studies Conference, 10-12 novembre 2006, St. Louis, Missouri, 2006; e P. Marciniak, *Theatre that did not exist? Theatre and performances in Byzantium*, in AA. VV., *Byzantium as seen by itself and by the others*, Sofia 2007.

Per un profilo degli spettacoli durante i primi decenni del corso imperiale, ci permettiamo di rinviare al nostro, *Lo spettacolo nell'alto medioevo. Tra condanne e la definizione di una nuova estetica teatrale*, parte 1, in www.senecio.it, luglio 2013.

Sulla questione degli spettacoli nel cristianesimo antico e più in generale del mondo del teatro nei primi secoli, si possono consultare: L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008; e C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia 2012.

Circa il patrimonio iconografico bizantino e le sue connessioni con il teatro antico si vedano: M. Bernabò, *Teatro a Bisanzio: le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov*, in «Bizantinistica», ser. 2, VI (2004); G. Vespignani, *Il cerimoniale imperiale nel circo (secoli IV-VI). La iconografia nei dittici eburnei*, in «Bizantinistica», ser. 2, IV (2002); M. Bernabò, *Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali*, in «Zograf», 30 (2004-2005); e Id., *Dalla Commedia nuova all'iconografia cristiana. Il recupero dell'antico a Bisanzio nel IX secolo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 24-28 settembre 2003.

Sul lascito letterario profano del “teatro” bizantino, si vedano: T. Migliorini, *Teodoro Prodromo, Amaranto*, in «Medioevo Greco», 7 (2007); e P.L.M. Leone, *Il “Dramation” di Michele Hapluheir. Introduzione, traduzione e note*, in AA. VV., *Studi in onore di Dinu Adamesteanu*, Galatina (LE) 1983.

Per le opere di carattere sacro, resta fondamentale, nonostante gli anni dalla pubblicazione, G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX*, Grottaferrata (RM), 1912. Sui drammi greco-cristiani si può dare uno sguardo a F. Graffin, *La Soghita du chérubin et du ladron*, in «L'Orient Syrien», XII (1967); e a A.W. White, *The artifice of eternity: a study of liturgical and theatrical practices in Byzantium*, Ph.D. diss., College Park 2006.

Infine, ricca è la bibliografia sul *Christos Paschon*. Segnaliamo almeno: S. Sticca, *The Christos Paschon and the Byzantine Theater*, in «Comparative Drama», primavera 1974; T. Bogdanos, *Liturgical Drama in Byzantine Literature*, in «Comparative Drama», 1976-1977; A. Tuilier, *La datation et l'attribution du Christos Paschon et l'art du centon*, in *Actes du VI^e Congrès International d'études byzantines*, tomo I, Parigi 1948; V. Cottas, *L'influence du drama “Christos Paschon” sur l'art chrétien d'orient*, Parigi 1931; F. Trisoglio, *Il Christus Patiens: rassegna delle attribuzioni*, in «Rivista di studi classici», 22, 1974; G.J. Swart, *A historical-critical evaluation of the play Christus Patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*, tesi di laurea in Doctor Litterarum, Faculty of Arts, University of Pretoria, Pretoria 1990; M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e cristiana*, in S. Isetta (a cura di), *Letteratura cristiana e letterature europee*, Atti del Convegno, Genova 9-14 dicembre 2004, Bologna 2007; E. Roney, *Is the Christos Paschon the prototype of Christian Religious Drama?*, in F. Stearns (a cura di), *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, volume 68, 1980.

Parte II

Poesia per Emilio

di Annamaria Bianco (*ex*-alunna di Emilio)

Te ne sei andato così

Te ne sei andato così:

in anticipo.

Come ti è sempre piaciuto arrivare.

A settant'anni,

avevi scritto con mano d'oracolo

in un mondo in cui

neppure a Delfi c'è più spazio per l'antico.

A settant'anni,

avevi scritto dopo aver confuso

voli d'uccello, tarocchi e rune

nella danza della realtà di Jodorowsky.

A settant'anni,

avevi scritto senza l'approvazione

degli dei invidiosi

che continuavi a nominare invano.

Quegli stessi dei che

in un freddo mattino di luglio,

quando dopo la pioggia non c'è stato sereno,

hanno deciso di punirti

senza esaudire le tue preghiere,

come tu *invece* avevi augurato a Steve.

E così te ne sei andato con loro

portandoti dietro,

assieme all'estate,

tutte le maledizioni che ti hanno fatto poeta

e che sono state *la mia benedizione,*

anche quando cercavi di convincermi

che la poesia non serve a nulla, come la rivoluzione.

Ma quando ho guardato la tua poltrona vuota

ho capito che non avevi mai convinto neanche te stesso.

Allora mi sono chiesta,

sfiorando i braccioli,

se sarei mai riuscita a sfiorare anche te

e a indovinare gli ultimi versi
che mi hai confessato di avere prigionieri in testa.

Così ho liberato *i miei*.

E mentre li leggo ad alta voce nel silenzio
con la primavera nei polmoni
mi sento sempre più simile alla *jeune fille*
che volevi imparassi ad essere
e mi asciugo le lacrime coi progetti e col futuro,
così come mi hai insegnato a fare.

Ti immagino sul bel Danubio blu
nel tuo paradiso.

Ti immagino sulla nave di Ulisse
diretto verso Itaca.

Ti immagino camminare
per le vie chiassose di Manhattan.

Ti immagino con Otto Anders,
Luther Blisset e Henry Moonlock.

E anche con Carver, Joyce,
e Ezra Pound.

Ti immagino cercare di fregare la Sfinge
come sentivi che il mondo aveva fatto con te.

E non so davvero se esista
un giorno poi così buono per morire.

Totum mutare diem: interpretazioni neroniane dell'oriente nel *Bellum Civile* di Lucano

di Alessio Mancini

Qualche tempo fa, guardando un'interessante lezione di Alessandro Barbero sul mito della terra piatta e sulla spedizione di Cristoforo Colombo¹, mi sono reso conto che il progetto del viaggio che portò alla scoperta dell'America non era affatto basato su un'idea rivoluzionaria, ma al contrario era quasi una naturale conseguenza delle concezioni geografiche e politiche del tempo; in altre parole il modo in cui l'Europa concepiva se stessa e il suo ruolo nel mondo del XV secolo fu una premessa necessaria, e non un ostacolo, all'inizio della grande stagione delle scoperte geografiche. Quello che voglio dire è che la rappresentazione che una cultura inevitabilmente sviluppa di sé e dell'altro e del proprio spazio geografico in relazione a quelli altrui rappresenta un fattore decisivo per spiegare la sua attitudine verso l'esterno e l'ignoto.

Questo è tanto più vero per la civiltà romana, che nonostante si sia concepita per secoli come un "mondo" rimase per l'intero arco del suo assetto politico definitivo confinata all'interno di uno spazio geografico che per quanto esteso era molto distante dal poter essere definito "globale", non soltanto da noi moderni ma anche secondo il metro di giudizio degli stessi antichi.

Ma quali erano i confini del "mondo" romano, e quando assunsero la loro conformazione definitiva? Si può senz'altro affermare che fu Augusto a dare l'impulso decisivo per la definizione e il consolidamento delle frontiere. Augusto avvertì la necessità di riorganizzare e portare a compimento le acquisizioni territoriali enormi, ma spesso geograficamente discontinue, dell'età repubblicana; questo obiettivo fu perseguito letteralmente ai quattro angoli del mondo romano e nell'arco del suo intero principato, con uno sforzo logistico e militare immenso ma ampiamente ripagato dalla solidità dei risultati².

Alla riorganizzazione territoriale dell'impero seguì anche un nuovo approccio all'eterno problema della difesa delle frontiere esterne, che vennero fissate in corrispondenza di formidabili ostacoli naturali in tre punti cardinali su quattro: a nord (nell'Europa continentale prima, nella provincia di Britannia poi) e a ovest (all'altezza delle colonne d'Ercole) il limite era rappresentato dall'Oceano, che secondo gli antichi circondava per intero le terre emerse note; a sud il Sahara costituiva una barriera impenetrabile, che le speculazioni geografiche consideravano non attraversabile a causa del suo calore eccessivo; a nord-est, il Reno e il Danubio garantirono a lungo una relativa sicurezza contro le scorrerie dei popoli della *Germania Magna*, nonostante la disfatta di Varo del 9 d.C. avesse di fatto costretto Augusto ad abbandonare il sogno di spostare il confine germanico ancora più a oriente, sull'Elba.

Questo assetto rimase sostanzialmente invariato fino alla caduta dell'impero di occidente, fatta eccezione per le ultime annessioni di rilievo (la più stabile delle quali fu senz'altro la Britannia, conquistata al tempo di Claudio e abbandonata all'inizio del V secolo d.C.; ben più effimere furono le acquisizioni territoriali di Traiano in Dacia e in Mesopotamia). Non ho volontariamente menzionato la frontiera sud-orientale dell'impero, cioè quella mediorientale, perché proprio sulla sua peculiarità (e sulle declinazioni di questa peculiarità in Lucano) desidero incentrare la mia riflessione.

