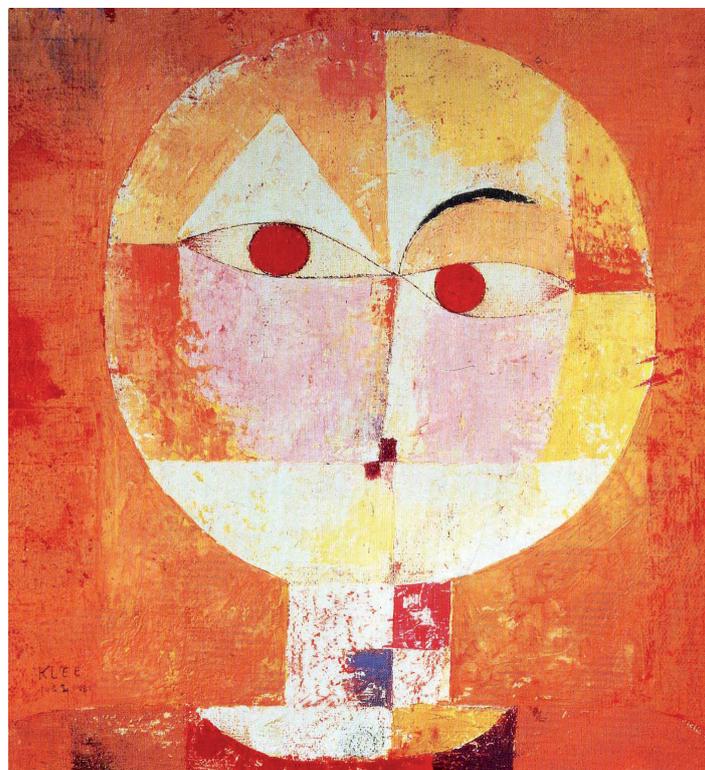


Da vari anni Senecio costituisce un importante punto di riferimento per gli studi di antichità classica online; sul suo sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico. Senecio deve la sua esistenza soprattutto ad **Emilio Piccolo**, notevole figura di docente, studioso, poeta, critico militante, prematuramente scomparso nel 2012. Per ricordarlo i direttori e i redattori della rivista hanno deciso di dedicargli una giornata di studio; sarà altresì l'occasione per comunicare e condividere ciò che Senecio sta portando avanti con inesausta passione: l'esperienza di vivere e rivivere l'antico, di trovarvi sempre qualcosa di nuovo e di attuale. L'evento sarà organizzato dal Liceo Edoardo Amaldi di Novi Ligure al Museo dei Campionissimi con il patrocinio del Comune di Novi Ligure.



# SENECIO

## X Convegno di antichistica

*In memoria di Emilio Piccolo*

### Tradizioni, voci e immagini dall'antico, echi nel presente

11 Ottobre 2024 ore 9.00

Museo dei Campionissimi - Novi Ligure (AL)

**Saluti** - intervengono **Rocchino Muliere** (Sindaco di Novi Ligure) e il prof. **Michele Maranzana** (Dirigente Scolastico del Liceo E. Amaldi)

#### I SESSIONE

ore 9.00

presiede **Adam Vaccaro**

#### **Lorenzo Fort**

Presentazione della rivista

#### **Gianni Caccia**

Il vegetarianismo di Porfirio come forma elitaria di rispetto per l'animale

#### **Vincenzo Ruggiero Perrino**

I papiri dello spettacolo. Quinta serie

#### PAUSA

#### **Lucina Alice e i suoi studenti**

Le *Rane* di Aristofane e il nostro bisogno di poesia

#### **Alessandro Cabianca**

Le traduzioni dell'*Iliade*, da Vincenzo Monti a Giacomo Casanova

#### II SESSIONE

ore 15.30

presiede **Lorenzo Fort**

#### **Donatella Bisutti**

Letture da *Erano le ombre degli eroi*

#### **Andrea Scotto**

L'eco delle legioni: innovazione e tradizione in campo militare alla fine del VI secolo d.C.

#### PAUSA

#### **Adam Vaccaro**

**Pietre Miliari**

#### **Claudio Cazzola**

Far parlare una lapide, una lapide che parla



Ministero dell'Istruzione  
e del Merito



Liceo Amaldi  
Novi Ligure

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2025*

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

## INDICE

### **PRESENTAZIONE DELLA RIVISTA**

*di Lorenzo Fort* ..... 3

### **IL VEGETARISMO DI PORFIRIO COME FORMA ELITARIA DI RISPETTO PER L'ANIMALE**

*di Gianni Caccia* ..... 7

### **I PAPIRI DELLO SPETTACOLO. QUINTA SERIE**

*di Vincenzo Ruggiero Perrino* ..... 23

### **LE TRADUZIONI DELL'ILIADDE IN TOSCANO E VENEZIANO**

*di Alessandro Cabianca* ..... 46

### **“L'ECO DELLE LEGIONI” - INNOVAZIONE E TRADIZIONE IN CAMPO MILITARE ALLA FINE DEL VI SECOLO d.C.**

*di Andrea Scotto* ..... 53

### **PIETRE MILIARI - IDENTITÀ BONEFRANA**

*di Adam Vaccaro* ..... 60

### **FAR PARLARE UNA LAPIDE, UNA LAPIDE CHE PARLA**

*di Claudio Cazzola* ..... 71



# PRESENTAZIONE DELLA RIVISTA

*di Lorenzo Fort*

Per prima cosa, a titolo mio personale e a nome di Andrea Piccolo che condivide con me la Direzione della rivista e che non ha potuto essere dei nostri oggi, nonché dei redattori (alcuni presenti, altri no) – Alessandro Cabianca, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza, Vincenzo Ruggiero Perrino – desidero porgere i più sinceri ringraziamenti agli altri due redattori, Gianni Caccia e Andrea Scotto, per aver ideato e fatto sì che trovasse la sua concretizzazione il progetto di questo Convegno – sotto certi aspetti particolarmente rilevante, perché è il decimo della storia della nostra rivista.

Il mio/nostro ringraziamento va anche alla prestigiosa sede che ci ospita, il Museo dei Campionissimi, al Dirigente Scolastico del Liceo “Amaldi”, Michele Maranzana, oltre che naturalmente a tutti i relatori: li nomino secondo l'ordine degli interventi: Gianni Caccia, Vincenzo Ruggiero Perrino, Lucina Alice, Alessandro Cabianca, Donatella Bisutti, Andrea Scotto, Adam Vaccaro, Claudio Cazzola. Ultimo, ma non meno importante, ringrazio in particolare tutti i presenti in sala.

Esiste un modo di dire che penso tutti conoscano: “l'assassino torna sempre sul luogo del delitto”. Perché lo fa? Per curiosità o per verificare di non aver lasciato qualche prova che possa portare a incastrarlo o forse per rivivere l'emozione di quanto accaduto. Noi non siamo assassini, il nostro non è un “delitto”, ma una celebrazione, e siamo qui, proprio qui per rivivere l'emozione che provammo la prima volta, esattamente undici anni fa (per ovvie ragioni abbiamo dovuto saltare l'anno del COVID). Ma andiamo con ordine, ripercorrendo un po' della nostra avventura.

Era il 23 luglio 2012 quando morì prematuramente Emilio Piccolo, padre di Andrea, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di “Senecio”. Dopo i primi contatti con Letizia Lanza e con me, Emilio, affascinato dall'intreccio tra antico e moderno, concepì l'idea di dare inizio assieme a noi due 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 sue 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 (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 “Senecio” 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 lo è, dedicata specialmente all'antichità (soprattutto 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 a scrivere di suo pugno l’editoriale che ora vi leggo.

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 quaeisieris, 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 e in particolare per il figlio Andrea (colgo l’occasione per rivolgergli un ringraziamento per la disponibilità e l’insostituibile collaborazione “tecnica” nel mettere in rete i vari contributi mensili e gli Atti dei Convegni), 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.

E adesso arrivo al clou. Fu da un’idea di Vincenzo Ruggiero Perrino che nel 2014 (eccoci alla celebrazione del decimo compleanno) gli dedicammo una Giornata di Studio dal titolo *Non solo carta, non solo antico*, con il sottotitolo “I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo”, Giornata che – anche allora in virtù dell’organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto – si tenne con successo per l’intero pomeriggio di sabato 4 ottobre al Forte di Gavi (AL): Andrea Piccolo raccolse tutte le relazioni nell’ebook che costituisce il primo volume degli Atti. Il sottotitolo rimase poi sempre nei Convegni successivi.

Visto il felice esito dell’iniziativa, si consolidò l’idea di perseverare su questa strada e nel 2015, grazie all’organizzazione e all’impegno di Vincenzo Ruggiero Perrino, presente anche come relatore, si svolse presso l’Abbazia di Casamari (FR) una seconda giornata di studi, questa volta suddivisa nelle due

sessioni, antimeridiana e pomeridiana, e intitolata *Nulla dies sine linea*, a indicare che noi tutti abbiamo continuato a lavorare con impegno, coerenza e forza di volontà (e continuiamo a farlo!).

Così anche nel 2016 il terzo Convegno dal titolo *Varia lectio* – dove per la prima volta gli studenti furono parte attiva e non solo passiva, leggendo un testo preparato da loro con l'aiuto delle insegnanti – si tenne a Novi Ligure (AL) nuovamente in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto e della collaborazione sia del Comune, che già allora ci concesse questa famosa sede del Museo dei Campionissimi, sia del Liceo “E. Amaldi”.

Nel 2017, grazie alla fattiva collaborazione della Delegazione pisana dell'AICC (Associazione Italiana di Cultura Classica) nella persona del professor Mauro Tulli, in qualità di Presidente da poco dimissionario, e del professor Dino De Sanctis, a lui subentrato, si svolse a Pisa, presso la Gipsoteca di Arte Antica, il quarto Convegno dal titolo *Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*.

Nel 2018, ancora una volta grazie a Vincenzo Ruggiero Perrino, ebbe luogo ad Anagni (FR) il quinto Convegno, dal titolo *Religiosità antica tra paganesimo e cristianesimo*, presso il Pontificio Collegio Leoniano.

Nel 2019 fu lo stesso Andrea Piccolo a organizzare il sesto Convegno, intitolato *L'Antico nel presente*, presso il suo Liceo Classico “A. Pansini” di Napoli.

Saltato il 2020 a causa dell'epidemia di COVID, nell'anno 2021 organizzammo, grazie ad Andrea Piccolo, il settimo Convegno *a remoto*, che ebbe per titolo *De reditu nostro*.

Nel 2022, per merito del nostro redattore e collaboratore Alessandro Cabianca, l'ottavo Convegno, dal titolo *Pax arva colat*, si svolse a Padova presso l'Istituto Barbarigo.

Infine lo scorso anno, in virtù dell'organizzazione curata dal nostro collaboratore Marco Scalabrino e dell'ospitalità offerta dalla “Associazione per la Tutela delle Tradizioni Popolari del Trapanese”, ebbe luogo il nono Convegno dal titolo *TRINACRIA. Suggestioni dall'antico fra teatro, poesia e storia*.

Di tutti questi Convegni le relazioni sono state raccolte in ebook da Andrea Piccolo e pubblicate nel sito, scaricabili gratuitamente dalla homepage alla voce “Atti dei Convegni di Senecio”.

Mi si perdoni la lunghezza dell'esposizione, ma il Convegno odierno, il cui titolo, lo ricordo, è *Tradizioni, voci e immagini dall'antico, echi nel presente*, rappresenta per tutti noi una tappa speciale di un percorso che appositamente ho voluto ricordare.

Infine, permettetemi ancora una considerazione, così da porre l'accento sull'importanza che tutti noi dello staff attribuiamo alla nostra rivista, non solo perché convinti che contribuisca alla vitalità e alla diffusione della cultura, anche se qualcuno disse che “con la cultura non si mangia”, ma anche perché vogliamo opporci alle tenebre dei nostri giorni, alle manipolazioni di ogni tipo e alle strumentalizzazioni, anche politiche, al triste panorama che ci circonda e ci soffoca, alle volgarità, alle parole d'odio che sono all'ordine del giorno, non solo nelle strade, ma anche e soprattutto nei social network: in una parola, a tutti gli aspetti deteriori, per non dire criminali, della comunicazione in rete... Per concludere, oso dire che “Senecio” ha consentito di interloquire a un numero importante di voci, le

più varie; ha sempre portato avanti valori di massimo rilievo su tutti i piani, etico, sociale, culturale; ha messo in bella evidenza quanto sia forte, diffusa e, lo dico io per primo, sorprendente la “voglia di antico” che riesce a manifestarsi non solo in ambito scientifico, come scontato, ma in tante imprevedibili forme e modalità.

In somma: si può davvero affermare che quel lontano, ardito ma lungimirante progetto di Emilio Piccolo si è fortunatamente e pienamente realizzato!

# IL VEGETARISMO DI PORFIRIO COME FORMA ELITARIA DI RISPETTO PER L'ANIMALE<sup>1</sup>

di Gianni Caccia

Com'è noto, nella cultura greca si confrontano due linee distinte di pensiero riguardo ai rapporti da tenere con gli animali: da un lato una concezione antropocentrica, caratterizzata dalla nozione di superiorità dell'uomo sull'animale e quindi dalla liceità di usufruirne a piacimento, dall'altro una concezione che ha come caposaldo l'astinenza dalla carne ed è ispirata a principi di pietà e rispetto per l'animale in quanto essere vivente.