Il confine tra l'*orbis Romanus* (nella fattispecie, tra la provincia romana di Siria, fondata da Pompeo Magno nel 63 a.C.) e il medio oriente non romanizzato correva convenzionalmente lungo il fiume Eufrate: quest'ultimo però non rappresentava, come nel caso del *Limes* renano o del Sahara, un ostacolo naturale invalicabile, e soprattutto il confine mesopotamico non coincideva come gli altri coi limiti massimi della conoscenza geografica romana e dell'*οἰκουμένη*³. A oriente del grande fiume mesopotamico c'era infatti un intero mondo – gli sconfinati territori del vecchio impero persiano, l'India, le favolose terre dei Seri, corrispondenti all'attuale Cina – che era ben noto alla civiltà grecoromana fin dal tempo delle conquiste di Alessandro Magno, e bisogna immaginare che per i grandi condottieri e uomini politici romani un'eventuale espansione dello spazio politico di Roma fino ai grandi fiumi indiani, proprio sulle orme di Alessandro, doveva apparire un obiettivo quasi “naturale”, tanto più che l'*imitatio Alexandri* ebbe

un'influenza enorme su praticamente tutti i protagonisti delle conquiste romane nel vicino oriente, a partire proprio da Pompeo⁴.

Tuttavia quella significativa porzione del mondo non fu mai sottoposta al dominio romano, perché a oriente dell'Eufrate a fronteggiare i romani non c'erano disorganizzate entità tribali, come sul Reno e in Britannia, né nomadi del deserto come nell'Africa settentrionale, bensì un nemico formidabile e organizzato a sua volta nella forma di un vero e proprio impero: i Parti⁵.

Con la popolazione iranica, che aveva ereditato con la forza le vestigia del vecchio impero Achemenide a spese dei regni ellenistici dell'Asia centrale, Roma aveva avuto i primi contatti ai tempi della spedizione mitridatica di Silla (96 a.C.) e i rapporti diplomatici erano rimasti generalmente buoni con Lucullo e Pompeo, anche dopo la costituzione della provincia di Siria, quando le due entità si trovarono finalmente ad avere un confine geografico condiviso. Tuttavia, Roma non aveva abbandonato il progetto di porre sotto la sua autorità anche la Mesopotamia: proprio questo era l'obiettivo dichiarato della spedizione di Marco Licinio Crasso, il membro del primo triumvirato, che si concluse come è universalmente noto col disastro militare di Carre, il 9 giugno del 53 a.C., nel quale trovarono la morte lo stesso Crasso e suo figlio Publio⁶.

La sconfitta di Carre è universalmente considerata il punto di avvio della storica inimicizia romano-partica, ed effettivamente nei decenni successivi i vari tentativi di riprendere il disegno di Crasso di conquista della Mesopotamia non ebbero fortuna. Cesare, come è noto, venne assassinato poco prima di intraprendere la sua spedizione partica, che aveva il dichiarato intento di vendicare l'onta di Carre (e per la quale l'influenza dell'esempio di Alessandro è fin troppo evidente); appena meno catastrofica di quella di Crasso fu la spedizione di Marco Antonio nel 38-36 a.C.

Ancora una volta fu Augusto a prendere atto per primo dell'impossibilità di un vasto piano di conquista dell'impero partico, e a rimodulare l'ingerenza romana sull'Eufrate risolvendo i contrasti per via diplomatica. La conseguenza più nota della politica partica di Augusto fu la restituzione, nel 20 a.C., delle insegne delle legioni di Crasso catturate a Carre, un evento universalmente celebrato dalla propaganda imperiale come un vero e proprio atto di sottomissione al *princeps* da parte dell'oriente iranico⁷: questo episodio è

sicuramente il più presente alla nostra memoria di lettori “scolastici” dei grandi testi dell’età augustea, così come è indimenticabile la rappresentazione della scena sul fregio della corazza dell’Augusto di prima porta.

Ma le cose non stavano affatto in questi termini, per quanto la propaganda imperiale si sforzasse di attribuire ad Augusto il potere sul mondo intero, cioè a far coincidere l’*orbis Romanus* con l’*orbis terrarum*. Così affermano infatti esplicitamente le *Res gestae divi Augusti* fin dal titolo⁸, ma proprio da altri passi dello stesso testo autocelebrativo traspaiono la mendacità dell’affermazione e l’effettiva esistenza di un compromesso fondato su accordi politici siglati su un piano di sostanziale parità e non su vittorie militari⁹. L’esistenza stessa dell’impero partico, impermeabile alle armi romane, era lì a dimostrare che Roma non aveva conquistato il mondo intero: e proprio nella piena età augustea si fa strada un’idea nuova, di straordinaria rilevanza sul piano geografico e ideologico, e cioè quella di un *orbis alter* orientale sottomesso ai Parti che si dividevano così equamente con Roma il potere sul mondo¹⁰.

A partire dal 20 a.C. in definitiva i due imperi romano e partico (con l’avvicendamento tra la dinastia Arsacide e i persiani Sasanidi all’inizio del III sec. d. C.) si trovarono a fronteggiarsi lungo una linea di confine, quella dell’Eufrate, più simbolica che fisica, in uno stato di “pace armata” o di “conflitto a bassa intensità” che si sarebbe prolungato per ben settecento anni, e cioè fino alla conquista araba. Questa situazione – con due grandi imperi, uno occidentale e uno orientale, divisi da un confine poco più che simbolico, che si dividono il potere del mondo – non può non richiamare alla mente la definizione di “guerra fredda”, con un anacronismo tanto forte quanto a mio avviso efficace. È opportuno ricordare però che a differenza del conflitto del XX secolo i due “mondi” romano e partico non fondavano la reciproca rivalità su una base ideologica, e che a lunghi periodi di effettiva inattività militare si alternavano momenti di scontro violentissimi, come durante le vittoriose campagne di Traiano o la disfatta di Valeriano a Edessa¹¹.

Ovviamente non è mia intenzione ripercorrere le tappe dei rapporti tra Parti e Romani, un compito per il quale probabilmente non basterebbe una vita intera. Mi concentrerò invece sulla particolarissima declinazione che la questione partica assume in un’opera

apparentemente estranea all'argomento e in realtà profondamente influenzata dalla riflessione ideologica e geografica sul tema, vale a dire il *Bellum Civile* di Lucano, che descrive come è noto gli eventi relativi alla guerra civile tra Cesare e Pompeo, dall'attraversamento del Rubicone nel 49 a.C. all'assedio di Alessandria d'Egitto nel 47 a.C.

Nel *Bellum Civile* dell'oriente e dei Parti si parla in realtà in diverse circostanze, ma c'è un momento nel poema in cui l'intera vicenda verte sulle caratteristiche dell'*orbis Eous*, o *Parthicus*, di cui ho parlato. Dopo la battaglia di Farsalo tra Cesare e Pompeo, risoltasi con l'eccezionale vittoria del primo e la fuga ignominiosa del secondo, Pompeo e i suoi maggioreanti si trovano a dover scegliere la destinazione finale della loro fuga, dalla quale poter riorganizzare le forze repubblicane per proseguire la lotta contro Cesare.

Si tratta di un passaggio della guerra ampiamente documentato dalle fonti storiche, e che Lucano affida nella parte centrale dell'ottavo libro a una vera e propria scena di oratoria deliberativa. Nel minuscolo porto di Siedra, sulla costa della Cilicia, i pompeiani in fuga tengono un consiglio di guerra "di emergenza" nel quale si contrappongono due differenti posizioni, entrambe affidate a due lunghi discorsi appartenenti a pieno diritto al genere della *suasoria*¹²: mentre Pompeo preme per attraversare l'Eufrate e chiedere l'aiuto dei Parti, Lucio Cornelio Lentulo Crure, il console del 49 a.C., respinge con forza l'opzione partica e persuade i presenti a fare vela verso l'Egitto del giovane re Tolomeo XIII, dove sia Pompeo sia lo stesso Lentulo avrebbero poi trovato la morte a causa del tradimento del sovrano Lagide.

L'ipotesi di chiedere l'aiuto dei Parti contro Cesare viene indagata in entrambi i discorsi sotto tutti gli aspetti: politico, geo-etnografico, militare e morale, ed è estremamente interessante osservare le varie declinazioni che in questo serratissimo confronto assume l'interpretazione dei rapporti con l'oriente iranico.

Nei due discorsi di Pompeo e Lentulo l'esistenza di un "altro" mondo oltre a quello romano, che nelle testimonianze di età augustea era fondata su considerazioni di carattere politico¹³, si evolve ulteriormente assumendo delle caratteristiche peculiari: in altre parole il mondo orientale diventa "altro" non più solo sul piano politico ma anche su quello geografico, astronomico e quindi in senso lato "cosmologico". Su questo

sviluppo, del quale Lucano rappresenta un punto di arrivo più che di partenza, ancora fondamentale rimane il pionieristico lavoro di Vincenzo Tandoi¹⁴.

Queste le parole impiegate da Pompeo per giustificare la sua proposta (Lucan. 8, 289-294):

*Quare agite Eoam, comites, properemus in orbem.
dividit Euphrates ingentem gurgite mundum
Caspiaque immensos seducunt claustra recessus,
et polus Assyrias alter noctesque diesque
vertit, et abruptum est nostro mare discolor unda
Oceanusque suus.*

Nella sua risposta Lentulo non mette in dubbio l'alterità fisica del mondo partico rispetto a quello romano, ma al contrario – in ossequio alle regole della *suasoria* – la ribadisce, fornendone però un'interpretazione completamente negativa (Lucan. 8, 335-339):

[...] *Quid? Transfuga mundi,
terrarum totos tractus caelumque perosus,
aversosque polos alienaque sidera quaeris,
Chaldaeos culture focos et barbara sacra,
Parthorum famulus?*

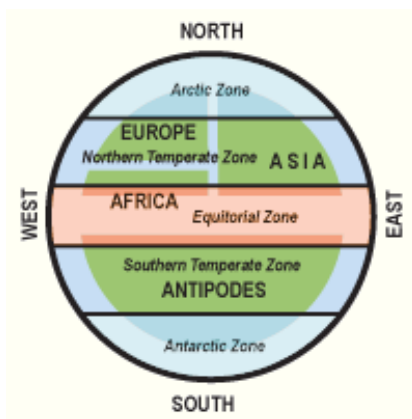
Queste “attestazioni di estraneità” sul piano astronomico e geografico del mondo oltre l'Eufrate sono così marcate da risultare scientificamente inesatte, tanto che hanno suscitato qualche perplessità tra gli studiosi di Lucano.

Pompeo attribuisce all'oriente partico un *polus alter*, così come un oceano a sé (*Oceanus suus*); Lentulo parla a sua volta di *aversos polos* e di *aliena sidera*. Se si prendono queste formulazioni alla lettera è naturale vedere nel *polus alter* e negli *aversos polos* un'allusione al polo antartico, che è “altro” tra due rispetto a quello artico, e negli *aliena sidera* delle costellazioni che appaiono a latitudini differenti rispetto a quelle “romane” ed europee: in altre parole Pompeo e Lentulo sembrano descrivere una regione che si trova da un punto di vista astronomico non a oriente, ma eccezionalmente a meridione, e così hanno inteso numerosi interpreti del testo di Lucano, come (tra gli altri) Giuseppe Giusto Scaligero e John Percival Postgate¹⁵.

Questa interpretazione, tuttavia, non è corretta. Lucano sapeva benissimo che l'*orbis Parthicus* si trovava a est e non a sud dell'*orbis Romanus*; tuttavia, con un'operazione forse

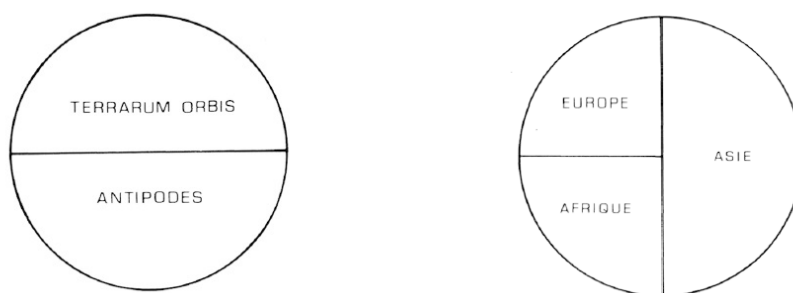
discutibile sul piano della correttezza scientifica ma più che eloquente su quello ideologico, attribuisce al “mondo” orientale quelle caratteristiche fisiche che la trattatistica geografica assegnava generalmente agli antipodi, vale a dire alla presunta fascia temperata che si immaginava dovesse estendersi a sud della zona torrida equatoriale, che gli antichi ritenevano impossibile da attraversare per via del calore eccessivo¹⁶.

Immagine 1: zone climatiche e antipodi secondo le teorie geografiche degli antichi



Dunque Lucano per descrivere l'oriente partì da mutue definizioni proprie degli antipodi, esaltandone però non l'effettiva collocazione geografica ma le caratteristiche di “mondo al contrario”: è questo aspetto dell'immaginario antipodico che il poeta vuole attribuire all'*orbis Eous*, più che una serie di precise peculiarità climatiche e astronomiche. In altre parole sia Pompeo che Lentulo “spostano” concettualmente gli antipodi da meridione a oriente, vale a dire dal piano della latitudine a quello della longitudine.

Immagine 2: la “traslazione” degli antipodi da parte di Lucano¹⁷



Le peculiarità dell'*orbis Parthicus*, però, non si limitano a geografia e astronomia. I Parti

hanno perfino i loro dèi, e anzi possiedono un loro destino che si pone direttamente in competizione col destino di Roma; le parole di Pompeo in tal senso sono chiarissime (Lucan. 8, 306-308):

*O utinam non tanta mihi fiducia saevis
esset in Arscidis! Fatis nimis aemula nostris
fata movent Medos, multumque in gente deorum est.*

I *fata* dei Parti sono *aemula* di quelli dei Romani, e quella popolazione è “ricca” di dèi: nella formulazione dei versi 307-308 operano su un medesimo livello ben due ipotesti epici, il primo virgiliano (Verg. *Aen.* 7, 293-294, parla Giunone):

*heu stirpem invisam et fatis contraria nostris
fata Phrygum!*

Il secondo, invece, direttamente omerico (Hom. *Il.* 3, 440):

πάρα γὰρ θεοὶ εἰσι καὶ ἡμῖν (di cui, come si noterà, *multumque in gente deorum est* è quasi una traduzione letterale).

Il senso delle due riprese è evidente: come nel caso dello scontro tra Troiani e Rutuli in Virgilio e tra Greci e Troiani in Omero, Lucano vuole suggerire che i Parti sono sostenuti da un destino di potere e conquista del tutto paragonabile a quello dei Romani, e da divinità non meno numerose ed “energiche”.

Date queste premesse non stupisce che nell'appassionato attacco di Lentulo alla proposta di Pompeo l'eventuale fuga presso i Parti si carichi di una valenza che si può a ben diritto definire sacrilega, e sia considerata alla stregua un tradimento non solo politico ma per così dire “escatologico”, come se Pompeo intendesse abbandonare in blocco tutto ciò che concerne l'*orbis Romanus*, dalle stelle agli dèi alla morale. Come si è già visto Lentulo definisce Pompeo *transfuga mundi*, un'affermazione durissima che si potrebbe ben tradurre con “disertore del mondo” (del mondo *romano*, si intende); allo stesso modo per l'ex console l'attraversamento dell'Eufrate in un senso e nell'altro si carica di un tale significato simbolico che egli impiega, per far riferimento a un'eventuale invasione partica a ovest del fiume capeggiata da Pompeo, il verbo *transire* in senso assoluto, senza aver neppure bisogno di specificarne l'oggetto (8, 354: *Quid Parthos transire doces?*). Alla fine del suo discorso Lentulo suggerirà a Pompeo di cercare rifugio in

Egitto, vale a dire all'interno dei confini dell'*orbis Romanus*, anche se questa decisione avrà esiti disastrosi sia per la sorte personale dei due personaggi che per la prosecuzione della guerra (Lucan. 8, 441-443):

[...] *quin respicis orbem
Romanum? Si regna times proiecta sub Austro
infidumque Iubam, petimus Pharon arvaque Lagi.*

C'è però un problema nella visione del mondo partico così energicamente ribadita dai due personaggi nel corso dell'ottavo libro. Lucano scrive il suo poema probabilmente nei primi anni Sessanta del I sec. d.C., descrivendo eventi che risalgono a circa centodieci anni prima: il consiglio di guerra di Siedra che accoglie i due grandi discorsi di Lentulo e Pompeo si può datare con un buon grado di approssimazione all'inizio dell'estate del 48 a.C. A quella altezza cronologica, cioè ad appena cinque anni di distanza dal disastro di Carre, nessuno poteva attribuire un'importanza così grande all'inimicizia coi Parti, né tantomeno sviluppare una così elaborata costruzione ideologica relativa alla suddivisione del mondo in due distinte sfere di influenza, che come abbiamo visto fa capolino per la prima volta soltanto nella piena età augustea.

Carre era stata sì una disfatta, ma per i contemporanei non assunse in alcun modo una portata epocale, che sarebbe diventata chiara solo molto più tardi: nelle fonti contemporanee, per esempio in Cicerone, la sconfitta di Carre viene menzionata quasi esclusivamente in relazione alla sorte personale di Crasso, come esempio da manuale di *mutatio Fortunae*, un tipo di rovescio biografico di cui la letteratura esemplare era particolarmente "ghiotta"¹⁸. Del resto, il fatto che Carre non avesse suscitato eccessive preoccupazioni a Roma negli anni immediatamente successivi è dimostrato dalla guerra civile stessa, che si protrasse per ben cinque anni senza che il medio oriente romano subisse conseguenze eccessivamente gravi. In altre parole tutto ciò che sulla questione partica esce dalla bocca di Pompeo e Lentulo è fortemente anacronistico.

Gli anacronismi nel libro però non investono soltanto la sfera ideologica, ma anche quella geografica in senso stretto. Prima del concilio di Siedra Pompeo aveva già inviato come ambasciatore presso i Parti Deiotaro, il celebre tetrarca della Galazia, che a Farsalo aveva combattuto e perso al fianco dei repubblicani; al sovrano galata Pompeo aveva

affidato un messaggio da riferire al re dei Parti, nel quale tra le altre cose gli ricordava minacciosamente i suoi straordinari successi in terra d'Asia (Lucan. 8, 222-225):

*Si vos, o Parthi, peterem cum Caspia claustra
Et sequerer duros aeterni Martis Alanos,
passus Achaemeniis late decurrere campis
in tutam trepidos numquam Babylona coegi.*

Pompeo si vanta di aver raggiunto i *Caspia claustra*, i “passi del Caspio”, e l'allusione è sicuramente alla sua spedizione esplorativa nel Caucaso che seguì la vittoria definitiva su Mitridate VI del Ponto¹⁹: il toponimo *Caspia claustra*, allora, fa senz'altro riferimento a quello che oggi si chiama passo del Darial, tra Russia e Georgia, l'unico passaggio non costiero tra il nord e il sud del Caucaso. Il punto è che il passo del Darial era chiamato nell'antichità non *Caspia claustra*, bensì *portae Caucasiae* o *portae Hiberiae*: il toponimo *Caspia claustra* indicava invece un altro passo, situato non lontano dall'odierna Teheran, che collegava la Media alla Partia e permetteva dunque le comunicazioni tra le province occidentali e quelle orientali dell'impero partico. Sappiamo da un'eloquente affermazione di Plinio il Vecchio²⁰ che la confusione tra *claustra Caspia* e *claustra Caucasia* si diffuse in seguito alle operazioni militari di Corbulone nella zona, verosimilmente proprio negli anni della stesura del *Bellum Civile* (58-63)²¹.