La prima linea di pensiero ha come archetipo Esiodo, il quale colloca gli uomini in una sfera separata e superiore perché dotati da Zeus del senso della giustizia, negato invece agli animali che si divorano l'un l'altro, e giustifica i sacrifici animali agli dèi e di conseguenza il consumo di carne<sup>2</sup>. Questa concezione

---

<sup>1</sup> Queste note sono complementari all'intervento *Il rapporto tra uomo e animale nei Moralia di Plutarco*, "Trinacria. Suggestioni dall'antico fra teatro, poesia e storia", Atti del IX Convegno di antichistica di "Senecio", Trapani, 13-14 ottobre 2023. Si fornisce in questa sede una bibliografia essenziale sull'argomento: *L'anima degli animali. Aristotele, Frammenti Stoici, Plutarco, Porfirio*, a cura di P. Li Causi - R. Pomelli, Torino 2015, pp. 283-418, 493-551; J. Bidez, *Vie de Porphyre, le philosophe néo-platonicien*, Hildesheim 1964; I. Bruit Zaidman, *Le commerce des dieux. Eusebeia. Essai sur la piété en Grèce ancienne*, Paris 2001; W. Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, trad. it., Torino 1981; W. Burkert, *La religione greca*, trad. it., Milano 2003; A. Camplani - M. Zambon, *Il sacrificio come problema in alcune correnti filosofiche di età imperiale*, Annali di storia dell'esegesi XIX (2002), pp. 55-99; M. Caputo, *Vegetarianismo, frugalità e ascetismo nella filosofia antica: Analisi e commento del I Libro del De abstinentia di Porfirio*, Tropea (VV) 2017; E. De Fontenay, *La philantrôpia à l'épreuve des bêtes*, in B. Cassin - J.-L. Labarrière - G. Romeyer Dherbey, *L'animal dans l'antiquité*, Paris 1997, pp. 281-298; E. De Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris 1998; U. Dierauer, *Tier und Mensch im Denken der Antike*, Amsterdam 1977; *Filosofi e animali nel mondo antico*, Atti del convegno internazionale, Genova, 25-26 marzo 1992, a cura di S. Castignone - G. Lanata, Pisa 1994; C. Franco, *L'ingiustizia dei macellai. Vegetarianismo e rispetto della vita animale nell'antichità classica*, I viaggi di Erodoto XLIII-XLIV (2000-2001), pp. 208-223; S. Gensini - M. Fusco, *Animal loquens. Mente e linguaggio negli animali non umani da Aristotele a Chomsky*, Roma 2010; G. Girgenti, *Introduzione a Porfirio*, Bari 1993; G. Girgenti, *Il pensiero forte di Porfirio. Tra benologia platonica e ontologia aristotelica*, Milano 1996; G. Girgenti, *Porfirio e il vegetarianesimo antico*, Bollettino Filosofico, Dipartimento di Filosofia dell'Università della Calabria 17 (2001), pp. 75-84; P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it., Torino 1988; J. Haussleiter, *Der Vegetanismus in der Antike*, Berlin 1935; M. Isnardi Parente, *Le radici greche di una filosofia non antropocentrica*, Biblioteca della libertà CIII (1988), pp. 73-84; A. Johnson, *Religion and Identity in Porphyry of Tyre: The Limits of Hellenism in Late antiquity*, Cambridge-New York 2013; S. Knipe, *Filosofia, religione, teurgia*, in *Filosofia tardoantica*, a cura di R. Chiaradonna, Roma 2012, pp. 253-272; G. Manetti, *Etica animalista e linguaggio nell'antichità*, Teoria. Rivista di filosofia XXIX (2009), n. 1, pp. 19-45; G. Manetti, «Logos endiathetos» e «logos prophorikos» nel dibattito antico sulla razionalità animale. Traduzione e significato di una coppia emblematica, Quaderni del Ramo d'Oro Online V (2012), pp. 83-95; P. Manuli, *Cuore, sangue e cervello. Biologia e antropologia nel pensiero antico*, Milano 1977; G. Muscolino, *Il Sole di Porfirio. Opera politica e religiosa nella Roma imperiale del III secolo*, Caprie (TO) 2021; *Porfirio, Astinenza dagli animali*, a cura di A. Sodano - G. Girgenti, Milano 2005; A. Preus, *Biological Theory in Porphyry's De abstinentia*, Ancient Philosophy 3 (1983), pp. 149-159; F. Romano, *Porfirio di Tiro, filosofia e cultura nel III secolo d.C.*, Catania 1979; G. Sfameni Gasparro, *Critica del sacrificio cruento e antropologia in Grecia: da Pitagora a Porfirio*, vol. II: *Il De abstinentia porfiriano*, in *Sangue e antropologia. Riti e culto*, a cura di F. Varrioni, Roma 1989, pp. 107-155.

<sup>2</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni* 276-280, *Teogonia* 535-557; cfr. Platone, *Protagora* 320c-322d, Oppiano, *Halientica* II, 43-47. Nei poemi omerici non si fa ancora cenno a una superiorità dell'uomo sull'animale, anzi, creature come leoni, cinghiali e tori possiedono caratteristiche attinenti all'eccezionalità e alla distinzione nell'ambito della forza e dell'ἀρετή, e si presuppone, sia pure in modo implicito, l'esistenza negli animali di una mente e quindi la possibilità di stringere patti e accordi, come risulta dalle sprezzanti parole rivolte da Achille ad Ettore morente (*Iliade* XXII, 262-264).

viene compiutamente teorizzata da Aristotele, che presenta il predominio dell'uomo sul mondo vegetale e animale come un fatto naturale, ritenendo che le sue relazioni con gli animali non possano conformarsi a un concetto di giustizia, poiché l'uomo, il solo essere dotato di parola, non di semplice voce, e di ragione, è anche il solo ad avere la nozione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto, da cui deriva il senso di comunità; pertanto il rapporto tra animali e uomini non può che essere lo stesso vigente tra schiavi e padroni<sup>3</sup>. La posizione dello Stagirita in proposito non è comunque univoca: in alcuni passi dell'*Historia animalium* sono infatti ravvisabili sincero interesse e ammirazione per i caratteri e le qualità delle varie specie, analizzati in un'ottica finalistica; inoltre, se gli animali, secondo Aristotele, non possiedono λόγος e σοφία, sono dotati, in varia misura secondo le specie, della φρόνησις, ossia di un'intelligenza pratica connessa a facoltà mnemoniche e rappresentative, se non addirittura imitative del comportamento umano<sup>4</sup>.

Ancora più radicali sono le posizioni assunte dagli Stoici, che negano *in toto* agli animali il possesso di facoltà razionali e vedono la differenza tra l'umano e l'animale non da un punto di vista etico e politico, ma puramente biologico: creature prive della capacità di parlare e ragionare, gli animali agiscono in modo istintivo e irriflesso, non possono sviluppare con gli uomini relazioni sociali e sono estranei al concetto di giustizia; di conseguenza sfruttarli e cibarsene non solo è legittimo, essendo stati espressamente creati in funzione dell'uomo, ma anche imposto dal suo *status* di superiorità<sup>5</sup>.

La seconda linea di pensiero parte da Empedocle e da Pitagora, il cui vegetarianismo, già attribuito a Orfeo, deriva dalla teoria della trasmigrazione delle anime in corpi non necessariamente umani, motivo per cui in un animale potrebbe risiedere l'anima di un familiare o di un parente. Diogene, e più in generale gli esponenti della scuola cinica, ribaltano la posizione aristotelica asserendo la superiorità degli animali in quanto la loro vita è esente da artificiosità e perfettamente conforme alla natura, laddove l'uomo obbedisce a convenzioni sociali ed è condizionato da necessità indotte. Ed è interessante che l'opinione di Aristotele sia contrastata da Teofrasto, che nell'opera *Sulla devozione* deplora i sacrifici animali agli dèi come atto di empietà e sostiene che uomini e animali fanno parte della stessa comunità, il che implica un'affinità tra loro e quindi l'esistenza di rapporti fondati su principi di equità e giustizia<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Aristotele, *Politica* 1253a, 1254b, 1256b; cfr. 1280a, dove si escludono schiavi e animali da una polis poiché non partecipano della felicità e non possono scegliere come vivere. Già Platone non attribuisce agli animali la razionalità: una netta distinzione tra uomo e animale viene operata, in riferimento all'etimologia di ἄνθρωπος, in *Cratilo* 399c, mentre in *Timeo* 91d-92c si sostiene che le stirpi animali derivano dagli uomini schiocchi che non hanno fatto buon uso della ragione; cfr. *Repubblica* 441b, *Politico* 263d.

<sup>4</sup> Aristotele, *Historia animalium* 612a-b, 614b, 630b-631a.

<sup>5</sup> A conclusioni simili perviene Epicuro (Diogene Laerzio X, 150), che accomuna certe specie animali a quei popoli che non hanno saputo stipulare patti allo scopo di non danneggiarsi a vicenda e per i quali non esiste il concetto del giusto e dell'ingiusto.

<sup>6</sup> Teofrasto, *Sulla devozione*, fr. 7 e 20 Pötscher. Questa posizione sarà poi ripresa da Celso (*Discorso veritiero* IV, 74-99), che rifiuta l'idea, fatta propria dal Cristianesimo, del mondo creato in funzione dell'uomo, poiché tutti gli esseri viventi ne fruiscono in ugual misura; inoltre le comunità organizzate si possono trovare anche presso api e formiche, anzi la maggiore vicinanza alla natura rende gli animali più saggi degli uomini, tanto che Celso arriva ad affermare che sono essi ad asservire gli uomini e non viceversa.

Sulla stessa linea si muovono i tre scritti “animalisti” contenuti nei *Moralia* di Plutarco, nei quali, attraverso una discussione etologica e filosofica sulla dignità delle specie animali e una precisa documentazione delle loro qualità etiche e pratiche comparate al comportamento umano, troviamo un rifiuto della concezione antropocentrica stoico-peripatetica in nome di un ritorno a un senso della misura e di un rapporto con gli animali improntato a principi egualitari e a criteri di giustizia e solidarietà: l’opuscolo *Del mangiar carne* si incentra sulla critica all’uso alimentare della carne animale, dannoso sia per il corpo sia per la mente e mosso da una ὕβρις non solo contraria a ogni principio di umanità, ma anche offensiva nei confronti della terra che produce quanto occorre per sostentarsi; *Gli animali usano la ragione*, attraverso un ironico dialogo tra Odisseo e un greco trasformato da Circe in maiale che rifiuta di riassumere le sembianze umane, confuta la pretesa superiorità dell’uomo sull’animale; *L’intelligenza degli animali di terra e di mare*, riprendendo la polemica contro lo sfruttamento utilitaristico degli animali, responsabile della diffusione tra gli uomini della ferocia e dell’insensibilità per le sofferenze altrui, è volto a dimostrare che gli animali non meno degli uomini sono capaci di comportamenti sia nobili come l’amore, la fedeltà, il senso della giustizia sia accorti come la previdenza e l’astuzia.

Questa estensione del concetto di giustizia a tutti gli esseri viventi trova il suo compimento nel trattato *Sull’astinenza dagli animali* del neoplatonico Porfirio, composto attorno al 270 d.C., probabilmente poco dopo la morte di Plotino. L’opera è costituita da quattro libri, che presentano alcune interpolazioni, ampie citazioni da autori precedenti, soprattutto Teofrasto, e una lacuna alla fine del quarto libro, in parte integrabile grazie a un passo del *Contro Giovinniano* di Girolamo che ne costituisce una traduzione quasi letterale. Il motivo occasionale della sua composizione è l’invito al condiscipolo Castricio Firmo, che aveva rinnegato il vegetarianismo per abbracciare una dieta carnivora, a ritornare sulle proprie posizioni: il tono perentorio e al contempo amichevole con il quale si rivolge a Castricio, menzionato all’inizio di tutti e quattro i libri, potrebbe essere la prova che il trattato è stato scritto successivamente alla morte del maestro, quando Porfirio aveva assunto la direzione della sua scuola.

Il punto di partenza dell’opera sono le motivazioni addotte a difesa del vegetarianismo, riconducibili all’ascesi mistica e quindi sia al neoplatonismo sia alla tradizione orfico-pitagorica. Innanzitutto l’alimentazione carnivora corrompe il corpo, mentre una dieta vegetariana è più salutare tanto per il corpo quanto per l’animo, basta a soddisfare i bisogni naturali e necessari nel segno della semplicità e della misura, elimina un’infinità di inconvenienti e di mali causati dall’alimentazione carnivora, come le difficoltà di assimilazione e digestione e la pinguedine, e aiuta nel processo di affinamento spirituale: lo dimostra anche il fatto che, come afferma Diogene, i vegetariani sono più buoni dei carnivori e solo tra questi ultimi si trovano persone disoneste e malvagie:

Οὐ γὰρ ἐνὸς ἦν, ἀλλὰ μυρίων, τοῖς ἐλαχίστοις ἐθίσαντα αὐτὸν ἀρκεῖσθαι, ἀπηλλάχθαι, χρημάτων περιουσίας, οἰκετῶν πλειόνων ὑπηρεσίας, σκευῶν πλήθους, ὑπνώδους καταστάσεως, νόσων σφοδρότητος καὶ πλήθους, ἰατρῶν δεήσεως, ἐρεθισμῶν πρὸς ἀφροδίσια, ἀναθυμιάσεων παχυτέρων, περιπτωμάτων πλήθους, παχύτητος τοῦ δεσμοῦ,

ρώμης πρὸς πράξεις ἐγειρούσης, Ἰλιάδος κακῶν ὧν ἡ ἄψυχος καὶ λιτὴ τροφή καὶ πᾶσιν εὐπόριστος ἀφαιρείται ἡμᾶς, εἰρήνην παρασκευάζουσα τῷ τὰ σωτήρια ἡμῖν ἐκπορίζοντι λογισμῷ. Οὐ γὰρ ἐκ τῶν μαζοφάγων, φησὶν ὁ Διογένης, οἱ κλέπται καὶ οἱ πολέμιοι, ἀλλ' ἐκ τῶν κρεοφάγων οἱ συκοφάνται καὶ τύραννοι<sup>7</sup>.

Nel presentare il vegetarianismo come uno sforzo interiore, Porfirio utilizza l'efficace immagine di spogliarsi dell'esteriorità per disputare, riprendendo le sue parole, «*le Olimpiadi dell'anima*»:

Ἀποδυτέον ἄρα τοὺς πολλοὺς ἡμῖν χιτῶνας, τὸν τε ὄρατὸν τοῦτον καὶ σάρκινον καὶ οὖς ἔσωθεν ἡμφιέσμεθα προσεχεῖς ὄντας τοῖς δερματίνοις. Γυμνοὶ δὲ καὶ ἀχίτωνες ἐπὶ τὸ στάδιον ἀναβαίνωμεν τὰ τῆς ψυχῆς Ὀλύμπια ἀγωνισόμενοι<sup>8</sup>.