Al verso 223, sempre nello stesso passo, Pompeo nomina gli *Alani*, che avrebbe inseguito nel corso delle sue campagne in Asia. Pompeo tuttavia non si scontrò con gli Alani, bensì con gli Albani, vale a dire gli abitanti della regione caucasica dell'Albania, corrispondente all'attuale Azerbaijan, che sconfisse in una grande battaglia presso il fiume Abante; con gli Alani, una popolazione iranica stanziata originariamente nelle steppe a nord del Caucaso, i Romani ebbero i primi contatti diretti al termine del principato di Tiberio, e sappiamo che proprio durante il principato di Nerone fecero la loro comparsa a sud del Caucaso, imponendosi all'attenzione della politica estera dell'impero²². Quindi tanto i *Caspia claustra* quanto gli Alani appartengono all'orizzonte geografico neroniano e non a quello pompeiano.

In conclusione, sia da un punto di vista ideologico che geografico il mondo orientale di cui leggiamo nell'ottavo libro del *Bellum Civile* è molto più simile a quello di Lucano che a quello di Pompeo e degli altri personaggi del poema.

Perché avviene questo? La prima e più ovvia risposta è che Lucano fosse semplicemente figlio del suo tempo, e riversasse nella sua opera delle acquisizioni ideologiche che erano scontate nella seconda metà del primo secolo dopo Cristo, ma del tutto anacronistiche per la metà del primo secolo avanti Cristo. Questa spiegazione contiene senza dubbio una parte della verità: è impossibile immaginare che Lucano non fosse in qualche misura semplicemente condizionato dalla visione dell'oriente e dei Parti a lui contemporanea.

È stato in particolare uno studioso americano, Jan Pogorzelski, in un articolo di grande rilievo da me ampiamente presupposto in queste pagine, a collegare la geopoetica dell'ottavo libro del *Bellum Civile* agli eventi contemporanei alla sua stesura, e in particolare al fallimento della politica armena di Nerone, che avrebbe sancito nella coscienza del poeta la riconferma dell'impermeabilità dell'*orbis Parthicus* alla conquista romana²³. Si tratta di un'ipotesi interessante e feconda, che però ha a mio avviso il demerito di considerare il problema da una prospettiva tutta "esterna" al poema.

Io credo invece che l'interpretazione di Pogorzelski possa essere affiancata, se non sostituita, da un approccio "interno" al testo, che prenda cioè in considerazione l'evoluzione dell'ideologia lucanea sulla base della vicenda narrata, cioè della guerra civile tra Cesare e Pompeo.

Il *Bellum Civile* è letteralmente diviso in due da un evento capitale, che fornisce anche l'altro titolo con cui il poema è noto, *Pharsalia*: la battaglia di Farsalo, la cui narrazione nel settimo libro si trova idealmente all'inizio di quella che doveva essere la seconda metà di un progetto in dodici libri sulla falsariga dell'*Eneide*, rimasto interrotto come è noto a causa della morte violenta del poeta. Quello che conta ai fini del nostro discorso (e, a mio avviso, più in generale ai fini di ogni discorso sul *Bellum Civile*) è che per Lucano la battaglia di Farsalo, con la sconfitta dell'ideale repubblicano e l'affermazione di Cesare, rappresenta il punto, il singolo momento in cui la *res publica* passa dalla libertà alla tirannia²⁴: nell'immaginazione del poeta la fine della repubblica non è un processo graduale, ma si concentra per intero negli eventi di quel giorno fatale, e il mondo che ne viene fuori è immediatamente e compiutamente cesariano, nato adulto come Atena dalla testa di Zeus. È lo stesso poeta del resto ad affermarlo esplicitamente, ovviamente subito dopo la battaglia:

Lucan. 7, 638-641:

*Maius ab hac acie quam quod sua saecula ferrent
vulnus habent populi; plus est quam vita salusque* 640
*quod perit: in totum mundi prosternimur aevum.
Vincitur his gladiis omnis quae serviet aetas.*

Lucan. 7, 694-697:

*non iam Pompei nomen popolare per orbem
nec studium belli, sed par quod semper habemus,
Libertas et Caesar, erit.*

Questa “maturazione immediata” del mondo postfarsalico investe ogni aspetto ideologico del poema, e dunque inevitabilmente anche la visione dei rapporti con l’oriente e con la nascente potenza partica. C’è un aspetto in particolare che fa riflettere in tal senso. Lucano parla dei Parti, della morte di Crasso e della sconfitta di Carre anche nella prima metà del poema, fin dal proemio²⁵; ma prima di Farsalo tutte le considerazioni sul tema “i Parti e noi” (a parte in un caso alla fine del libro II, poco significativo, nel quale Pompeo immagina che se Crasso fosse tornato vincitore avrebbe fatto fare a Cesare la fine di Spartaco) vengono espresse dal narratore onnisciente della vicenda, che ovviamente ha una visione che cronologicamente coincide con quella dell’autore. I personaggi invece sembrano ignorare completamente le implicazioni remote della sconfitta di Carre. Come si è visto però subito dopo Farsalo, nell’ottavo libro, Pompeo e Lentulo esprimono immediatamente e compiutamente un punto di vista sulla questione che è già in tutto e per tutto “imperiale”. È eloquente la lucidità con cui Pompeo stesso esprime questa “nuova” consapevolezza, rivolgendosi a Deiotaro (Lucan. 8, 211-217, subito prima della menzione delle porte del Caspio e degli Alani):

*“Quando” ait “Emathiis amissus cladibus orbis,
qua Romanus erat, superest, fidissime regum,
Eoam temptare fidem populosque bibentis
Euphraten et adhuc securum a Cesare Tigrim.
Ne pigeat Magno quaerentem fata remotas
Medorum penetrare domos Scythicosque recessus
et totum mutare diem.”*

In definitiva, la sconfitta di Farsalo annulla la distanza ideologica e temporale tra il narratore neroniano e i personaggi del poema, i cui punti di vista vengono

immediatamente a coincidere; la prospettiva cronologica dopo l'affermazione di Cesare si schiaccia in una sorta di “eterno presente”, per cui anche il mondo fisico in cui si muovono i protagonisti della guerra finisce per avvicinarsi a quello del poeta (certo almeno in parte anche in virtù della diretta influenza degli eventi contemporanei). Se con questo espediente ideologico Lucano volesse implicitamente lanciare una critica alla politica armeno-partica di Nerone non è dato sapere, anche se non è impossibile: quello che però conta a mio avviso è l'originalità dell'operazione, con la quale il poeta attribuisce una natura dinamica allo spazio geografico in cui ambienta gli eventi, spazio che addirittura da questi eventi viene trasformato in corso d'opera.

Bibliografia

- P. Arnaud, *Frontière et manipulation géographique: Lucain, les Parthes et les Antipodes*, in *La frontière. Séminaire de recherche sous la direction d'Yves Roman*, Lyon 1993, pp. 45-55
- S. F. Bonner, *Lucan and the Declamation Schools*, “AJPh” 87 (1966), pp. 257-289
- A. B. Bosworth, *Arrian and the Alani*, “HSPH” 81 (1977), pp. 217-255
- V. Chapot, *La frontière de l'Euphrate de Pompée à la conquête Arabe*, Paris 1907
- O. Coloru, *L'imperatore prigioniero. Valeriano, la Persia e la disfatta di Edessa*, Roma-Bari 2017
- E. Gabba, *I Parti*, in A. Schiavone, *Storia di Roma: i principi e il mondo*, vol. II.2, Torino 1991, pp. 433-442
- P. Green, *Caesar and Alexander. Aemulatio, Imitatio, Comparatio*, “AJAH” 3 (1978), pp. 1-26
- C. Lerouge, *L'image des Parthes dans le monde gréco-romain. Du début du Ier siècle av. J.-C. jusqu'à la fin du Haut-Empire romain*, Stuttgart 2007
- D. Magie, *Roman Rule in Asia Minor: to the End of the Third Century after Christ*, Princeton 1950
- R. Mayer, *Lucan. Civil War VIII*, ed. with a Commentary by R. Mayer, Warminster 1981
- G. Moretti, *Gli antipodi: avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma 1994
- E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002
- C. Nicolet, *Space, Geography and Politics in the Early Roman Empire*, Ann Harbor 1991
- R. G. M. Nisbet, *The Dating of Seneca's Tragedies: with Special Reference to Thyestes*, “Papers of the Leeds International Latin Seminar” 6 (1990), pp. 95-114
- G. Parker, *India, Egypt and Parthia in Augustan Verse: the Post-Orientalist Turn*, “Dictynna” 8 (2011), non paginé
- R. J. Pogorzelski, *Orbis Romanus: Lucan and the Limits of the Roman World*, “TAPhA” 141 (2011), pp. 143-170
- L. Polverini, *I confini imperiali fra geografia e politica: Augusto e l'Eufrate*, “Geographia Antiqua” 20-21 (2011-2012), pp. 5-12
- J. P. Postgate, *M. Annaei Lucani de bello civili liber VIII*, edited by J. P. Postgate, Cambridge 1917
- H. Sonnabend, *Fremdenbild und Politik: Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Frankfurt am Main – Bern – New York 1986
- V. Tandoi, *Albinovano Pedone e la retorica Giulio-Claudia delle conquiste*, in Id., *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, vol. I pp. 509-585

- E. Täuber, *Zur Geschichte der Alanen*, “Klio” 9 (1909), pp. 14-28
D. Timpe, *Die Bedeutung der Schlacht von Carrhae*, “MH” 19 (1962), pp. 104-129
J. Tracy, *Lucan’s Egyptian Civil War*, Cambridge 2014
G. Traina, *La resa di Roma. 9 giugno 53 a. C., battaglia a Carre*, Roma-Bari 2011
J. Vogt, *Orbis Romanus*, Tübingen 1929
O. Weippert, *Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit*, Augsburg 1972

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=xDOGq6rTLrU> (URL consultato in data 12 novembre 2017).