Le passioni derivate dal gusto sono pericolose, dal momento che il cibo animale e le fasi della sua preparazione distolgono l'uomo dalla meditazione filosofica, tanto da essere equiparate a farmaci velenosi; la dieta carnivora si configura come un lusso e un piacere, assimilabile ai piaceri non naturali e non necessari teorizzati da Epicuro, mentre seguire la ragione significa eliminare il superfluo e non aver bisogno di altre persone per la preparazione di vivande elaborate che appesantiscono il corpo provocando pigrizia e sonnolenza<sup>9</sup>, e ironicamente l'autore invita a dimostrare il contrario:

Δειξάτω τοίνυν ἡμῖν τις ἀνὴρ, σπεύδων ὡς ἔνι μάλιστα ζῆν κατὰ νοῦν καὶ ἀπερίσπαστος ἐκ τῶν κατὰ τὸ σῶμα παθῶν εἶναι, ὡς εὐπωρωτέρα μὲν ἢ κρεοφαγία τῶν ἐκ τῶν ἀκροδρύων καὶ ἐκ λαχάνων ὄψων, εὐτελεστέρα δὲ ἢ τούτων παρασκευὴ τῆς τῶν ἀψύχων καὶ μαγείρων ὄλως μὴ δεομένης, ἀνήδονος δὲ καθ' ἑαυτὴν παραβαλλομένη πρὸς τὴν ἄψυχον, κουφοτέρα δὲ ἐν ταῖς πέψεσιν τῆς ἑτέρας, κἂν ταῖς ἀναδόσεσιν ταῖς εἰς τὸ σῶμα ταχύτερα τῆς ἐκ λαχάνων ἀναδόσεως, πρὸς τε τὰς ἐπιθυμίας ἧττον ἐρεθίζουσα καὶ εἰς πάχος καὶ ῥώμην σώματος ἔλαττον συμβαλλομένη τῆς ἀψύχου διαίτης<sup>10</sup>.

Secondo una prescrizione al contempo qualitativa e quantitativa, Porfirio ritiene che la ragione dovrebbe imporre all'uomo di accontentarsi del minimo indispensabile per il proprio sostentamento attingendolo dai frutti della terra: si tratta di un nutrimento semplice, salutare, tanto che la rinuncia all'alimentazione carnivora e insieme ai beni materiali spesso ha provocato la guarigione spontanea dai mali fisici, pienamente in grado di soddisfare i bisogni naturali e necessari, laddove l'irrazionalità lascia disorientati e privi di guida come un cavallo senza auriga<sup>11</sup>. Più in generale, il consumo di carne fa parte della ricerca di sazietà che include tutto quanto è superfluo come fama, lusso, ricchezze ed è volta a esorcizzare la paura della morte, ma in realtà genera turbamento, incapacità di vivere il presente,

<sup>7</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 47,2-3. Questa battuta è attribuita a Diogene anche da Giuliano, *Contro i cinici ignoranti* 198d-199a (cfr. 191c-192b per l'alimentazione carnivora).

<sup>8</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 31,3.

<sup>9</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 34,4-5, 41-49, 53,4.

<sup>10</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 46,2.

<sup>11</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 43,2-44; cfr. IV, 6,4.

aspettative per il futuro mai soddisfatte appieno, gettando l'uomo in una condizione simile a quella dei prigionieri la cui attrazione per la preparazione e la varietà dei cibi non fa che accentuare il loro stato<sup>12</sup>. Nell'affrontare i rapporti tra uomo e animale, l'opera non manca di confutare le obiezioni antivegetariane, minuziosamente elencate, che si basano su una consolidata tradizione antropocentrica e consistono principalmente nella teoria stoica della giustizia, nell'utilitarismo stoico-peripatetico, per il quale non esercitare la propria superiorità sugli animali significherebbe il ritorno a uno stato di ferinità, e nel contrattualismo di matrice epicurea; a queste si aggiungono le argomentazioni derivate dall'opinione comune, quali lo stato in cui versava l'umanità ai suoi primordi, la necessità di eliminare animali nocivi e pericolosi e di mantenere l'equilibrio tra le specie viventi sulla terra, l'opportunità di ricavare dagli animali rimedi e medicinali, la presunta incoerenza tra vegetarianismo e consumo di cibi derivati da animali e vegetali<sup>13</sup>.

La prima obiezione si fonda sul fatto che secondo gli Stoici possono sussistere rapporti regolati da giustizia soltanto tra uomini e dèi, in quanto dotati di ragione, facoltà che viene invece negata agli animali, ma Porfirio la confuta riconoscendo agli animali il possesso sia del λόγος προφορικός, cioè del linguaggio, sia del λόγος ἐνδιάθετος, cioè del ragionamento. Il fatto che gli uomini non siano in grado di comprendere il linguaggio degli animali non è una prova della sua insussistenza: lo stesso accade tra popoli che parlano lingue differenti. L'autore riporta esempi tratti dal mito, alcuni aneddoti e le teorie di vari filosofi, da Platone ad Aristotele, da Empedocle a Pitagora e Democrito, per dimostrare che i due mondi non sono affatto impermeabili: all'uomo non è preclusa la comprensione della comunicazione animale, ma soprattutto, gli animali, oltre ad essere in grado di imparare le attività dell'uomo, hanno l'attitudine a capirne e apprenderne il linguaggio, che non percepiscono come un suono indistinto ma vi colgono le differenze, e ad imitarne i comportamenti; inoltre non emettono semplici versi, ma sono in grado di articolare anch'essi un linguaggio specifico adattandolo alla situazione<sup>14</sup>.

Quanto al ragionamento, Porfirio ammette che gli animali lo possiedano in misura inferiore rispetto all'uomo, così come l'uomo rispetto alla divinità, ma ciò non equivale a non possederlo affatto:

Δεικτέον δὲ καὶ τὸν ἐντὸς αὐτῶν καὶ ἐνδιάθετον. Φαίνεται δὲ ἡ παραλλαγή, ὡς φησὶ πού καὶ Ἀριστοτέλης, οὐκ οὐσία διαλλάπτουσα, ἀλλ' ἐν τῷ μᾶλλον καὶ ἧττον θεωρουμένη· καθάπερ πολλοὶ οἴονται καὶ τὴν θεῶν πρὸς ἡμᾶς ἐξηλλάχθαι, οὐ κατ' οὐσίαν οὐσης τῆς διαφορᾶς ταύτης, ἀλλὰ κατὰ τὸ ἀκριβὲς ἢ μὴ τοῦ λόγου<sup>15</sup>.

Questa differenza di gradazione, dovuta alla cura (ἐπιμέλεια) e all'educazione (διδασκαλία), in virtù delle quali la specie umana acquisisce un λόγος superiore, ha una valenza più generale: come gli uomini sono più o meno assennati, più o meno buoni, più o meno malvagi, allo stesso modo anche gli animali

---

<sup>12</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 54-56.

<sup>13</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 4-26; cfr. II, 4,1-3.

<sup>14</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 3-6, 15,1-2. Cfr. Sesto Empirico, *Schizzi Pirroniani* I, 62-77.

<sup>15</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 7,1.

possiedono certe qualità in modo diverso a seconda della specie. Le entità non razionali sono soltanto quelle inanimate e pertanto l'animale, in quanto essere dotato di vita, è di per sé razionale. Le prove addotte a favore della razionalità animale partono dalla fisiologia affine a quella umana, come dimostra la presenza delle stesse malattie, con esiti analoghi, per arrivare a livello intellettuale al possesso di qualità come la percezione sensoriale (αἴσθησις), non di rado più sviluppata rispetto all'uomo, la facoltà rappresentativa (φαντασία), l'intelligenza pratica (φρόνησις), già attribuita loro da Aristotele, che porta gli animali a ricercare il proprio utile e a fuggire ciò che è dannoso, in ambito morale alla condivisione con l'uomo di virtù, che spesso si manifestano in maniera più spiccata, e di vizi, che al contrario appaiono generalmente meno gravi<sup>16</sup>.

Ma il discorso di Porfirio è più ampio, e arriva a contestare i fondamenti stessi dell'antropocentrismo stoico-peripatetico. Riprendendo le tesi degli Stoici e ribaltandole, il filosofo neoplatonico dimostra come sia falsa la concezione secondo la quale gli animali sarebbero stati creati in funzione dell'uomo perché se ne servisse e soddisfacesse con essi i suoi bisogni alimentari, altrimenti si dovrebbe ipotizzare che a sua volta l'uomo è stato creato per essere preda di bestie feroci. In effetti è possibile osservare come spesso gli animali, pur essendo al servizio dell'uomo, ribaltino il rapporto servo-padrone; inoltre non sono aggressivi verso chi li sfama e li tratta bene, a differenza dell'uomo, che è il primo nemico del proprio simile: il suo atteggiamento violento nei confronti dell'animale, che si manifesta soprattutto nella caccia e nei giochi circensi, è ascrivibile a crudeltà gratuita e ingiustizia, perché l'aggressività di certe specie animali è dettata da necessità e istinto di conservazione, quella dell'uomo da ὕβρις e lusso superfluo<sup>17</sup>.

Il fatto che gli animali siano dotati di λόγος implica quindi l'applicazione ad essi dell'idea di giustizia; per questo motivo il concetto non viene esteso alle piante, in quanto esse, a differenza degli animali, non sono dotate di ψυχή e su questa linea si colloca la distinzione tra appropriarsi dei frutti della terra e appropriarsi della vita ad un animale. Nel primo caso si tratta di un atto innocuo, che non lede un essere vivente ed è espressione di un utilitarismo non violento e conforme alla volontà divina: l'uomo infatti non mangia le piante, bensì i loro frutti, li raccoglie quando sono maturi e cadono a terra, ma non si ciba di animali morti di morte naturale; in più, anche sottraendo il frutto alla pianta la si lascia in vita, mentre il nutrirsi di carne, alimento non indispensabile alla sopravvivenza come l'acqua, l'aria e i frutti ricavati dalle piante, comporta necessariamente l'uccisione dell'animale e viene paragonato al furto di ricchezze altrui o al saccheggio di territori e città per intemperanza e ingordigia, non per garantire la propria incolumità, azione quest'ultima equiparabile a trarre il nutrimento dalle piante o addomesticare certi animali e sfruttarne le risorse con la mungitura e la tosatura<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 7-11, 21-23; nel secondo passo viene ripreso quasi alla lettera Plutarco, *L'intelligenza degli animali di terra e di mare* 960C-963B.

<sup>17</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 13,2-3, 20; cfr. Seneca, *Lettere a Lucilio* 103,2, 108,17-22.

<sup>18</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 18-19,1-2, 26,12.

Dal momento che animali e uomini possiedono il λόγος in grado diverso, ciò che maggiormente li accomuna è la percezione sensoriale: gli animali sono per natura predisposti a provare sensazioni quali la paura o la sofferenza, il che rende ogni atto che li offende un atto di ingiustizia, anzi, è paradossale e assurdo, come fanno gli Stoici, attenersi a criteri di giustizia con individui degeneri come malfattori e assassini e poi rifiutarli ad animali da cui l'uomo trae beneficio:

Καὶ γὰρ οἰκειώσεως πάσης καὶ ἀλλοτριώσεως ἀρχὴ τὸ αἰσθάνεσθαι. Τὴν δὲ οἰκείωσιν ἀρχὴν τίθενται δικαιοσύνης οἱ ἀπὸ Ζήνωνος. Πῶς δὲ οὐκ ἄλογον πολλοὺς τῶν ἀνθρώπων ἐπ' αἰσθήσει μόνον ζῶντας ὀρώντας, νοῦν δὲ καὶ λόγον οὐκ ἔχοντας, πολλοὺς δὲ πάλιν ὠμότητι καὶ θυμῷ καὶ πλεονεξίᾳ τὰ φοβερῶτατα τῶν θηρίων ὑπερβεβληκότας, παιδοφόνους καὶ πατροκτόνους, τυράννους καὶ βασιλέων ὑπουργοὺς, πρὸς μὲν τούτους οἶεσθαι <δίκαιόν τι> εἶναι ἡμῖν, πρὸς δὲ τὸν ἀροτῆρα βοῦν καὶ τὸν σύντροφον κῖνα καὶ τὰ γάλακτι μὲν τρέφοντα, κουρᾶ δὲ κοσμοῦντα θρέμματα μηδὲν εἶναι, πῶς οὐ παραλογώτατόν ἐστιν;<sup>19</sup>

Ne discende che tra uomini e animali vi è una parentela e una vera e propria comunanza di stirpe a livello biologico ed emozionale<sup>20</sup>, in virtù della quale tra essi si instaura un patto dettato da un bisogno reciproco, da cui deriva un reciproco vantaggio:

Καὶ ἡ δημιουργήσασα αὐτὰ φύσις ἐν χρεῖα τῶν ἀνθρώπων κατέστησεν τοὺς τε ἀνθρώπους εἰς τὸ χρῆζειν αὐτῶν, τὸ δίκαιον ἔμφυτον αὐτοῖς τε πρὸς ἡμᾶς καὶ ἡμῖν πρὸς αὐτὰ κατασκευάσασα<sup>21</sup>.

Pertanto l'uomo, in nome della suddetta comunanza e della giustizia, non deve recare offesa a creature innocenti, anche perché l'amore per gli animali non è che una variante dell'amore per i propri simili; chi avrà acquisito un controllo tale sulle proprie passioni da astenersi dall'uccidere gli animali adotterà lo stesso comportamento anche con gli uomini. Tale comportamento è d'altronde conforme alla volontà di Dio, che non ha imposto all'uomo l'ingiustizia né come principio di autoconservazione né come regola generale di vita; al contrario la giustizia consiste nel non danneggiare alcun essere animato e non solo gli esseri umani, altrimenti si incorre nella contraddizione degli Stoici, che confondono giustizia e filantropia, e nella sottomissione della razionalità all'irrazionalità<sup>22</sup>. L'uomo con la nascita ha subito un processo di degradazione, è caduto preda del bisogno e dell'indigenza che lo legano alle cose materiali, allontanandolo da Dio e generando l'ingiustizia<sup>23</sup>; la soluzione è liberarsi dalla schiavitù del corpo e delle passioni, di cui la sarcofagia è parte, e nutrirsi del cibo interiore della giustizia:

---

<sup>19</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 19,2-3; cfr. III 27,1 per l'idea che l'ingiustizia nasce dal sopravvento dell'irrazionalità.

<sup>20</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 25,3-4.

<sup>21</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 12,3.

<sup>22</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 31,1-5 (a sostegno dell'argomentazione viene citato nel passo Empedocle, fr. 123 Gallavotti), III, 26,5-10.

<sup>23</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 27,3-6.

Οὐκ ἄλλως καὶ σὺ τοίνυν ἀπαλλαγείς τῆς τοῦ σώματος δουλείας καὶ τῆς τοῖς πάθεσι τοῖς διὰ τὸ σῶμα λατρείας, ὡς ἐκεῖνα ἔτρεφες παντοίως τοῖς ἔξωθεν, οὕτως αὐτὸν θρέψεις παντοίως τοῖς ἔνδοθεν, δικαίως ἀπολαμβάνων τὰ ἴδια καὶ οὐκέτι τὰ ἀλλότρια βίᾳ ἀφαιρούμενος<sup>24</sup>.