² Per l’assetto geografico del mondo romano e i relativi problemi di definizione cfr. almeno Vogt 1929; Nicolet 1991. In queste pagine mi sono basato soprattutto, specie in relazione alla rilettura lucanea delle questioni relative all’*orbis Romanus*, sul lavoro di Arnaud 1993.

³ Sul confine dell’Eufrate si veda il classico lavoro di Chapot 1907 e il più recente articolo di Polverini 2011-2012.

⁴ Sull’*Imitatio Alexandri* in età repubblicana cfr. Weippert 1972; Green 1978.

⁵ Per una illuminante sintesi sui rapporti tra Parti e Romani si vedano le fondamentali pagine di Gabba 1991.

⁶ Sulla disfatta di Carre è ora da leggere l’agile volume di Traina 2011.

⁷ Si vedano, tra i moltissimi passi dedicati all’episodio, Hor. *Carm.* 1, 12, 53-56; 4, 15, 6-8; Prop. 2, 10, 14; 3, 4, 6; Verg. *Aen.* 7, 606; Ov. *Ars* 1, 179-180; *Fast.* 5, 579-594.

⁸ R. Gest. div. Aug., titolo: *Rerum gestarum divi Augusti, quibus orbem terrarum imperio populi Romani subiecit.*

⁹ R. Gest. div. Aug. 32, 1 *Ad me rex Parthorum Phrates Orodis filius filios suos nepotesque omnes misit in Italiam, non bello superatus, sed amicitiam nostram per liberorum suorum pignora petens.*

¹⁰ I passi più significativi in tal senso sono Manil. 4, 674-675 *India notitia maior, Parthique vel orbis / alter*; Iust. 41, 1 *Parthi, penes quos velut divisione orbis cum Romanis facta nunc Orientis imperium est*; Strab. 11, 9, 2 *καὶ νῦν ἐπάρχουσι τοσαύτης γῆς καὶ τοσούτων ἔθνων ὥστε ἀντίπαλοι τοῖς Ῥωμαίοις τρόπον τινὰ γεγόνασι κατὰ μέγεθος τῆς ἀρχῆς.*

¹¹ Sul disastro subito da Valeriano e più in generale sull’ascesa al potere dei Sasanidi cfr. ora Coloru 2017.

¹² Che il discorso di Pompeo, in particolare, fosse argomento di *suasoriae* nelle scuole di declamazione è noto dalla esplicita testimonianza di Quint. *Inst.* 3, 8, 33; sull’influenza dell’oratoria deliberativa nel *Bellum Civile* ancora fondamentale è il classico contributo di Bonner 1966.

¹³ Si vedano in particolare le parole di Strabone, riportate *supra* alla n. 10.

¹⁴ Cfr. Tandoi 1992.

¹⁵ Per ulteriori dettagli cfr. il commento di Postgate 1917 *ad loc.* e l’Appendix I di Mayer 1981, pp. 191-192.

¹⁶ Sugli antipodi si veda l’informatissima monografia di Moretti 1994.

¹⁷ Le due immagini sono tratte da Arnaud 1993, pp. 49 e 51.

¹⁸ Fondamentale, per la percezione della disfatta di Carre da parte dei contemporanei, l’articolo di Timpe 1962.

¹⁹ Sulla spedizione di Pompeo nel Caucaso cfr. Vell. 2, 40, 1; Plut. *Pomp.* 34; Cass. Dio 37, 1-5; Appian. *Mitr.* 103; Strab. 11, 3, 5; Magie 1950, pp. 358 sgg. e 1225 sgg.

²⁰ Plin. Nat. 6, 40

²¹ Importanti osservazioni sulla cronologia del problema in Nisbet 1990, pp. 106-108.

²² Sugli Alani cfr. Bosworth 1977, p. 222; sulla confusione tra Alani e Albani si vedano Täuber 1909, p. 14; Nisbet 1990, *cit.*; Postgate 1917, pp. lxxx-lxxxii.

²³ Cfr. Pogorzelski 2011.

²⁴ Si tratta di un aspetto tutt'altro che ignoto alla critica: cfr. in particolare Conte 1988, pp. 34-38; Narducci 2002, pp. 80 sgg.

²⁵ Cfr. Lucan. 1, 10-12 *cumque superba foret Babylon spolianda tropaeis / Ausoniis, umbraque erraret Crassus inultia, / bella geri placuit nullos habitura triumphos.*

Dalla *Tabula Peutingeriana* alla locomotiva a vapore. Viaggi, mezzi di trasporto e percezione dello spazio dell'epoca romana agli albori dell'età industriale

di Andrea Scotto

Il titolo di questo convegno, “Circumnavigando l’antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)” suggerisce l’idea di un viaggio che, interessando quella che noi chiamiamo “antichità”, sembrerebbe doversi svolgere all’interno di scavi archeologici, musei, scuole, università e biblioteche, luoghi dove custodiamo e coltiviamo, per trasmetterli ai posteri, i nostri tesori greci e latini. In realtà il mondo classico esiste e resiste tuttora anche al di fuori di questi contesti, sotto forma di *percezione*, meno concreta rispetto all’evidenza delle testimonianze materiali superstiti della cultura classica vera e propria, ma non per questo meno significativa. Proviamo, ad esempio, a considerare cosa significa per noi, qui, oggi, la parola *cesare*.

Da *cognomen* di Caio Giulio Cesare, persona la cui esistenza è attestata da testimonianze scritte a loro volta confermate da prove archeologiche, la parola *cesare* passò a indicare la figura-chiave di un sistema che grazie al pragmatismo romano realizzò ciò che Alessandro Magno e tutta la cultura ellenistica a lui successiva avevano saputo solo immaginare. L’idea di avere un *cesare* a capo di un *impero* è andata ben oltre i confini spazio temporali degli immensi domini di Roma: pensiamo al *Kaiser*, imperatore della Germania riunificata da Bismarck, all’altro *Kaiser*, sovrano dell’Impero Austro-Ungarico, e allo *Zar* (più precisamente, allo *Czar*) di Russia, nazione che arrivò sul palcoscenico della storia europea secoli dopo che i Germani si impossessarono dei territori di quello che fu l’Impero Romano d’Occidente.

I due *Kaiser* e lo *Czar* furono travolti, personalmente e come figure istituzionali, dalla Prima Guerra Mondiale e delle sue nefaste conseguenze su uomini e donne, militari e civili, durante e anche dopo la fine del conflitto: *mutatis mutandis* com’è giusto che si

faccia, possiamo affermare che fino a un secolo fa, un niente nell'arco della storia umana, esistevano ancora qui, in Europa, tre *imperi* governati da un *cesare*. Già questo è un esempio di persistenza della Romanità ben oltre i confini spazio-temporali di Roma stessa.

Ma c'è di più.

Pensiamo all'evoluzione del ruolo di *cesare* con Costantino il Grande che, pur formalmente equidistante tra Paganesimo e Cristianesimo in forza dell'Editto di Milano (313 d.C.), di fatto intervenne nella composizione tra i conflitti delle diverse confessioni cristiane al Concilio di Nicea (325 d.C.), e si pose come protettore dei luoghi santi di Gerusalemme e Roma intervenendo di persona oppure mediante Elena sua madre. Quest'impostazione dei rapporti tra Stato e Chiesa rimase viva per secoli nella parte orientale dell'Impero Romano: Costantinopoli divenne la *seconda Roma*, tanto da diventare riferimento per i regni romano-barbarici in Europa occidentale, e per le monarchie slave in Europa orientale. Quando, il 29 maggio 1453, Costantinopoli cadde sotto il dominio di Maometto II, il testimone passò idealmente alla monarchia russa, la cui famiglia reale era imparentata con gli ultimi imperatori di Costantinopoli: la Russia divenne così la *terza Roma*, che conservò il rapporto tra Stato e Chiesa quale era stato impostato da Costantino il Grande fino alla caduta e all'uccisione di Nicola II e della sua famiglia negli anni 1917 - 1918.

Oggi, dopo la caduta dell'Unione Sovietica, a capo della Russia troviamo un ex ufficiale del KGB, Vladimir Putin, che a livello propagandistico sta utilizzando proprio il modello tracciato da Costantino il Grande sette secoli fa: di qui il ruolo privilegiato, da vera e propria *religione di stato*, accordato alla Chiesa Ortodossa Russa, la collaborazione con essa nella riorganizzazione di seminari, parrocchie e altre componenti dell'organizzazione ecclesiastica. Non solo: ma possiamo leggere (sempre a livello propagandistico, ci mancherebbe) l'interventismo russo in Siria e Vicino Oriente come adempimento da parte del *cesare-czar* della missione di difendere i cristiani e i luoghi santi, tanto dai Persiani quanto dall'Isis. Ripeto, e sottolineo, *a livello propagandistico*; ma una qualsiasi propaganda, per essere efficace, deve far leva su qualcosa che, in maniera consapevole o

meno, faccia presa sulla popolazione: e questo *qualcosa* è proprio la versione *costantiniana* della Romanità che, almeno a livello di *percezione*, non è affatto morta.