Altro tema cui viene dato ampio risalto nell'opera è il sacrificio animale, a proposito del quale la posizione di Porfirio è in netto contrasto con la religione tradizionale. Prendendo a modello i trattati *Sulla devozione* di Teofrasto, le cui ampie citazioni rendono spesso difficile tracciare una demarcazione tra i due autori, e *Sui sacrifici* del neopitagorico Apollonio di Tiana, il discepolo di Plotino mette in discussione, più che il rapporto tra sacrificio e sarcofagia, la legittimità stessa del sacrificio cruento, affermando che immolare un animale non implica per forza nutrirsi: lo dimostrano sia il fatto che l'antropofagia è del tutto estranea alla natura umana e non la si pratica nemmeno con individui pericolosi come i nemici di guerra, sia il fatto che nei sacrifici sono impiegati anche animali che nessuno si sognerebbe di mangiare:

Πρῶτον μὲν γὰρ οὐ φαμέν εἶναι ἀκόλουθον τῷ ἀναιρεῖν τὰ ζῶα τὸ δεῖν ἐξ ἀνάγκης αὐτὰ καὶ ἐσθίειν, οὐδ' ὁ τὸ ἕτερον διδοῦς, λέγω τὸ σφάττειν, τίθησι πάντως καὶ τὸ ἐσθίειν. Αὐτίκα πολεμίους μὲν ἐπιόντας οἱ νόμοι ἀμύνεσθαι συνεχώρησαν, ἐσθίειν δ' αὐτοὺς οὐκετ' εἶναι κατ' ἀνθρώπους δέδοκται. Δεύτερον οὐκ εἰ δαίμοσιν ἢ θεοῖς ἢ τισι δυνάμεσι θύσαι τι τῶν ἐμψύχων προσήκει διὰ τινος αἰτίας εἴτε γνωστὰς εἴτε ἀγνωστὰς ἀνθρώποις, διὰ τοῦτο καὶ θοινᾶσθαι ἐξ ἀνάγκης δεῖ τὰ ζῶα. Δειχθήσεται γὰρ ἄνθρωπος παραλαμβανόμενος ἐν θύμασι καὶ ζῶα, ὧν οὐ ἂν τις οὐδὲ τῶν εἰωθότων σαρκοφαγεῖν ἀνθρώπων ὑπομείνειεν ἂν γεύσασθαι<sup>25</sup>.

Ma soprattutto, al fine di evitare lo spargimento di sangue innocente, viene ribadito che il sacrificio più gradito agli dèi è quello che non reca offesa ad alcun essere vivente:

Καὶ μὴν θύειν δεῖ ἐκεῖνα ἃ θύοντες οὐθένα πημανοῦμεν· οὐθέν γὰρ ὡς τὸ θῦμα ἀβλαβὲς εἶναι χρῆ πασιν. Εἰ δὲ λέγοι τις ὅτι οὐχ ἦττον τῶν καρπῶν καὶ τὰ ζῶα ἡμῖν

---

<sup>24</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* III, 27,11. Queste argomentazioni animaliste saranno contestate da Sant'Agostino, il quale ne *La città di Dio* I, 20 sostiene che il comandamento «non uccidere» non vada esteso agli animali, cui non viene riconosciuto il possesso della ragione, poiché Dio ha subordinato la loro esistenza all'utilità degli esseri razionali, cioè gli uomini, gli unici interessati da tale comandamento (cfr. *Costumi della Chiesa e costumi dei Manichei* II, 17,54, *Epistola* 102,16-21). Ma al di là della posizione di Sant'Agostino, sono innegabili le analogie che l'ascesi pitagorica, poi confluita nel neoplatonismo, presenta con le regole e le pratiche di vita degli Esseni e delle primitive comunità cristiane, dove ritroviamo elementi quali la preghiera, la presenza dei demoni e l'astinenza dalle carni, messa in parallelo con l'astinenza sessuale in quanto legata alla corporeità e considerata fonte di piacere e di corruzione: lo confermano anche le affinità tra le biografie di filosofi pagani come la *Vita di Plotino* e la *Vita di Pitagora* scritte dallo stesso Porfirio e le agiografie cristiane come la *Vita di sant'Antonio* di Atanasio o la *Vita di santa Macrina* di Gregorio di Nissa. Per i rapporti tra Porfirio e Sant'Agostino e tra asceti pagani e cristiani cfr. P. Hadot, *Citations de Porphyre chez Augustin (A propos d'un ouvrage récent)*, *Revue des Études Augustiniennes* 6 (1960), pp. 205-244; A. Meredith, *Ascetism - Christian and Greek*, *The Journal of Theological Studies* 27 (1976), pp. 313-332. Cfr. anche P. Hadot, *Porfirio e Vittorino*, trad. it., Padova 1993.

<sup>25</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 2,1-2; cfr. II, 44,1, 53,3, 58,1 per il fatto che sacrificare animali e mangiarli non sono sinonimi, II, 25,2 per l'esclusione dai sacrifici di animali come serpenti, scorpioni e scimmie, IV, 14,3-4 per l'idea che non ci si nutre di rettili, vermi, topi, cani anche se spinti dalla fame, IV, 21 per l'idea che l'antropofagia ancora presente presso alcuni popoli non deve giustificare l'imitazione. Per la critica all'antropofagia come pratica aberrante cfr. anche II, 57, *Contro i Cristiani*, fr. 69 von Harnack.

ὁ θεὸς εἰς χρῆσιν δέδωκεν, ἀλλ' ὅτι γε ἐπιθυομένων τῶν ζώων φέρει τινὰ βλάβην αὐτοῖς, ἅτε τῆς ψυχῆς νοσφιζομένων<sup>26</sup>.

Dopo aver analizzato i motivi per cui di solito si offrono sacrifici agli dèi, ossia per onorarli, per allontanare un evento sfavorevole, per ricevere un beneficio o per rendere grazie di un beneficio ricevuto, Porfirio mette in evidenza la contraddizione insita nel compiere un atto di ingiustizia per ingraziarsi la divinità uccidendo un animale innocente, o commettendo una cattiva azione in cambio di una buona azione ricevuta, cosa che viene paragonata a compiere un furto per donare ad altri, o cullando la speranza di essere beneficiati<sup>27</sup>. In questo senso viene rivolto un vero e proprio atto d'accusa alla religione ufficiale, la cui violenza sacrificale è segno palese non di rispetto verso gli dèi, bensì di un'empietà che è andata di pari passo con l'insorgere di carestie e con le violenze perpetrate sui propri simili, tanto da attirarsi la punizione divina e generare idee e comportamenti distorti quali l'ateismo, il considerare gli dèi malvagi, la pratica di sacrifici empì o addirittura il rifiuto di sacrificare:

Πόρρω δὲ τῶν περὶ τὰς θυσίας ἀπαρχῶν τοῖς ἀνθρώποις προΐουσῶν παρανομίας, ἢ τῶν δεινοτάτων θυμάτων παράληψις ἐπεισήχθη, ὠμότητος πλήρης, ὡς δοκεῖν τὰς πρόσθεν λεχθείσας καθ' ἡμῶν ἀρὰς νῦν τέλος εἰληφέναι, σφαξάντων τῶν ἀνθρώπων καὶ τοὺς βωμοὺς αἵμαξάντων, ἀφ' οὗ λιμῶν τε καὶ πολέμων πειραθέντες αἱμάτων ἤψαντο. Τοιγαροῦν τὸ δαιμόνιον, ὡς φησὶν ὁ Θεόφραστος, τούτων ἑκατέρων νεμεσήσαν ἐπιθεῖναι τὴν πρέπουσαν ἔοικε τιμωρίαν. Καθὸ οἱ μὲν ἄθεοι γεγόνασι τῶν ἀνθρώπων, οἱ δὲ κακόφρονες μᾶλλον ἢ κακόθεοι λεχθέντες ἂν ἐν δίκῃ, διὰ τὸ φαύλους καὶ μηθὲν ἡμῶν βελτίους ἡγείσθαι τὴν φύσιν εἶναι τοὺς θεοὺς· οὕτως οἱ μὲν ἄθυτοι φαίνονται γενέσθαι τινές, οὐδεμίαν ἀπαρχὴν τῶν ὑπαρχόντων ποιούμενοι τοῖς θεοῖς· οἱ δὲ κακόθυτοι καὶ παρανόμων ἀψάμενοι θυμάτων<sup>28</sup>.

L'autore traccia un'evoluzione del sacrificio sulla base di uno schema storico-culturale caratterizzato da un amaro pessimismo, secondo il quale l'umanità è caduta vittima di una decadenza morale man mano che con la civilizzazione si è istituzionalizzato il ricorso alla violenza. Si parte da un'idealizzazione dell'Età dell'oro in cui gli uomini, vivendo in uno stato di natura, non uccidevano gli animali per sacrificarli e inizialmente ornavano gli altari degli dèi con erbe, foglie e radici, poi, con lo sviluppo dell'agricoltura, rendevano loro grazie con l'offerta di primizie e altri prodotti della terra<sup>29</sup>. Per contro il sacrificio animale, introdotto in tempi più recenti, è il chiaro sintomo di una degenerazione: in seguito a circostanze sfavorevoli quali guerre, carestie e calamità naturali, l'ignoranza, l'ira e la paura spinsero gli uomini dapprima a praticare i sacrifici umani, anche per giustificare l'usanza del cannibalismo, poi a

---

<sup>26</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 12,3.

<sup>27</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 24.

<sup>28</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 7,2-3.

<sup>29</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 5-6; cfr. II, 7,1, 28,1 per il retaggio di riti incruenti ad Atene e a Delo, IV, 22 per la prescrizione, data agli Ateniesi da Trittolemo e poi ripresa da Dracone, di rispettare gli animali e fare agli dèi sacrifici incruenti.

sostituire gli uomini con gli animali; quanto all'abitudine di mangiare carne, quello che inizialmente era una necessità è diventato un piacere e uno sfizio dettato da intemperanza e insaziabilità<sup>30</sup>.

Sempre sulla scia di Teofrasto, Porfirio procede quindi a smontare le argomentazioni addotte a giustificazione del sacrificio cruento. Anche se si imposta col divino un rapporto di natura contrattuale, ciò non implica la necessità di ricorrere a esseri viventi nelle cerimonie sacre; in tal caso l'uccisione di animali è un palese atto di ingiustizia e di empietà, poiché l'uomo non può disporre a suo piacimento della loro vita e il sangue innocente versato sull'altare contamina il rito e non può essere accetto agli dèi, altrimenti si arriverebbe al paradosso di considerare pio ciò che viene offerto empicamente come primizia:

“Ὅθεν οὐδὲ πρεσβύτερον τὸ θυσιῶν ὑπάρχον τῆς ἀναγκαίας τροφῆς ἐκ τούτου ἀφορίζοι ἂν τοῖς ἀνθρώποις τὸ βρωτέρον, ἐπόμενον δὲ οἷς ἐγεύσαντο καὶ ἀπήρξαντο, οὐκ ἀναγκάζοι προσίεσθαι ὡς εὐσεβῆς, οὐ μὴ εὐσεβῶς τοῖς θεοῖς ἀπήρξαντο<sup>31</sup>.”

Neppure l'eventualità di eliminare animali nocivi costituisce un'argomentazione contraria, poiché non può derivarne la liceità di uccidere animali mansueti e innocenti, così come, se è legittimo punire anche con la morte individui ingiusti e malvagi, lo stesso principio non va applicato a individui che non hanno commesso alcuna colpa, senza contare che gli dèi non gradirebbero il sacrificio di animali cattivi<sup>32</sup>. Viene così smascherato il vero motivo che sta dietro la pratica del sacrificio, ovvero un edonismo sanguinario collegato all'atto in sé di sopprimere un animale assecondando il volere non del dio, ma dell'uomo stesso:

Καίτοι καὶ χωρὶς γε τοῦ θύειν οὐκ ἀπεχόμεθα τῶν τοιούτων, σφάττοντες διὰ τὰς ἀπολαύσεις, καὶ θύομεν αὐτῶν τῶν θυσίμων οὐ τὰ τοῖς θεοῖς, πολὺ δὲ μᾶλλον τὰ ταῖς τῶν ἀνθρώπων ἐπιθυμίαις κεχαρισμένα, καταμαρτυροῦντες ἡμῶν [τε] αὐτῶν, ὅτι τῆς ἀπολαύσεως χάριν ἐμμένομεν τοῖς τοιούτοις θύμασιν<sup>33</sup>.

Viceversa gli dèi accordano il proprio favore agli uomini grazie alle offerte vegetali, poiché gli alimenti di tale origine, oltre a soddisfare appieno il loro fabbisogno, sono il segno di un autocontrollo che frena l'impulso irrazionale verso la trasgressione carnivora, e proprio in virtù della cura e della fatica spesa nella loro coltivazione se ne può rivendicare il pieno possesso:

Ἄφεκτέον ἄρα τῶν ζώων ἐν ταῖς θυσίαις. Καὶ γὰρ ἄλλως πάντα μὲν τῶν θεῶν ἐστίν, ἡμῶν δὲ δοκοῦσιν εἶναι οἱ καρποί· ἡμεῖς γὰρ καὶ σπεύρομεν αὐτοὺς καὶ φυτεύομεν καὶ

---

<sup>30</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 8,3-11,1, 22,1, 27-30; cfr. II, 27,2, 54,2-56,9 per i sacrifici umani ancora praticati ai tempi dell'autore, o comunque in epoche a lui vicine, in alcuni luoghi della Grecia e presso altri popoli, III, 16,3-17,2 per l'idea che lo zoomorfismo, presente in certe forme residuali anche nella religione greca, costituisce la prova di un'antica forma di venerazione e rispetto per gli animali. In questo concetto è ravvisabile un rifiuto *tout court* del sangue di ascendenza orfica; cfr. M. Detienne - J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979.

<sup>31</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 10,4.

<sup>32</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 22,2-23; cfr. III, 26,2-4.

<sup>33</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 25,7.

ταῖς ἄλλαις ἐπιμελείαις ἀνατρέφομεν. Θυτέον οὖν ἐκ τῶν ἡμετέρων, οὐ τῶν ἀλλοτρίων. Ἐπεὶ καὶ τὸ εὐδάπανον καὶ εὐπόριστον τοῦ δυσπορίστου ὀσιώτερον καὶ θεοῖς κεχαρισμένον καὶ τὸ ῥᾶστον τοῖς θύουσιν πρὸς συνεχῆ εὐσέβειαν ἔτοιμον. Τὸ τοίνυν μὴθ' ὄσιον μητ' εὐδάπανον οὐ πάνυ θυτέον, εἰ καὶ παρέιη<sup>34</sup>.

Allo stesso modo nemmeno la divinazione può costituire un pretesto per il sacrificio animale e il consumo di carne ad esso collegato; addirittura, come testimoniano alcune usanze in vigore presso varie popolazioni barbare, è possibile prevedere il futuro anche esaminando le viscere degli uomini<sup>35</sup>. Il ritorno a una religiosità più autentica, basata su offerte vegetali come già accadeva agli albori della civiltà greca, coincide quindi con una religiosità interiore, secondo la quale gli dèi non appaiono più come entità volubili che si lasciano condizionare e manipolare dalla qualità e sontuosità delle offerte o dall'abbigliamento ricercato dell'offerente, ma guardano alla disposizione d'animo con la quale egli si accosta alla cerimonia sacrificale:

Δεῖ τοίνυν καθηραμένους τὸ ἦθος ἰέναι θύοντας, τοῖς θεοῖς θεοφιλεῖς ταύτας <τάς> θυσίας προσάγοντας, ἀλλὰ μὴ πολυτελεῖς. Νῦν δὲ ἐσθήτα μὲν λαμπρὰν περὶ σῶμα μὴ καθαρὸν ἀμφιεσαμένοις οὐκ ἄρκειν νομίζουσι πρὸς τὸ τῶν θυσιῶν ἀγνόν· ὅταν δὲ τὸ σῶμα μετὰ τῆς ἐσθήτός τινες λαμπρυνάμενοι μὴ καθαρὰν κακῶν τὴν ψυχὴν ἔχοντες ἴωσι πρὸς τὰς θυσίας, οὐδὲ διαφέρειν νομίζουσιν, ὥσπερ οὐ τῷ θειοτάτῳ γε τῶν ἐν ἡμῖν χαίροντα μάλιστα τὸν θεὸν διακειμένῳ καθαρῶς, ἅτε συγγενεῖ πεφυκότη<sup>36</sup>.

L'introduzione del lusso nei sacrifici infatti non solo è sintomo di superstizione, ma porta con sé l'idea perversa che gli dèi siano corruttibili e che in tale modo si possa riparare ad azioni ingiuste, con la naturale conseguenza che esse saranno reputate legittime<sup>37</sup>.

A differenza di Teofrasto, però, Porfirio non rifiuta per principio la pratica di sacrificare animali agli dèi, benché vi ponga chiari limiti; se mai contrappone all'uniformità rituale della religione civica una gerarchia dei sacrifici sulla base di una gerarchia delle divinità, delle diverse offerte e delle diverse categorie di offerenti, nell'ottica di una conciliazione tra neoplatonismo e culto tradizionale<sup>38</sup>. Al primo posto viene il Dio supremo, incorporeo, immobile e invisibile<sup>39</sup>: a questa entità immateriale non si addice alcuna offerta sensibile, ma il sacrificante deve elevarsi ad essa con l'omaggio del silenzio unito a impassibilità d'animo e purezza di pensiero:

<sup>34</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 13,3-4.

<sup>35</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 51,1-2. Per tali usanze cfr. Strabone XI, 4,7, Giovenale VI, 550-552, *Storia Augusta, Eliogabalo* 8,1-2.

<sup>36</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 19,4; cfr. II, 15 per l'idea che quanto più le offerte sono semplici tanto più sono gradite agli dèi, II, 18,1-2 per l'estensione di tale concetto alle statue che li raffigurano e agli oggetti utilizzati nelle cerimonie sacre, II, 61,1 per l'accostamento di semplicità e purezza d'animo. Cfr. anche *Lettera ad Anebo* 4-5, 26, 29, *Contro i Cristiani* fr. 38 von Harnack per la critica ai sacrifici praticati dalla religione tradizionale, *Lettera a Marcella* 14 per il concetto che l'ingiustizia e l'empietà non si cancellano con sacrifici splendidi.

<sup>37</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 60.

<sup>38</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 34,1.

<sup>39</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 37,1.

Θεῷ μὲν τῷ ἐπὶ πᾶσιν, ὡς τις ἀνὴρ σοφὸς ἔφη, μηδὲν τῶν αἰσθητῶν μήτε θυμῶντες μήτε ἐπονομάζοντες· οὐδὲν γὰρ ἔστιν ἔνυλον, ὃ μὴ τῷ ἀύλῳ εὐθύς ἐστὶν ἀκάθαρτον. Διὸ οὐδὲ λόγος τούτῳ ὁ κατὰ φωνὴν οἰκείος, οὐδ' ὁ ἔνδον, ὅταν πάθει ψυχῆς ἢ μεμολυσμένος· διὰ δὲ σιγῆς καθαρᾶς καὶ τῶν περὶ αὐτοῦ καθαρῶν ἐνοιῶν θρησκευόμεν αὐτόν. Δεῖ ἄρα συναφθέντας καὶ ὁμοιωθέντας αὐτῷ τὴν αὐτῶν ἀναγωγὴν θυσίαν ἱερὰν προσάγειν τῷ θεῷ, τὴν αὐτὴν δὲ καὶ ἕμνον οὔσαν καὶ ἡμῶν σωτηρίαν. Ἐν ἀπαθείᾳ ἄρα τῆς ψυχῆς, τοῦ δὲ θεοῦ θεωρία ἢ θυσία αὕτη τελεῖται<sup>40</sup>.

Seguono gli dèi intellegibili, suoi discendenti, cui è riservata la preghiera come ringraziamento per essere compagni e guida degli uomini; quindi le divinità materiali come il sole e la luna, le quali vanno omaggiate col fuoco e i sacrifici incruenti<sup>41</sup>. Al di sotto di queste ci sono i demoni, ossia le entità del mondo sublunare, divisi in demoni buoni, in cui prevale la componente razionale, che hanno un influsso benefico sulla natura e le attività umane, e demoni malvagi, dominati dalla componente irrazionale, cui sono dovute le calamità naturali, le siccità e le carestie, e che spingono l'umanità alle guerre e ad altre azioni violente: sono proprio questi che si compiacciono di pratiche pericolose, come la magia e gli incantesimi, e dei sacrifici animali, poiché si nutrono delle esalazioni emesse dal sangue e dalle carni<sup>42</sup>.

Alle divinità superiori non spettano sacrifici cruenti, ma il solo sacrificio intellettuale: esso richiede uno stato di purezza interiore e può essere officiato soltanto dal filosofo, il quale, astenendosi dalle passioni, si astiene al contempo dai cibi che le provocano ed evita di compiacere i demoni malvagi attraverso uno spargimento di sangue volto a ottenere benefici materiali e contingententi<sup>43</sup>. Lungi dall'intento di elaborare una teoria sui diritti degli animali, quella di Porfirio resta dunque una posizione elitaria riservata al filosofo, il cui comportamento, improntato al rispetto delle altre specie viventi, all'astinenza dalla carne e al rifiuto dei sacrifici cruenti, lo differenzia dall'uomo comune:

Ἡ τε ἀποχὴ τῶν ἐμψύχων, καθάπερ κἂν τῷ πρώτῳ ἐλέγομεν, οὐχ ἀπλῶς πᾶσιν ἀνθρώποις παραγγέλλεται, ἀλλὰ τοῖς φιλοσόφοις, καὶ τούτων μᾶλλον τοῖς ἐκ τοῦ θεοῦ καὶ τῆς τούτου μιμήσεως τὴν σφῶν εὐδαιμονίαν ἀνάψασιν<sup>44</sup>.

E per raggiungere un'indispensabile condizione di autosufficienza il filosofo deve appunto rivolgersi a cibi semplici, digeribili e facili da procurarsi, il che è un'estensione del concetto generale di semplicità cui si deve attenere integralmente la sua condotta di vita:

---

<sup>40</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 34,2-3; cfr. I, 57,2-3. L'ἀνὴρ σοφός qui menzionato è probabilmente da identificare con Apollonio di Tiana.

<sup>41</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 34,4-5, 36,3-5, 37,3.

<sup>42</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 38-42. Per la distinzione gerarchica in Porfirio tra dèi, demoni benefici e demoni malefici cfr. *Lettera ad Anebo* 1-10, 42-45. Sull'argomento cfr. anche Plutarco, *Il tramonto degli oracoli* 417A-D.

<sup>43</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 43,1-3, 45,4, 49; cfr. *Lettera a Marcella* 16, *Contro i Cristiani*, fr. 32 von Harnack.

<sup>44</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 3,1; cfr. I, 27-28, IV, 18,7 per l'idea che non a tutti gli uomini si addicono gli stessi precetti.

Δεῖ μέντοι τῷ φιλοσόφῳ καὶ τὴν ἐλπίδα τοῦ μηδὲν ὑπολείψειν παρῆναι διὰ βίου· ταύτην δὲ τὰ μὲν εὐπόριστα ἱκανῶς διασώζει, τὰ δὲ πολυτελῆ ποιεῖ δυσέλπιστον. Οἱ γοῦν πολλοὶ διὰ τοῦτο, καίπερ πολλὰ κεκτημένοι, ὡς ὑπολειψόντων ἀνήνυτα μοχθοῦσιν. Ἄρκεῖσθαι δὲ τοῖς εὐπόριστοις καὶ λιτοτάτοις ποιεῖ τὸ μνημονεῦειν ὅτι πρὸς μὲν τῆς ψυχῆς ἀξιόλογον ταραχῆς λύσιν οὐθὲν ἰσχύειν πέφυκεν οὐδ' ὁ πᾶς πλοῦτος συναχθεὶς, τὸ δὲ τῆς σαρκὸς ὀχληρὸν ἐξαιρεῖ καὶ τὰ πάνυ μέτρια καὶ τυχόντα πᾶσάν τε εὐποριστίαν κεκτημένα, ὑπολείποντά τε καὶ τὰ τοσαῦτα οὐ ταραττει τὸν ἀποθνήσκειν μελετώντα<sup>45</sup>.

Pertanto anche il fatto che l'autore non voglia assumere una posizione di rottura nei confronti della religione tradizionale va visto come un tentativo di compromesso tra questa e il culto intellettuale, da lui reputato la forma più alta di devozione:

Ἐγὼ δὲ τὰ μὲν κεκρατηκότα παρ' ἐκάστοις νόμιμα λύσων οὐκ ἔρχομαι· οὐκ ἔγωγ' ἄρ μοι περὶ πολιτείας νῦν πρόκειται λέγειν· δεδωκότων δὲ τῶν νόμων, ἐν οἷς πολιτευόμεθα, καὶ διὰ τῶν λιτοτάτων καὶ ἀψύχων γεραίρειν τὸ θεῖον, τὸ λιτότατον αἰρούμενοι νόμῳ τε πόλεως θύσομεν καὶ αὐτοὶ σπουδάσομεν τὴν προσήκουσαν θυσίαν ποιείσθαι, καθαρὸν πανταχόθεν τοῖς θεοῖς προσιοῦτες<sup>46</sup>.

Bisogna infine considerare un altro aspetto importante del vegetarianismo caldeggiato nell'opera, ossia il suo legame con istanze soteriologiche e mistico-religiose. Per elevarsi a Dio e assimilarsi a lui l'anima deve riappropriarsi della sua natura divina staccandosi da quella prigionia e quell'esilio rappresentati dalla condizione umana, nella quale essa diviene preda dell'irrazionalità. Al filosofo è richiesto uno sforzo di purificazione e asceti, raggiungibile attraverso l'impassibilità e l'autosufficienza, per liberarsi dalla realtà materiale e staccarsi dagli uomini e dai demoni malvagi:

Οὕτω γὰρ καὶ τούτῳ εἰληφέναι τὸ ἐνδεχόμενον ἀγαθὸν ἐνέσται διὰ τῆς αὐταρκείας καὶ ὁμοιώσεως τοῦ θεοῦ· οὕτως οὐδ' αὐτὸ ἐπὶ πλεον ποθήσει οὐδὲ τὸν χρόνον ὡς προσθήσοντα αὐτῷ μείζον ἀγαθόν· οὕτως δ' αὖ ἀληθινῶς πλουτήσει τῷ φυσικῷ ὄρω τὸν πλοῦτον μετρῶν, οὐ δόξαις κεναῖς· οὕτως οὐκ ἐπ' ἐλπίδι κρεμήσεται μεγίστης ἡδονῆς πίστιν οὐκ ἐχούση τοῦ γενέσθαι· θορυβωδεστάτη γὰρ αὕτη· ἀλλ' ἐν αὐταρκείᾳ τοῦ παρόντος καὶ γεγονότος ἤδη μενεῖ, οὐδὲ ἀγωνιάσει μὴ τὸν πλείονα χρόνον παραμένειν<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 51,2-3: l'esercizio nella meditazione sulla morte menzionato nel passo deriva da Platone, *Fedone* 67c, 81a. Cfr. I, 52,3-4 per l'amara constatazione della distanza tra il filosofo e gli uomini comuni, il cui comportamento, contrassegnato da ignoranza, intemperanza e insolenza, li spingerà sempre alla sarcofagia, II, 52,2-4 per il rifiuto della divinazione da parte del filosofo, che non è legato alle aspettative future e oppone alle viscere degli animali immolati il dio presente nelle sue viscere, IV, 18,8-10 per il concetto che il filosofo non deve seguire il comportamento degli uomini comuni, soprattutto là dove è incline ai vizi e ad abitudini di vita riprovevoli, ma la legge divina, che tra l'altro prescrive anche l'astinenza dal consumo di carne.

<sup>46</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* II, 33,1; cfr. II, 53 per l'assunto che al filosofo è comunque concesso, se costretto dalla necessità, di praticare sacrifici divinatori allo scopo di conoscere il futuro e sacrifici di esseri animati ai demoni benigni, evitando però tassativamente di cibarsene.

<sup>47</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 54,6; cfr. I, 29-30, 57,1-3, II, 43,3, III, 26,10.

L'alimentazione carnivora, in questo senso, oltre a essere attinente al superfluo, è parte di quei piaceri contro natura che includono anche i rapporti sessuali e alterano la componente razionale e intellegibile dell'uomo:

Ὡς τό τε τῆς σαρκοφαγίας οὐτ' ἔλυνεν τι ὀχληρὸν τῆς φύσεως οὔθ' ὃ μὴ συντελούμενον ἐπ' ἀλγηδόνα ἠνύετο· τὴν δὲ χάριν βίαίαν εἶχεν καὶ ταχὺ τῷ ἐναντίῳ μιγνυμένην. οὐ γὰρ πρὸς ζωῆς συμμοιήν, πρὸς δὲ ποικιλίαν ἡδονῶν συνεβάλλετο, εἰκότως ἀφροδισίοις ἢ ξενικῶν οἴνων πόσεσιν, ὧν καὶ χωρὶς διαμένειν δύναται ἡ φύσις<sup>48</sup>.