Ora, che dire degli Americani? Crediamo davvero che essi siano veramente *immuni* da qualsiasi *percezione* della Romanità? Tutt'altro.

Proviamo a pensare a *Capitol Hill* a Washington, dove riuniscono il proprio parlamento: non è forse un richiamo esplicito al colle del Campidoglio, *arx* della Roma repubblicana? Guardiamo l'architettura del *Lincoln Memorial*, e osserviamo il trono sul quale Abramo Lincoln è seduto: che ci fanno lì due fasci littorii, simbolo dell'autorità consolare nella Roma repubblicana? Questi e altri esempi fanno capire come i fondatori degli Stati Uniti d'America facessero riferimento ad una cultura, la stessa dei dipinti di J. L. David per intenderci, che *percepiva* come proprio modello la Roma repubblicana e le lotte di questa contro le monarchie ellenistiche (a loro volta modello per la Roma in versione *imperiale*): una *percezione* che collega, attraverso i secoli, l'espansionismo militare della Roma repubblicana alla politica estera americana degli ultimi decenni, quella della cosiddetta (e, sottolineo, cosiddetta) *esportazione della democrazia*.

Per questo possiamo *percepire*, nell'attuale contrapposizione tra Stati Uniti d'America e Russia, l'eco del confronto tra due versioni della Romanità, quella repubblicana e quella imperiale, tra loro inconciliabili, e concordare con il dott. Alessio Mancini, relatore in questo stesso convegno, che a questo proposito ha ricordato le parole che Shakespeare, nel suo *Julius Caesar*, fa pronunciare a Cassio appena dopo l'uccisione di Cesare¹:

“Per quante età future sarà questa esaltante nostra scena rivissuta: in nazioni ancor da nascere ed in accenti ancora sconosciuti!”;

parole alle quali Bruto risponde così:

“E quante volte dovrà ancor sanguinare questo Cesare, che giace ora disteso, men che polvere, ai piedi della statua di Pompeo!”.

Mi rendo perfettamente conto che queste siano *percezioni*, e che per verificarne la fondatezza o meno occorrerebbe un intero convegno: ma per proseguire insieme nell'esame della *Tabula Peutingeriana*² avevamo bisogno di comprendere, con un semplice esempio, quel concetto di *percezione* che applicheremo da qui in avanti.

Ora, consapevoli di questo aspetto, possiamo rispondere a questa domanda:

“Quale era la *percezione* del mondo che sta alla base della *Tabula?*”

Guardando la sezione di questa mappa, giunta in copia medievale, che illustra il territorio in cui ci troviamo, obiettivamente, restiamo un po' perplessi. Esaminandola attentamente troviamo, è vero, riferimenti a noi ben noti: Pisa, Lucca, Luni, Genova, Torino, Milano, Bergamo, la Corsica, la Sardegna, le città romane della costa nordafricana; quello che però non corrisponde alla nostra *percezione* è l'aspetto complessivo di questa mappa, che sembra *deformata* rispetto a quanto vediamo leggendo le carte geografiche alle quali siamo abituati fin dai tempi di scuola, come se fosse stata stirata come un oggetto in gomma per avvicinare le sponde del Mediterraneo e allontanare tra loro le località poste in terraferma.

Spiegare questa forma, che noi indubbiamente *percepriamo* come “strana”, basandoci una presunta *inferiorità scientifica degli antichi* è un'autentica sciocchezza, perché gli antichi erano perfettamente consapevoli della *sfericità* della Terra: basti pensare all'*Atlante Farnese*, celebre scultura oggi al Museo Archeologico di Napoli, e ad Eratostene che, con un semplice esperimento, calcolò il raggio della sfera terrestre nel III secolo a.C. con un'approssimazione di meno dell'1% rispetto a quanto fece George Everest nel XIX secolo.

Anche nel Medioevo la sfericità della terra faceva parte del sapere tramandato dagli antichi; la discussione tra Cristoforo Colombo e i docenti dell'Università di Salamanca sulla fattibilità del *buscar levante par ponente*, infatti, verteva non sulla sfericità della terra, e quindi sulla possibilità teorica di circumnavigare il globo terrestre, ma sull'effettiva possibilità di percorrere, con la tecnologia dell'epoca, la distanza necessaria a farlo. Ai suoi detrattori, che sostenevano la validità della misura fatta da Eratostene, Cristoforo Colombo opponeva i calcoli compiuti nel II sec. d.C. da Marino di Tiro che davano come risultato un raggio terrestre molto più piccolo: il genovese ebbe torto, ma per sua fortuna trovò sulla propria rotta un continente “imprevisto”.

Date queste premesse, perché allora tutta la conoscenza dei geografi antichi e la tecnologia e l'esperienza degli agrimensori romani, eccellenti tracciatori di percorsi stradali, non sono state applicate anche alla *Tabula?* Sarà forse perché l'autore o il

committente della Tabula aveva una *percezione* del mondo basata su altri presupposti? E, se sì, quali sono e come possono essere spiegati in maniera *oggettiva*?



Per capire come sia possibile che esistano altre *percezioni* dello spazio e del tempo diverse da quella che consideriamo *comune*, ma comunque basate su dati concreti, pensiamo alla teoria della Relatività di Albert Einstein, secondo la quale il tempo e lo spazio *percepiti* da un oggetto o una persona in moto rettilineo uniforme non sono grandezze assolute, ma dipendono dalla velocità con cui essi si muovono:

$$t = t_0 / (1 - (v^2/c^2))^{1/2}$$

$$l = l_0 (1 - (v^2/c^2))^{1/2}$$

dove:

t: tempo *percepito* da un oggetto o una persona in moto rettilineo uniforme a velocità = v

l: distanza *percepita* da un oggetto o una persona in moto rettilineo uniforme a velocità = v

t₀: tempo *percepito* da un oggetto o una persona in moto rettilineo uniforme a velocità = zero

l_0 : distanza *percepita* da un oggetto o una persona in moto rettilineo uniforme a velocità = zero

c : velocità della luce nel vuoto = 299792,458 km/s

Applicando un analogo approccio a un viaggiatore dell'antichità, possiamo immaginare che egli, essendo un viaggiatore e non un agrimensore, abbia maturato una *percezione* delle distanze basata non sullo spazio percorso (espresso, ad esempio, in miglia romane) ma sul *tempo di percorrenza*: una *percezione* che, analogamente a quanto previsto dalla teoria della Relatività di Albert Einstein, dipende dalla velocità del mezzo di trasporto, come ci mostra questa tabella³ presentata nel 2004 da Tiziano Mannoni⁴.

	In piano				In salita		
	Carico	Velocità	Resistenza	Potenza di trazione	Velocità	Pendenza massima	
Mezzo	Kg	Km/h	ore/giorno	watt	Km/h	%	
Portatore	90	4	7		3	30 - 50	c.a. 24 km/giorno
Mulo	160	4	6	290	3	30 - 50	
Cavallo passo	130	4	10	570	3	30	c.a. 40 km/giorno
Cavallo trotto	80	8	6				
Cavallo galoppo	80	20	2				
Carro	800	4	8		3	+ trapelo 10 - 15	c.a. 24 km/giorno
Carrozza	300	8	6		3	+ trapelo 10 - 15	
Battello	50 000	8 --- 40	12 --- 24	c.a. 300 km/giorno			

Sulla base di queste considerazioni, possiamo affermare che, qualunque sia il mezzo scelto per il trasporto su terra dall'Antichità fino alla Seconda Rivoluzione Industriale (quella di metà XIX secolo), con esso avremmo potuto percorrere in un giorno di viaggio una distanza di dieci volte inferiore rispetto a quella che avremmo fatto utilizzando un'imbarcazione: ragionando quindi sulla base del tempo di percorrenza, la nostra percezione dello spazio "terrestre" si dilata (perché occorrono parecchie giornate

di viaggio se ci muoviamo via terra) mentre quella dello spazio “marittimo” si accorcia, esattamente come capita allo spazio e al tempo percepiti da un corpo in movimento secondo la teoria della Relatività di Albert Einstein ed esattamente come accade alle distanze terrestri e a quelle marittime raffigurate nella *Tabula Peutingeriana*.

Così si spiega come mai l'autore della *Tabula* abbia rappresentato la distanza tra Pisa e il Nordafrica molto più corta rispetto a quella tra Pisa e le Alpi: è la *percezione* dello spazio frutto dell'esperienza di chi ha viaggiato, o di chi ha raccolto esperienze di viaggio altrui, fatti con i mezzi all'epoca a disposizione, e non di quella di un costruttore di strade. Quando, successivamente, sono stati aggiunti i valori in miglia romane delle distanze tra i diversi luoghi, prendendola probabilmente da uno degli *itinera* non figurati disponibili all'epoca, quest'operazione, condotta sulla *Tabula*, ha prodotto evidenti incongruenze.

Dopo aver compreso la *percezione* della *forma orbis* dell'autore della *Tabula*, vediamo ora quale era l'*ampiezza* di questa *percezione*: fin dove arrivava il mondo conosciuto dall'antico autore di questa mappa?

All'estremo Oriente la *Tabula* riporta l'India, con tanto di fiumi Indo e Gange, e contiene la scritta *hic Alexander responsum accepit*. Questo potrebbe farci pensare a un riferimento lontano, nello spazio e nel tempo, con le imprese di Alessandro Magno, più che ad una reale e abituale frequentazione da parte dell'autore della *Tabula* o di altri suoi contemporanei. Esistono, è vero, alcuni racconti su come l'India sia stata raggiunta da San Tommaso Apostolo, e si racconta che i Portoghesi, raggiungendo l'India via mare dopo la circumnavigazione dell'Africa, vi trovarono uomini e donne che definivano se stessi “cristiani di San Tommaso”: ma la nostra *Tabula* risulta troppo particolareggiata per essere basata solo su questo.



La pista da seguire per trovare la risposta che cerchiamo è un'altra, e si chiama *Periplus Maris Erythraei*, testo che gli esperti fanno risalire, nella sua redazione originale, al I secolo d.C.

Le similitudini con la nostra *Tabula* sono due:

- a) entrambi riportano come *destinazione finale* l'India (nella *Tabula* possiamo vederla chiaramente, e leggere i nomi dei fiumi Indo e Gange)
- b) in esse troviamo i nomi di numerosi porti, tra i quali quello di *Muziris*⁶ (presso la quale la *Tabula* riporta, significativamente, un *Templum Augusti*, prova dell'esistenza di una consistente comunità proveniente dall'Impero Romano), del quale il *Periplus* dice⁷ “*Muziris* abbonda di navi che giungono qui dall'Arabia, spesso condotte da greci”.

Rispetto alla *Tabula*, il *Periplus Maris Erythraei* descrive terre ancora più lontane⁸:

“Dopo queste, la navigazione volge nuovamente ad est, e prosegue con l'oceano a dritta e la costa a sinistra; si inizia quindi ad intravedere il Gange, e vicino ad esso l'ultima regione dell'est, Chryse⁹. Vi è un grande fiume vicino ad essa, chiamato Gange, che subisce delle piene come il Nilo. Sulle sue rive vi è una città mercato che ha lo stesso nome del fiume, Gange. [...] Proprio di

fronte al fiume vi è un'isola nell'oceano, l'ultima zona abitata verso est, sotto lo stesso sorgere del sole; si chiama Chryse¹⁰, ed ha i migliori scudi di tartaruga di qualsiasi posto nel Mare Eritreo. Dopo questa regione, posta molto a nord, il mare termina in una terra chiamata This, nel cui interno vi è una grande città chiamata Thinae, dalla quale arrivano la seta grezza, il filo di seta e le stoffe di seta¹¹".

Questa *percezione* del mondo e delle distanze è rimasta *attuale* anche dopo le scoperte geografiche del XV e del XVI secolo, perché la circumnavigazione dell'Africa, la scoperta dell'America e la circumnavigazione del globo terrestre allargarono gli orizzonti, aggiunsero terre prima sconosciute e tracciarono nuove rotte, ma non modificarono in alcun modo le velocità dei mezzi di trasporto utilizzati: di fatto, le differenze sui tempi di percorrenza tra rotte marittime e vie terrestri *percepite* da Napoleone Bonaparte erano le stesse che avrebbero *percepito* Giulio Cesare e, prima di lui, Alessandro Magno. Ci volle tutto il XIX secolo per far sì che l'estensione della rete ferroviaria in tutt'Europa permettesse alle locomotive a vapore di far viaggiare persone, merci e informazioni ad una velocità ben superiore a quella dei trasporti via nave. Solo in questo modo quella *percezione* del tempo e dello spazio, che fin dall'antichità era rimasta immutata, venne definitivamente consegnata alla Storia.

¹ W. SHAKESPEARE, "Julius Caesar" atto III, scena I

² Per la consultazione della *Tabula Peutingeriana* mi sono avvalso della versione disponibile sul sito internet della Biblioteca Augustana di Augsburg (D), www.hs-augsburg.de

³ T. Mannoni, "Rapporti tra i porti e la rete stradale in Liguria dall'età romana al medioevo", in "Rotte e Porti del Mediterraneo dopo la caduta dell'impero romano d'Occidente – IV Seminario, Genova 18-19 giugno 2004" a cura di L. De Maria e R. Turchetti, Rubettino Editore - Soveria Mannelli, ottobre 2004, pag. 284

⁴ Tiziano Mannoni (1928 - 2010), è stato docente di metodologie archeologiche presso la facoltà di Architettura dell'Università di Genova. I suoi studi e le sue pubblicazioni sono stati alla base dell'archeologia medievale, dell'archeometria e dell'archeologia dell'architettura. In particolare, il suo contributo da geologo "prestato" all'archeologia ha permesso di sviluppare metodi di datazione dei manufatti a raggio ben più ampio del ben noto radiocarbonio o carbonio 14: per approfondire questo aspetto rimando a T. Mannoni, *Archeometria geoarcheologica dei manufatti*, Sagep, Genova, 1994.

⁵ Per il testo *Periplus Maris Erythraei* ho fatto riferimento alla traduzione italiana trovata a questo indirizzo: badwila.net/arabia_02/silloge.pdf

⁶ Oggi Kodungallur, nello stato indiano del Kerala

⁷ *Periplus Maris Erythraei*, capitolo 54

⁸ *Periplus Maris Erythraei*, capitoli 63 e 64

⁹ Identificata con la penisola indocinese.

¹⁰ Identificata con la penisola indocinese.

¹¹ Identificata con la Cina.

Le navi antiche di Pisa: breve introduzione al contesto archeologico

di Gloriana Pace

Già dalle prime immagini della scoperta archeologica avvenuta nel Dicembre 1998, all'interno del perimetro della stazione ferroviaria di Pisa San Rossore, a poche centinaia di metri dalla più famosa piazza della città, apparve, senza ombra di dubbio, che i ritrovamenti del “cantiere delle navi” erano senz'altro eccezionali: le imbarcazioni e i loro carichi, che vennero sorpresi dalla furia delle acque nell'entroterra pisano, per circa otto secoli, quando ormai si dovevano ritenere al sicuro dai rischi delle traversate marine, non solo ci hanno tramandato, nel loro eccezionale stato di conservazione, arredi, strumenti, carichi, strutture, sartiame, nonché vestiti e oggetti personali di marinai e passeggeri; tutti i reperti, travolti da alluvioni che intaccavano e rimescolavano anche i depositi vicini, una volta sprofondati nel loro letto di fango, sono stati sottoposti a correnti fluviali, mulinelli, gorgi, altre alluvioni, che li hanno trasportati, rimescolati, spostati, creando una interessante casistica di movimenti post-deposizionali.

1. L'approdo fluviale nel sistema portuale pisano e la centuriazione

Il ritrovamento delle navi romane si localizza all'interno della pianura pisana caratterizzata dalla presenza di un corso fluviale, che scorreva in senso E-O e che arrivava direttamente al mare, ovvero andava a confluire nell'Arno poco più a valle: si trattava forse dell'*Auser* o dell'*Auserculus*, una delle ramificazioni meridionali del fiume *Auser* - Serchio, che costeggiava l'abitato di Pisa a Nord, e che esattamente nell'area dell'attuale stazione ferroviaria di Pisa San Rossore, formava un'ansa in cui sboccava un canale artificiale, probabilmente realizzato in concomitanza della centuriazione romana

di Pisa (fine II-I sec. a.C.); la spalletta meridionale del canale doveva essere rinforzata con blocchi di pietra di medie dimensioni.

I depositi che inglobavano le imbarcazioni, sulla base della stratigrafia geologica e archeologica, sono stati generati dalle esondazioni del fiume Arno, quindi da depositi alluvionali provenienti da Sud, che hanno scavalcato la riva dell'invaso, facendone avanzare la sponda meridionale.

Il preservarsi dei depositi è dovuto essenzialmente al progressivo spostamento verso Nord del corso fluviale; mentre sul lato meridionale è stato possibile individuare una serie di sponde, esse non sono tuttavia riconoscibili sul versante settentrionale, perché erose dallo spostamento stesso del fiume.

Sebbene siano state rinvenute alcune strutture di sistemazione della riva fluviale e alcune forse di attracco, non è possibile allo stato attuale interpretare il contesto come porto; si tratta, con molta probabilità, di un braccio di corso d'acqua prossimo alla città, quindi soggetto a intenso traffico fluviale, che attraversava un'area suburbana centuriata, per lo più agricola, percorsa da una fitta rete di canalizzazioni e che presentava alcuni apprestamenti privati di attracco relativi alle fattorie circostanti.

2. Le fasi archeologiche identificate e i relitti

La più antica testimonianza all'interno del contesto archeologico è costituita da un complesso di strutture rurali situate lungo la riva meridionale del fiume: una serie di pali lignei appuntiti infissi nella sabbia della riva, sul limite dello scavo, delimita la parte terminale di due probabili capanne, mentre una massiciata di pietre e una palificata contengono la linea di riva. I materiali associati alle strutture sembrano attestare una frequentazione compresa tra VI e V sec. a.C.

La fase II (prima metà II sec. a.C.) si colloca dopo un periodo non meglio precisabile di avanzamento della linea di riva, con lo spostamento verso Nord del corso fluviale. La prima alluvione attestata è infatti databile, grazie al relitto e al contesto che la caratterizza, agli inizi del II secolo a.C.: un relitto di medie dimensioni (cosiddetta nave "ellenistica"), con un carico di prodotti provenienti dall'Italia meridionale e dalla Spagna,

sembra essersi arenato contro la riva distruggendosi completamente e riversando in un'area piuttosto ristretta carico e suppellettili di bordo.