Si arriva quindi al rifiuto della sessualità, inclusi i rapporti omoerotici e persino le polluzioni notturne, poiché provoca contaminazione attraverso il contatto con l'impurità rappresentata in sé dal corpo e indebolisce l'interiorità maschile dell'uomo rendendolo effeminato:

Διὸ καὶ τὰ ἀφροδίσια μιάινει· σύνοδος γὰρ θήλεος καὶ ἄρρενος. Καὶ κρατηθὲν μὲν τὸ σπέρμα ψυχῆς παρέσχε μίανσιν τῇ πρὸς τὸ σῶμα ὁμιλία, μὴ κρατηθὲν δὲ τῇ νεκρώσει τοῦ παρατεθέντος. Ἡ δὲ πρὸς ἄρσενας ἀρσένων, καὶ ὅτι εἰς νεκρὸν καὶ ὅτι παρὰ φύσιν· καὶ καθάπαξ ἀφροδίσια καὶ ὄνειρώξεις, ὅτι ψυχῆς σώματι μεμιγμένης καὶ πρὸς τὴν ἡδουὴν κατασπωμένης. Μιάινει δὲ καὶ τὰ πάθη τῆς ψυχῆς τῇ συμπλοκῇ τοῦ ἀλόγου, θηλυνομένου τοῦ ἐντὸς ἄρρενος<sup>49</sup>.

Il motivo è presente anche nella *Lettera a Marcella*, nella quale Porfirio invita la moglie a superare le insidie del corpo, tra cui il piacere amoroso, e a non considerarsi nemmeno donna, rifiutando la propria femminilità, poiché non è questo il motivo per il quale si è accostato a lei:

Ἐδέθημεν γὰρ φύσεως δεσμοῖς οἷς ἡμᾶς περιέβαλε, κοιλία, μορίοις, λαιμῷ, τοῖς ἄλλοις μέρεσι τοῦ σώματος καὶ ταῖς δι' αὐτῶν χρήσεσι καὶ ἡδυπαθείαις καὶ τοῖς ὑπὲρ τούτων φόβοις. Ἐὰν οὖν τούτων τῆς γοητείας ὑπεράνω γενώμεθα καὶ τῆς ἐπιβουλής φυλαξώμεθα τὴν παγίδα, ἐδήσαμεν τὸν δῆσαντα. Μήτε οὖν εἰ ἄρρην εἶ μήτε εἰ θήλεια τὸ σῶμα πολυπραγμόνει, μηδὲ γυναῖκα ἴδης σαυτήν, ὅτι μήδ' ἐγώ σοι ὡς τοιαύτη προσέσχον. Φεῦγε τῆς ψυχῆς πᾶν τὸ θηλυνόμενον, ὡς εἰ καὶ ἄρρενος εἶχες τὸ σῶμα περικείμενον<sup>50</sup>.

In sostanza, secondo il discepolo di Plotino l'astinenza alimentare e sessuale vanno di pari passo nel processo di rigetto del superfluo, categoria che comprende in generale i beni materiali, e di purificazione interiore:

Ἄγνεύειν οὖν καὶ οἱ θεοὶ δι' ἀποχῆς βρωμάτων καὶ ἀφροδισίων προσέταξαν, εἰς τὸ τῆς φύσεως, ἦν αὐτοῖς συνέστησαν, ἐπάγοντες βούλημα τοὺς εὐσέβειαν μετιόντας, ὡσὰν παντὸς τοῦ παρὰ τὸ βούλημα πλεονάζοντος μιαινοῦ καὶ θανασίμου. Φοβούμενος γὰρ ὁ πολὺς τὸ λιτὸν τῆς διαίτης, διὰ τὸν φόβον ἐπὶ πράξεις πορεύεται τὰς μάλιστα' ἂν

<sup>48</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* I, 51,6; cfr. I, 41,4-5, 52,3.

<sup>49</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* IV, 20,3; cfr. IV, 20, 6.

<sup>50</sup> Porfirio, *Lettera a Marcella* 33; cfr. 1-2, 10, 35 per la correlazione tra sessualità e incontinenza, *Lettera ad Anebo* 28.

τοῦτον παρασκευαζούσας. Καὶ πολλοὶ τοῦ πλοῦτου τυχόντες οὐ τιν' ἀπαλλαγὴν τῶν κακῶν εὔρον, ἀλλὰ μεταβολὴν μειζόνων<sup>51</sup>.

Affrontando la questione dell'utilità della dieta carnivora, fermamente difesa dall'epicureo Ermarco, l'autore sostiene che l'argomentazione principale da lui addotta, ossia che nessun popolo ha mai seguito in assoluto un regime vegetariano, non è suffragata da testimonianze attendibili<sup>52</sup>; al contrario questa pratica è attestata presso vari popoli, comunità religiose, filosofi, sacerdoti, e a tal proposito viene riportato un minuzioso catalogo, che occupa circa metà del quarto libro<sup>53</sup>.

Si parte dai Greci, di cui, sulla scorta della testimonianza del peripatetico Dicearco, viene nuovamente tracciata un'idilliaca Età dell'oro, quando gli uomini si accontentavano di ciò che offriva loro la terra spontaneamente e di conseguenza godevano di buona salute, mentre in seguito la ricerca del superfluo, sancita dal motto «basta ghiande!», di pari passo con l'affermazione dell'agricoltura e dell'allevamento portò allo sfruttamento e all'uccisione degli animali: una tendenza nella quale spicca come eccezione la temperanza imposta agli Spartani da Licurgo. Si passa poi agli Egizi, i cui sacerdoti, oltre a condurre una vita ritirata e austera, si astenevano dalle carni, rispettavano gli animali e spesso li adoravano come divinità, e alla comunità giudaica degli Esseni, che rifiutano il matrimonio, mettono in comune i loro beni e praticano un ascetismo improntato a principi di giustizia e frugalità; seguono altri popoli orientali come i Siri, i Persiani, presso i quali i magi, in ossequio alla teoria della metempsicosi, seguono un regime rigorosamente vegetariano, gli Indi, con riferimento ai Brahmani e ai Gimnosofisti, che reputano impuro toccare un cibo animale, per tornare infine nel bacino del Mediterraneo con i Cretesi. Questa rassegna, nella prospettiva di un sincretismo religioso e culturale anche in opposizione al Cristianesimo, è volta a dimostrare che il vegetarianismo non è appannaggio di pochi filosofi e non costituisce una minaccia per la religione ufficiale, ma è praticato presso varie culture; ed è significativo che in essa vengano proposti modelli di vita affini a quelli della scuola plotiniana come l'ascesi, l'aspirazione alla purezza, l'attività speculativa, la tensione verso il divino.

In sostanza, se il precetto ultimo di Porfirio è di attenersi alla purezza e rifiutare il suo contrario, nutrirsi di esseri viventi, assumendo corpi morti di creature che in vita erano dotate di facoltà sensitive, costituisce una forma di contaminazione non diversa da quella causata dalle passioni; l'anima presente in un corpo che si astiene dalla sarcofagia, paragonata ad acqua pura non mescolata a terra, è più portata all'attività intellettuale e può purificarsi dalla corruzione *naturaliter* insita in essa all'atto dell'incarnazione<sup>54</sup>. Pertanto, allo scopo di vivificare la componente razionale presente in noi, occorre privilegiare il nutrimento spirituale, costituito dall'intelletto, rispetto a quello corporeo che lega l'uomo

---

<sup>51</sup> Porfirio, *Lettera a Marcella* 28; cfr. *Contro i Cristiani*, fr. 33 von Harnack.

<sup>52</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* IV, 1,2.

<sup>53</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* IV, 2-19.

<sup>54</sup> Porfirio, *Sull'astinenza dagli animali* IV, 20.

alla mortalità; in quest'ottica l'astinenza dalla carne si configura come una condizione imprescindibile perché l'anima possa innalzarsi verso l'alto, verso il Dio supremo.

# I PAPIRI DELLO SPETTACOLO. QUINTA SERIE

di Vincenzo Ruggiero Perrino

## 1. Premessa

Questa quinta serie di papiri dello spettacolo prosegue l'indagine sui reperti antiquari, legati al mondo della performance teatrale, globalmente considerata. Come nei precedenti<sup>55</sup>, nelle pagine che seguono analizzeremo una serie di papiri, più una lastra marmorea ed un *ostrakon*, attraverso i quali verranno presi in considerazione i generi teatrali (tragedia, commedia, dramma satiresco e mimo), tanto nel senso di una loro scansione drammaturgica (modi di composizione, prevalenze e persistenze tematiche, stilemi), quanto sotto un profilo squisitamente scenico e performativo (con note di regia, partiture musicali, e norme regolamentari per la partecipazione agli agoni).

## 2. Selezione di papiri dello spettacolo (e un vaso)

### a) P.Hamb. II 167

Una delle espressioni della commedia a Roma era la *fabula togata*. Gran parte delle fonti letterarie<sup>56</sup> riferisce che essa era un tipo di commedia nella quale i personaggi vestono la toga, cioè l'indumento tradizionale dei *cives*, e la cui azione si svolge in un contesto romano o almeno italico. È evidente la contrapposizione con la *fabula palliata*, cioè la commedia d'argomento e di ambiente greco. Tuttavia, nel *De poematis* e nel *De lingua latina* di Varrone, *togata* è un *generale nomen* che indica il teatro di argomento romano, suddiviso in due *species* di *fabulae*: la *togata praetextata* (tragedia) e la *togata tabernaria* (commedia)<sup>57</sup>. Forse, la *togata* fu un genere minore formatosi durante la fioritura della *palliata* e non in alternativa ad essa, e i cui inizi non possono porsi prima del II secolo a.C., epoca nella quale, finita la seconda guerra punica, Roma stringe contatti con la Grecia e l'Oriente. Sono gli anni in cui a teatro va per la maggiore anche la *fabula atellana*, i cui soggetti erano tratti dalla vita quotidiana dei villaggi meridionali. È in

---

<sup>55</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La cultura materiale del teatro. I papiri dello spettacolo*, in AA.VV., *L'antico nel presente*, Atti del VI Convegno di antichistica di "Senecio", Napoli 18-19 ottobre 2019, Napoli 2020; Id., *I papiri dello spettacolo. Seconda serie*, in AA.VV., *De Reditu nostro*, Atti del VII Convegno di antichistica di "Senecio", svoltosi online il 15 ottobre 2021, Napoli 2022; Id., *I papiri dello spettacolo. Terza serie*, in AA.VV., *Pax arva colat*, Atti dell'VIII Convegno di antichistica di "Senecio", Padova 14 ottobre 2022, Napoli 2023; Id., *I papiri dello spettacolo. Quarta serie*, in AA.VV., *Trinacria. Suggestioni dall'antico fra teatro, poesia e storia*, Atti del IX Convegno di antichistica di "Senecio", Trapani 13-14 ottobre 2023, Napoli 2024.

<sup>56</sup> Tra gli altri: il Cicerone della *Pro Sextio* 118, l'Orazio dell'*Ars Poetica* 285 e ss., il Seneca dell'*Epistolae ad Lucilium* 8,8, il Quintiliano di X,1,100.

<sup>57</sup> L'origine della *togata* non è nota. Per una prima teoria, scartata l'inverosimile attribuzione a Livio Andronico della sua invenzione (come vorrebbe farci credere anche Donato in *De comoedia* V, 4), il punto di partenza è da ricercare in Nevio, autore esclusivamente di *palliatae*, nelle quali però disseminò numerosi accenni a usi e costumi romani ed anche a uomini politici di Roma. Ampliando i cenni neviani alla romanità, e sulla scorta del nascente moto del nazionalismo romano contro l'ellenismo, la *togata* si sviluppò dopo Terenzio, allorché declinarono le fortune sceniche della *palliata*. A questa ricostruzione se ne oppone un'altra, che obietta che una reazione nazionalistica non avrebbe consentito di porre in scena cittadini romani per farne oggetto di ludibrio. E, in ogni caso, la *palliata* continuò ad avere fortuna almeno fino all'età di Cesare.

questo clima che nasce la *fabula togata*, che portava in scena scorci della vita delle cittadine italiche e della stessa Roma, ma conservando la forma, gli intrighi e il linguaggio della *palliata*. Non a caso, anche la disposizione scenografica è la stessa della *palliata*: una piazza sulla quale si affacciano alcune case, che hanno uscite posteriori su viuzze laterali. Perfino i dettagli drammaturgici sono simili: non mancano i *cantica*, né la musica e le danze. Né mancano i personaggi convenzionali, benché vestiti con gli abiti nazionali romani e chiamati con nomi latini: il giovane innamorato, il parassita, l'etera, il soldato, il vecchio severo, il cuoco, la moglie con dote, e il servo scaltro (ruolo, tuttavia, reso minore per non ledere la dignità dei personaggi romani, con conseguente perdita di uno dei principali punti di forza comica). E, a dar credito ad Orazio (*Ars Poëtica* 285-288), gli argomenti erano desunti dall'attualità e riflettevano i problemi dibattuti in quel momento, cercando un coinvolgimento del pubblico.

Però, non bisogna cedere alla tentazione di credere che la *togata* fosse una semplice trasposizione in salsa latina di quello che accadeva nelle *palliatae*. Infatti, molti frammenti dimostrano una cifra espressiva non convenzionale, che spesso ricorre all'espedito del far ridere a spese degli impacci linguistici di chi parla non *Latine*. Piuttosto, la *togata* fu verosimilmente una forma ibrida, che soddisfaceva tanto il gusto della più raffinata popolazione urbana di Roma, quanto quello della popolazione delle campagne. Tuttavia, non godette mai di uno strepitoso successo. Venne, infatti, presto soppiantata nei gusti del pubblico dall'atellana letteraria di Pomponio e Novio, e poi dal mimo e dal pantomimo, benché in epoca augustea Gaio Melisso avesse cercato di rinnovarne i fasti inventando la *fabula trabeata*, che aveva per protagonisti esponenti del ceto equestre.

Purtroppo delle *fabulae togatae* ci sono giunti solo frammenti, che non ci consentono di stabilire più precise conclusioni. Però, il *recto* di questo frammento di papiro (poco più di venti linee di un antico *volumen* di provenienza orientale), trasmettendoci una *pièce* teatrale non altrimenti nota dalla tradizione, ci aiuta ad averne una visione meno approssimativa, e ci permette di illuminare con più precisione gli elementi di contatto e di differenziazione tra la *togata* e il mimo, nonché la loro circolazione nell'Oriente dell'antica romanità<sup>58</sup>.