Intorno alla prima metà del I secolo a.C. (fase III) si registra un consistente spostamento verso Nord della linea di riva e una sostanziale variazione dell'ambiente naturale: si assiste alla scomparsa di tracce vegetali connesse con gli alberi di alto fusto e alla contestuale comparsa di pollini di graminacee e di erbacee. L'interpretazione corrente è quella di un massiccio disboscamento connesso alle attività di centuriazione e la trasformazione dell'area in senso agricolo.

Una possibile alluvione potrebbe essere testimoniata dai resti di carico di *dolia* di una nave non ancora identificata (nave M, esterna all'area di scavo) rinvenuti in vari punti del fondale fluviale.

Un leggero avanzamento della linea di riva verso settentrione si registra nuovamente in età augustea (fase IV, 0-15 d.C.); l'incrocio tra il canale centuriale e il corso fluviale, in seguito a una ben databile alluvione, intrappola sul fondale e lungo la riva una barca a remi di medie dimensioni (la nave C o *Alkedo*, dal nome inciso su uno dei banchi dei rematori), una nave da carico di medie dimensioni (nave B) e un barcone a fondo piatto (nave G).

Un moderato avanzamento della linea di riva si definisce in seguito a una alluvione (fase V, prima metà II sec. d.C.) che coinvolge alcune imbarcazioni minori (barchino a fondo piatto H, *lintres* o barca fluviale F), la nave A (una nave oneraria di circa 30 m di lunghezza, localizzata sul confine settentrionale dello scavo, arenata sul limite del corso d'acqua) e forse il barcone fluviale P.

L'alluvione di età adrianea (fase V) forse coinvolge anche una nave esterna all'area di scavo.

In un periodo di tempo piuttosto ristretto (fase VII, seconda metà del III sec. d.C.) si concentrano una serie di drastici cambiamenti dell'assetto fluviale con diverse fasi alluvionali.

L'intera area di scavo al momento non fornisce dati utili a indicare gli eventi del periodo compreso tra la fine del III e il IV sec. d.C. (fase VIII): tronchi e legni semilavorati

trasportati dalla corrente e incagliatisi, testimoniano anche un uso del corso d'acqua come veicolo di trasporto del legname.

Tra il IV e gli inizi del V sec. d.C. (fase IX; è tuttavia in corso una revisione della stratigrafia e dei materiali archeologici pertinenti a questa fase da parte della collega T. Tescione), un'alluvione coinvolge una barca fluviale a fondo piatto (nave I), in legno di quercia, e un'imbarcazione analoga di dimensioni minori (nave Q); è inoltre verosimile il naufragio di una imbarcazione da carico esterna all'area di scavo (nave L), il cui carico viene trasportato dalla corrente. In questo periodo il braccio settentrionale del canale centuriale è da considerarsi ostruito.

Intorno agli inizi del V sec. d.C. si assiste a un periodo di stasi fluviale (fasi X-XI) che restituisce solo scarsi depositi limosi e pochi materiali; a questo periodo di stasi segue un'alluvione che coinvolge una nave presumibilmente da carico, esterna all'area di scavo (nave O), testimoniata da un gruppo di *spatheia* trasportati dalla corrente.

Nel VI sec. d.C. (fase XII) si data un'alluvione di consistente entità, che travolge e capovolge un barcone fluviale (nave D) trainato con il suo carico di sabbia.

L'ostruzione del braccio settentrionale del canale centuriale è a questo punto sicuramente completa.

L'ultima fase di attività fluviale, databile nel VII sec. d.C., è testimoniata dai depositi di scorrimento lento, indice di una relativa tranquillità della corrente; un deposito di limi e argille, privo di materiale archeologico, testimonia il definitivo spostamento dell'asse fluviale più a Nord, al di fuori dell'area occupata dal cantiere.

Breve bibliografia

ALKEDO 2006

Alkedo Navi e commerci della Pisa romana, (a cura di) Camilli A., De Laurenzi A., Setari E., Catalogo Mostra Pisa, Cantiere delle navi antiche di Pisa e centro di Restauro del legno bagnato, 18 Luglio 2006 - 20 maggio 2007, Bandecchi e Vivaldi Editore, Pontedera (PI), 2006

BARRECA 2006

Barreca D., *Un titulus pictus dallo scavo delle navi di Pisa San Rossore*, in "Gradus, Rivista di Archeologia dell'Acqua", 2006/ 0.1, pp. 6-7

BRUNI 2000

Bruni S. (a cura di), *Le navi antiche di Pisa ad un anno dall'inizio delle ricerche*, Firenze 2000

CAMILLI, SETARI 2005

Camilli A., Setari. E., (a cura di), *Le navi antiche di Pisa. Guida Archeologica*, Martellago (VE), 2005

CIBI E SAPORI NEL MONDO ANTICO 2005

Cibi e Sapori nel Mondo Antico, (a cura di) Cianferoni G.C., Catalogo Mostra Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 18 Marzo 2005-15 Gennaio 2006, Livorno 2005

DE LAURENZI 2006

De Laurenzi A., *Rinvenimenti di ceramica invetriata romana nel cantiere delle navi antiche di Pisa*, in “Gradus, Rivista di Archeologia dell’Acqua”, 2006/ 0.1, pp. 2-5

FERRARESE LUPI 2009

Ferrarese Lupi A., *Pisa San Rossore. Materiali da un deposito alluvionale di età imperiale*, in “Gradus, Rivista on line di Archeologia dell’Acqua”, 2009/ 4.1, pp. 3-12

I SISTEMI PORTUALI DELLA TOSCANA MEDITERRANEA 2011

I sistemi portuali della Toscana mediterranea. Infrastrutture, scambi, economie dall'antichità ad oggi, (a cura di) Ceccarelli Lemut M. L., Gazzella G., Vaccari O., Pisa 2011

LA CERAMICA E I MATERIALI DI ETÀ ROMANA 2005

La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi, (a cura di) Gandolfi D., Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 2005

LEONCINI 2007

Leoncini E., *Cantiere delle navi antiche di Pisa: materiali ceramici dal carico della nave A (US 1010)*, in “Gradus, Rivista on line di Archeologia dell’Acqua”, 2007/ 2.1, pp. 6-15

LEVRERO 2013

Levrero R., *Le principali merci oggetto dei traffici commerciali Il commercio internazionale dei Romani*, in “Arti e Mestieri nel Mondo romano antico” 6, Roma 2013

MENCHELLI 2003

Menchelli S., *Il commercio marittimo dei laterizi: alcune considerazioni per le rotte alto-tirreniche*, “Atti del II Convegno Nazionale di Archeologia Subacquea, Castiglioncello, 7-9 Settembre 2001”, Edipuglia Bari 2003, pp. 167-174

MENCHELLI 2013

Menchelli S., *Produzioni di terra sigillata nella valle dell’Arno: evidenze archeologiche di un’economia in espansione*, pp. 249-255, in *Leben auf dem Lande*, “Il Monte” bei San Gimignano: ein römischer Fundplatz und sein Kontext, (a cura di) Schörner G., Wien 2013

MENCHELLI ET ALII 2013

Menchelli S., Capelli C., Pasquinucci M., Picchi G., Cabella R., Piazza M., *Nuove scoperte d'ateliers di anfore repubblicane nell'Etruria settentrionale costiera*, in *Itinéraires des vins romains en Gaule III-I siècles avant J. C. Confrontation de Faciès*, "Actes du colloque européen organisé par l'UMR 5140 du CNRS", Lattes, 30 Janvier-2 Février 2007, éditées par Fabienne Olmer, pp. 471-478

PACE 2008

Pace G., *Le lucerne del cantiere delle navi antiche di Pisa*, in "Gradus, Rivista on line di Archeologia dell'Acqua", 2008/ 3.1, pp. 3-22

PAGLIALUNGA 2007

Paglialunga E., *Residui, resti di alluvioni e naufragi di imbarcazioni nella stratigrafia degli scavi di Pisa San Rossore: studio degli strati e dei reperti rinvenuti nella campagna di scavo 2004*, in "Gradus, Rivista on line di Archeologia dell'Acqua", 2007/ 2.1, pp. 16-24

PASQUINUCCI, MENCHELLI 2010

Pasquinucci M., Menchelli S., *Il sistema portuale di Pisa: dinamiche costiere, import-export, interazioni economiche e culturali (VII sec. a.C. - I sec. d.C.)*, "Bollettino di Archeologia on line", I 2010 Volume Speciale B/B6/1, pp. 1-13

PEACOCK ET ALII 1986

Peacock D.P.S., Riley J.A., Williams D.F., *Amphores and the Roman Economy*, London-New York, 1986

PISA E IL MEDITERRANEO 2003

Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici, (a cura di) Tangheroni M., Catalogo Mostra Arsenali medicei 13 Settembre - 9 Dicembre 2003, Skira Editore, Milano 2003

REGOLI 2015

Regoli E., a cura di, *Taste Archaeology Campagna di scavi gastronomici nelle ricette della nostra storia*, Pisa 2015

REMOTTI 2012

Remotti E., (a cura di), *Il Bagaglio di un marinaio*, Museo delle Navi 1, Navi antiche di Pisa. Scavo e contesti/1, Roma 2012

TERRITORIO E PRODUZIONI CERAMICHE 2005

Territorio e produzioni ceramiche. Paesaggi, economia e società in età romana, "Atti del Convegno internazionale, Pisa 20-22 Ottobre 2005", (a cura di) Menchelli S.e Pasquinucci M., Plus University Press 2005

TCHERNIA 2011

Tchernia A., *Le Romains et le commerce*, Napoli 2001