Probabilmente proveniente da una biblioteca privata, il *volumen*, cui apparteneva il frammento del *P.Hamb. II 167* (**immagine n. 1**), è tra i più antichi tra quelli che ci hanno trasmesso testi letterari latini. È vergato in

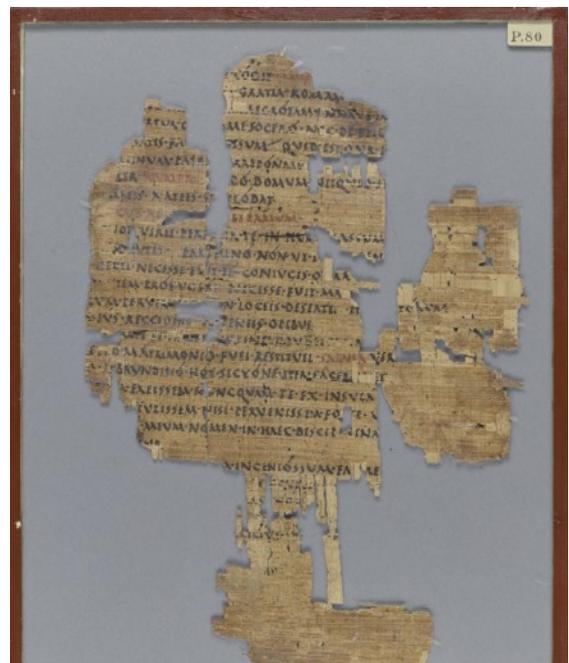


immagine 1: P.Hamb. II 167

<sup>58</sup> Cfr. S. Ammirati, *Sul libro latino antico. Ricerche bibliologiche e paleografiche*, Pisa-Roma 2015. Sulla circolazione della letteratura latina nell'Oriente e, in particolare, nell'Egitto romano antico tra I a.C. e III d.C., cfr. M.C. Scappaticcio, *Auctores, 'scuole', multilinguismo: forme della circolazione e delle pratiche del latino nell'Egitto prediocleziano*, in "Lexis", 35 (2017), pp. 378-396.

un'elegante grafia maiuscola, databile al I secolo d.C.<sup>59</sup>, che tuttavia poco o nulla ci dice del suo autore<sup>60</sup>.

Nel 1954, il primo editore, Bruno Snell, pensò che si trattasse di un testo declamatorio strutturato in forma dialogica. Analogamente congetturò il Bader, fondandosi sul fatto che il papiro affronti temi (il viaggio, la malattia, la fuga) analoghi alle declamazioni senecane e pseudo-quintiliane<sup>61</sup>. Tuttavia, sarebbe bastato leggere alla linea 9 la parola *seiparium* per rendersi conto che si è di fronte ad un reperto appartenente al mondo teatrale. Inoltre, nel testo, sono presenti anche altre indicazioni di regia, evidenziate dall'impiego di inchiostro rosso, che agevolmente ci permettono di propendere per una destinazione in ambito teatrale del papiro<sup>62</sup>. Ed infine, la presenza di senari e settenari giambici corrobora l'ipotesi di un testo teatrale.

Resta da sciogliere il dubbio se si tratti di una commedia *togata* o di un mimo letterario.

Due sono i temi chiave che vengono in evidenza nel frammentario *plot* della storia trådita dal *P.Hamb. II 167*: il viaggio e la disputa familiare. Il testo superstite comincia con le parole di un personaggio dal nome illegibile, che ricorda l'infermità di una donna che viaggiava in nave (l. 3: *aegrotam in nave*). Costei era stata (forse) in pericolo di vita, salvatasi (forse) grazie all'intervento del suocero (l. 4: *mo]rtua o [...]* *me socero*). L'anonimo personaggio, poi, dichiara di poter (o di non potere?) fare abbastanza riguardo a qualcosa che per noi resta irrimediabilmente sconosciuto (l. 5: *satis facere possum*). Infine, si chiede (forse) se potrà mettere davanti (a qualcuno di ignoto) un padre (ll. 5-6: *quid est qui i[...]reinum patrem [p]raeponam* ). L'ultima parte del discorso è molto compromessa dalle lacune del testo, non potendosi escludere che l'allusione sia piuttosto al padre della fanciulla malata durante il viaggio in mare (l'anonimo personaggio sta parlando di un eventuale figlio illegittimo?).

Dopo la battuta dell'ignoto personaggio prende la parola *Numerius*, con un'esclamazione di rabbiosa sorpresa (ll. 7-8: *I [i]i]co domum! Neiquid id[...] meis nateis su[p]plodat*), con la quale invita qualcuno (colui

---

<sup>59</sup> Il Bader aveva proposto una datazione più recente (cfr. B. Bader, *Ein Afraniuspapyrus?*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 12 (1973), p. 270-276). Tuttavia la datazione al I secolo è la più verosimile. La Scappaticcio, al riguardo, precisa: "Il rotolo era stato reimpiegato in tempi non lontani da quelli della sua copia: al verso del *P.Hamb. II 167* è trasmessa una *epistula commendaticia*, probabilmente una *exercitatio scribendi*, cui seguono due versi virgiliani, l'una e gli altri databili per scrittura non oltre la fine del I d.C.", M.C. Scappaticcio, *Togata d'Egitto. Proposte esegetiche su una frammentaria pièce latina*, in "Revue des études latines", 96 (2018), pp. 23-54: 24.

<sup>60</sup> Nel *P.Hamb. II 167* appare costantemente *-ei-* in luogo di *-i-*, o più sporadicamente il raddoppiamento di alcune consonanti. È però difficile stabilire se queste particolarità grafiche siano espressione dello stile dello scriba, o forme cristallizzate in un determinato momento storico. Sul punto, cfr. J. Dingel, *Bruchstück einer römischen Komödie auf einem Hamburger Papyrus (Afranius?)*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 10 (1973), p. 33, il quale evidenzia la non esclusività di questo tipo di ortografia nei testi latini ricopiati in Egitto.

<sup>61</sup> Cfr. (a cura di) B. Snell, *Griechische Papyri der Hamburger Staats und Universitäts-Bibliothek mit einigen Stücken aus der Sammlung Ibscher Hugo*, Hamburg 1954, pp. 123-126; cfr. anche B. Bader, *Afraniuspapyrus*, op. cit.

<sup>62</sup> Il testo superstite ha quattro indicazioni di regia: l'incerto nome proprio della l. 7 (leggibile come *Αϵϵι* o come *Αϵι!*); il *Numer(ius)* della l. 7 (*praenomen* di origine osca in uso tra i patrizi romani, secondo quanto ci dice l'epitomatore Festo); la lacunosa indicazione del *seiparium* della l. 9; la *Salvia* di l. 17. È opportuno anche sottolineare che l'inchiostro rosso aveva generalmente funzione paratestuale, in particolare nei libri di diritto, come attentamente fa rilevare la Scappaticcio, *Togata d'Egitto*, op. cit., *passim*.

che ha parlato poc'anzi?) ad andarsene a casa, invito al quale verosimilmente viene subito dato seguito con la scomparsa dietro il *seiparium*.

Quel che accade dopo l'uscita del personaggio ignoto non è semplice da comprendere. Intanto sembra sia ancora *Numerius* a parlare, rivolgendosi adesso a *Salvia*. Quest'ultima (forse) è la donna malata di poco prima, vittima della *perfidia* di un uomo. *Salvia* si rivolge direttamente all'interlocutore (ll. 10-11: *]quod virei perfidia te in hun[c] çassum[...]eşşę putes partbeno non ut t[...] en[)]*), il che autorizza a pensare che fosse presente in scena anche prima di prendere la parola.

La lunga battuta di *Salvia* riassume per il pubblico le disavventure della ragazza, probabilmente originate da un inganno sentimentale, volendo da un lato fare il punto della situazione a beneficio degli spettatori, indicando anche il suo itinerario di viaggio (ll. 17-22: Roma, il porto di *Brundisium*, la città costiera del Peloponneso *Sicyon*), dall'altro, funzionalmente alla *fabula*, difendere il proprio onore (l. 21: *]meum nomen in haec disciplina[)]*).

Come accennavamo poc'anzi, il riferimento ad un *seiparium* è prezioso per delineare una possibile specificità del genere di appartenenza del testo. L'impiego dell'*aulaeum* e del *siparium* come elementi scenici è, però, fortemente dibattuta e certamente posteriore alla commedia di Plauto e Terenzio, i cui personaggi sembrano dominare sulla scena dall'inizio alla fine della rappresentazione. Evanzio, nel suo *De comoedia* (8, 8) fissa un rapporto di sequenzialità nell'introduzione dell'*aulaeum* e del *siparium*, il primo dei quali sarebbe stato utilizzato a partire dal 133 a.C. (circa); l'uno e l'altro avrebbero avuto la funzione di marcare la fine di un atto. Dal canto suo Cicerone (*Pro Caelio* 65), nel 56 a.C., attesta l'impiego dell'*aulaeum* a segnare la fine di un mimo; Festo (458, 12-14), invece, testimonia l'origine mimica del *siparium*, mettendolo in parallelo come sinonimo all'*aulaeum*, benché sia dimostrata la loro differenza strutturale<sup>63</sup>. Il legame tra il *siparium* ed il mimo appare stringente dai versi che Giovenale scaglia contro Damasippo che, dilapidato il suo patrimonio, dovette ingegnarsi per procacciare denaro prestando la sua voce al *Phasma* del mimografo Catullo; all'*aulaeum tragicum*, invece, Apuleio opporrà il *siparium scaenicum*, la convivenza dei quali sulla scena è parimenti documentata nelle *Metamorphoses*<sup>64</sup>.

Dunque, poiché il *siparium* come elemento scenico nasce sotto l'egida del mimo, delle due l'una: o il testo veicolato dal *P.Hamb. II 167* è quello di un mimo, o si tratta di un'eccezionale testimonianza di una non altrimenti nota specificità che la commedia (*togata*) avrebbe filtrato ed assorbito dal mimo.

Per dirimere la questione sul genere a cui appartiene il lacerto tramandato dal papiro amburghese, partiamo dalla considerazione che *Numerius* è personaggio comico, che appare in altre commedie *togatae*, in particolare nell'*Abducta* e nel *Prodigus* di Afranio. Se questa presenza in Afranio potrebbe far pensare che il testo trasmesso dal *P.Hamb. II 167* appartenga a una delle commedie di questo autore, è anche vero che il nome potrebbe essere quello comune a ritrarre un tipo comico, alla maniera del *senex*

---

<sup>63</sup> È bene ricordare che l'*aulaeum* funzionava al contrario del moderno sipario (che si alza): esso veniva abbassato per scoprire la scena. Il *siparium* serviva a nascondere oggetti o porzioni di scena, attraverso tende a scorrimento orizzontale.

<sup>64</sup> Cfr. M.C. Scappaticcio, *Togata d'Egitto*, op. cit., pp. 30 e ss.

terenziano *Chremes*, che appare in ben tre titoli di Terenzio (*Andria*, *Heautontimorumenos* e *Phormio*). E d'altronde, il tema del viaggio, che sembra principale nella storia, non è estraneo alla tradizione mimica: il *Charition*, tramandato dal *P.Oxy. 413*<sup>65</sup>, ha per protagonista una fanciulla che, rapita, viene portata fino ad un'immaginata India.

Allora, forse, per dirimere la questione, bisogna spostare l'attenzione al personaggio di *Salvia*. Se il mondo muliebre descritto da Menandro e dagli autori della *palliata* era popolato di *virgines* capaci solo di tiepide passioni, vissute più come un riflesso dell'innamoramento di giovani intraprendenti, le donne del mimo (tanto le *meretrices* quanto le *matronae*) erano spesso protagoniste di affari extraconiugali, nei quali avevano parte ben più attiva. E anche la donna della *togata* appariva in scena in modo più determinato rispetto alla scolorita donna della *palliata*. Tanto che nelle *togatae* non è insolito che si parli di *divortium* (significativamente titolo di una commedia di Afranio).

Quest'ultimo dettaglio ci porta a considerare un'altra specificità della produzione *togata*: l'attenzione a questioni di tipo giuridico o l'ambientazione in contesti giudiziari (su tutte si può citare la commedia *Iurisperita* di Titinio), nei quali la donna, lungi dall'essere l'insipida destinataria dell'amore maschile della *palliata* o la dissoluta provocatrice delle farse mimiche, doveva per forza di cose essere un'erudita protagonista della vita pubblica romana. Del resto, alcuni termini che puntellano la storia trasmessa dal *P.Hamb. II 167* (*coniugis, matrimonio, disciplina*) sono anche tecnicismi giurisprudenziali<sup>66</sup>.

Insomma: il ruolo giocato da *Salvia* e l'importante funzione scenica di una donna esemplare, il nome stesso di *Numerius* (usato da Afranio, o comunque in opere comiche della *togata*), la verosimile ambientazione in terra italica ed un *plot* fondato su peripezie e intrighi familiari ed amorosi, da un lato, e una lingua che non rifugge da prestiti dal lessico tecnico della giurisprudenza, dall'altro, sembrano avvalorare la tesi che la frammentaria *pièce* del *P.Hamb. II 167* appartenga alla *fabula togata*, che diede voce ad una Roma repubblicana in cambiamento e, senza suscitare il riso smodato, doveva invogliarla alla riflessione su una serie di valori ed istituzioni sociali attraverso le alterne vicende dei protagonisti.

In ogni caso, come chiosa la Scappaticcio, resta fermo che questo testo teatrale (commedia o mimo che fosse) era circolato in Egitto all'interno di un *milieu* socio-culturale che doveva avere familiarità con la lingua latina, probabilmente veicolata dalla cerchia militare romana lì stanziata o da chi con l'Egitto intratteneva rapporti commerciali, significativamente testimoniando tanto l'importazione di tendenze letterarie affermate a Roma, quanto la fortuna che alcuni generi teatrali trovarono nella *pars Orientis* dell'Impero<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Per il quale rinvio alla prima serie dei *Papiri dello spettacolo*, citata in nota 1.

<sup>66</sup> Che, tuttavia, non erano del tutto ignoti alla produzione del mimo letterario, come attesta il lessico giuridico-amoroso del cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum*; sul punto cfr. E. Esposito, *Il 'Fragmentum Grenfellianum': (P.Dryton 50)*, Bologna 2005.

<sup>67</sup> Cfr. M.C. Scappaticcio, *Togata d'Egitto*, op. cit., p. 28.

## b) *P.Köln I 1*

Le ὑποθέσεις sono esposizioni delle trame di drammi di Sofocle ed Euripide, conseguentemente rappresentano un'importante fonte di conoscenza della fruizione antica e bizantina dei testi drammatici: le troviamo tanto a corredo dei drammi nei manoscritti medievali, quanto in forma di antologia (e dunque separate dai testi tragici a cui afferiscono), in papiri databili ai primi secoli dell'era cristiana<sup>68</sup>.

La prassi di premettere a un testo letterario un'introduzione che ne fornisse una sorta di traccia sommaria o anche delle informazioni ausiliarie alla lettura (talvolta anche con giudizi su pregi e difetti dell'opera che seguiva), è ben attestata nei manoscritti greci. Generalmente si tratta di scritti anonimi – versificati o in prosa – caratterizzati da un'estrema varietà formale e contenutistica, per quanto, a cominciare dalle titolazioni (ὑποθέσεις, appunto<sup>69</sup>), il più delle volte infatti si tratta di riassunti del contenuto dell'opera a cui sono premessi.

A dirla tutta, non è una pratica particolarmente nuova. Aristotele teorizzò l'esigenza di un proemio all'esposizione dell'argomento trattato, fornendo un paragone tra i proemi dei discorsi giudiziari e i prologhi delle opere poetiche, entrambi accomunati dalla funzione di indicare agli allocutori ciò su cui verterà l'opera, per facilitarne la fruizione<sup>70</sup>.

Un gran numero di ὑποθέσεις è relativo a testi drammatici: per Euripide, esse circolavano in edizioni a sé stanti, che raccoglievano riassunti dell'intera produzione drammaturgica del commediografo. Il quale, tuttavia, non viene mai menzionato esplicitamente, né ne vengono citate la dimensione corale, la struttura del dramma o i movimenti di scena. Questa circostanza ha indotto uno studioso come lo Zuntz a riferirsi a questi riassunti come "Tales from Euripides"<sup>71</sup>; a questa definizione si è opposta quella (più precisa) della Van Rossum-Steenbeek di "narrative hypotheses"<sup>72</sup>. Circa un'altra quarantina di ὑποθέσεις euripidee ci sono state restituite da frammenti papiracei: alcuni dei quali recanti un contenuto coincidente con quello della tradizione medievale, altri che invece riassumono drammi

---

<sup>68</sup> Cfr. C. Meccariello, *Le Hypotheseis narrative dei drammi euripidei. Testo, contesto, fortuna*, Roma 2014, pp. IX e ss., mia preziosa fonte per le notizie che seguono sulle *hypotheseis* euripidee e sofoclee.

<sup>69</sup> Che quello fosse il titolo usato per questo genere di premesse è attestato dal *P.Bodmer 4*, un codice papiraceo del III-IV secolo, che contiene il *Dyskolos* di Menandro, preceduto da una sintesi della commedia. Questo riassunto è intitolato Ἀριστοφάνους γραμματικῶν ἢ ὑποθέσεις. Continuando questa pratica fin a tutto il XIV secolo, ne abbiamo traccia nei copisti bizantini che compilavano *hypotheseis* tragiche a partire da materiali più antichi; cfr. C. Meccariello, *op. cit.*, pp. 4 e ss.

<sup>70</sup> Cfr. Aristotele, *Rhetorica*, 1415a 7-26.

<sup>71</sup> Cfr. G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955, p. 135.

<sup>72</sup> Cfr. M. Van Rossum-Steenbeek, *Greek Readers' Digests?*, Leiden 1997, pp. 1-2.

altrimenti perduti. Di Sofocle il *P.Oxy. 52, 3653* offre una raccolta alfabetica di ὑποθέσεις, delle quali, però, non sappiamo se sia mai confluita in manoscritti medievali<sup>73</sup>.

Esistevano sia ὑποθέσεις metriche che in prosa (queste ultime generalmente destinate ad accompagnare le commedie di Aristofane nei manoscritti medievali, o quelle di Cratino e Menandro nei papiri dei primi secoli della nostra era), e anche di opere latine (*argumenta* metrici non accompagnavano solo le commedie di Plauto e Terenzio, ma anche il *corpus* virgiliano, la *Tebaide* e l'*Achilleide* di Stazio, l'opera di Lucano – quest'ultime denominate *periochae* – e le *Metamorfosi* di Ovidio). Introduzioni di questo genere erano allestite anche per opere non drammatiche: testi poetici (i canti dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sono normalmente corredati nei manoscritti medievali da una o più ὑποθέσεις che ne riassumono il contenuto); opere di oratoria (Libanio nel IV secolo scrisse ὑποθέσεις dei discorsi di Demostene, al dichiarato fine di fornire un sussidio introduttivo); di opere di letteratura cristiana di esegesi tardoantica alle Sacre Scritture<sup>74</sup>.

Sul lato transfibiale del *P.Köln I 1* (**immagine n. 2**), risalente al II secolo d.C., una grafia rotonda regolare ha vergato l'*hypothesis* dell'*Auge* di Euripide. Ciò che resta del papiro lascia intuire che le righe avessero almeno una trentina di lettere.

Il Van Looy ricordava che il mito di Auge, figlia di Aleo, re di Tegea, “se rattache à la fois au cycle d'Héraclès et, par Télèphe, au cycle troyen”<sup>75</sup>. Inoltre, della storia di questa eroina del mito ci sono pervenute numerose varianti.

Alcidamante (*Od. XIV-XVI*), presumibilmente riassumendo la trama degli *Aleadi* di Sofocle, menziona – lui solo – l'oracolo ricevuto da Aleo; lo Pseudo-Apollodoro (II, 7, 4) afferma che Eracle non era a

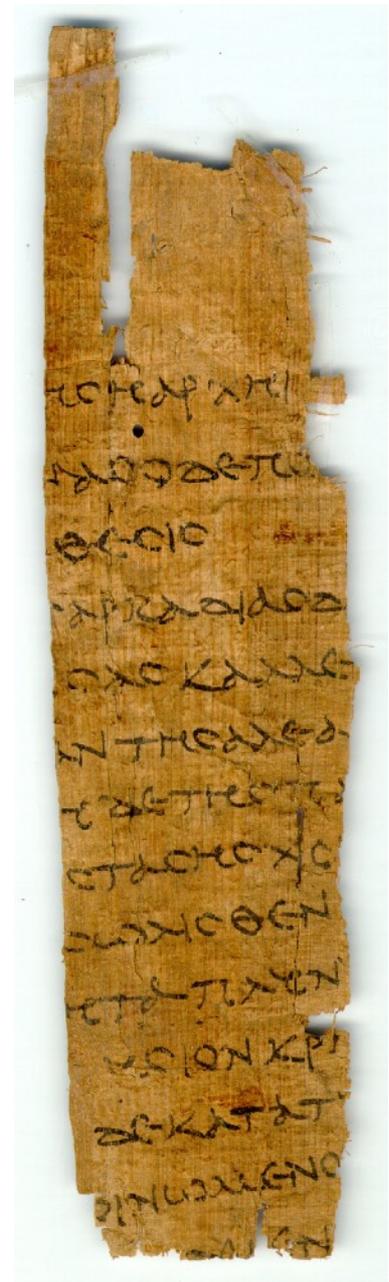


immagine 2: P.Köln I 1

<sup>73</sup> Scrive la Meccariello: “Non abbiamo invece *hypotheses* narrative antiche di drammi eschilei, né papiracee né di tradizione medievale. Ciò non permette di escludere che un simile lavoro sia mai stato realizzato per Eschilo, ma questa mancanza è in linea con un passo di Sesto Empirico che, nell’indicare i vari significati di *hypotheses*, esemplifica quello di δραματική περιπέτεια facendo riferimento a ὑποθέσεις dei soli Euripide e Sofocle”, C. Meccariello, *op. cit.*, p. 7.

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, pp. 18-24.

<sup>75</sup> F. Jouan - H. Van Looy, *Euripide Fragments: Aigens - Autolykos*, vol. 8, 1, Parigi 1998, p. 309.

conoscenza dell'identità della sua vittima<sup>76</sup>; Pausania (VIII, 4, 9 e VIII 47, 4), che ha per fonte lo storico Ecateo di Mileto, ci offre un racconto analogo, benché con qualche dettaglio leggermente diverso; Diodoro Siculo (IV, 33, 7-12) ne offre un'altra versione ancora<sup>77</sup>; infine Strabone (XIII, 1, 69), nel dare la sua recensione del mito, cita espressamente il dramma di Euripide riassunto nell'*hypothesis* testimoniata dal frammento coloniense.

Il *P.Köln I 1* si compone di quattordici righe, che conservano la striscia centrale del testo, nei quali i riferimenti all'Arcadia (r. 4) e ad Alea (r. 6) permettono di ascriverli alla trama della perduta *Auge* di Euripide, ma costringono pure a fare i conti con incertezze e dubbi. L'*hypothesis* della tragedia euripidea si limita ad uno scarno riassunto della trama, privo di commenti o didascalie sceniche, tanto che, pur al netto della frammentarietà del papiro, non è possibile stabilire le fonti usate da Euripide.

Tuttavia è chiaro da ciò che resta che l'*hypothesis* cominciava (citando il primo verso del dramma, secondo quanto attestato da altre fonti<sup>78</sup>) con l'esposizione dei *προγεγεννημένα* del prologo; presumibilmente avrebbe continuato a riassumere il dramma, che, come sappiamo dai frammenti di tradizione indiretta, trattava degli eventi successivi alla nascita di Telefo.

Il riassunto (variamente integrato) ci darebbe conto della costrizione, subita da Auge da parte del padre, di diventare sacerdotessa di Atena in conseguenza della predizione dell'oracolo di Delfi, secondo cui il figlio della donna avrebbe ucciso gli zii (vale a dire gli Alcadi). Altresì, l'*hypothesis* contiene un riferimento ad una festa notturna e a danze (rr. 7-8), che



immagine 3: Auge nella Casa dei Vettii

<sup>76</sup> Il mitografo aggiunge che Auge partorì all'interno del tempio di Atena e "quando la regione fu devastata da una pestilenza, Aleo entrò nel santuario e facendo ricerche scoprì che sua figlia era diventata madre; perciò espose il neonato sul monte Partenione. Ma questi, grazie al volere degli dei, si salvò: infatti una cerva che aveva appena partorito gli offrì la mammella, mentre alcuni pastori lo raccolsero e gli posero nome Telefo". Auge fu invece affidata a Nauplio per essere venduta, ma egli la consegnò al re Teutrate, che la fece sua sposa. Nella versione di Alcimante, sia Auge che Telefo furono venduti a Teutra, cfr. M. Zanolla, *L'Alcmena e l'Auge di Euripide*, tesi dottorale, Università degli Studi di Verona, ciclo XXIX, pp. 19-20.

<sup>77</sup> Eracle, dopo lo stupro di Auge, fece ritorno a Stinfalo. Poiché Aleo non credette alle parole di Auge che gli rivelava l'identità del suo violentatore, il re consegnò la figlia a Nauplio per farla gettare in mare. La nascita di Telefo sarebbe avvenuta durante il tragitto verso Nauplia, nei pressi del monte Partenio, dove il bambino fu esposto e successivamente trovato dai pastori del re Corito mentre veniva allattato da una cerva. Il sovrano accolse il bambino presso di sé e lo chiamò Telefo, dalla cerva che lo aveva miracolosamente nutrito. Quanto ad Auge, "Nauplio decise di non gettarla in mare [...] ma ne fece dono a certi stranieri cari che stavano prendendo il largo in direzione dell'Asia. Costoro [...] la consegnarono al re di Misia Teutrate", M. Zanolla, *op. cit.*, p. 21.

<sup>78</sup> Diligentemente enumerate in M. Zanolla, *op. cit.*, pp. 188-189.

probabilmente è da identificare con le Plinterie, attestate ad Atene, Chio e Paro. Inoltre, il Koenen, facendo leva sull'allusione all'ἔσθητα πλύν[ουσα (r. 10) e alla κρήνη (r. 11), congetturò che Auge subì la violenza mentre lavava le vesti di Atena, scena che è testimoniata anche da alcune pitture di Pompei (che, tuttavia, discordano dalla versione del mito offerta da Pausania)<sup>79</sup>.

La più nota di tali pitture si trova nella *Domus dei Vettii* (**immagine n. 3**): vediamo una giovane fanciulla (facilmente identificabile con Auge) inginocchiata nei pressi di una riva nell'atto di lavare una veste, in compagnia di altre ragazze; c'è anche Eracle, visibilmente ubriaco (all'ubriachezza di costui alludono i righi 12-14 del papiro), che si regge sulla clava e guarda con concupiscenza Auge; appare anche una donna alata (Atena?), quasi a sancire una sorta di aura di sacralità nell'unione tra la ragazza con il semidio<sup>80</sup>.

A credere alle ipotesi del Wilamowitz e del Wecklein, l'*Auge* euripidea si troverebbe riassunta anche in una versione armena di Mosè di Corene, a leggere il quale ci si avvede di sostanziali differenze che Euripide avrebbe introdotto nel racconto, almeno rispetto alle sopra richiamate versioni mitologiche<sup>81</sup>. Infatti, nel dramma lo stupro di Auge avviene durante le feste notturne in onore di Atena; Eracle, resosi conto della cattiva azione ai danni della ragazza, le lascia un anello; più avanti, proprio grazie a questo anello, l'eroe riconosce e salva la madre (e il figlio nel frattempo avuto) dalla vendetta di Alea; infine un oracolo annuncia le nozze tra Auge e Teutrante e l'intenzione di quest'ultimo di adottare Telefo<sup>82</sup>. Tuttavia, ricostruire la trama di quest'opera è operazione resa vieppiù disagiata proprio dalle divergenze tra una versione e l'altra dei miti legati alla saga di Auge, Telefo e degli Aleadi.

Come si accennava sopra, il mito di Auge e la *Τηλεφεία* hanno rappresentato un repertorio frequentemente sfruttato dal teatro, a cominciare dai tre tragici maggiori, che hanno in più occasioni attinto alle storie della saga. Di Eschilo abbiamo quattro frammenti dei *Misi* (ai quali probabilmente si riferisce la *Poetica* di Aristotele 1460a, 27 e ss.); di Sofocle abbiamo già citato gli *Aleadi* (di cui sopravvivono una decina di brandelli); Euripide, oltre all'*Auge* scrisse un *Telefo* che venne sicuramente

---

<sup>79</sup> Cfr. L. Koenen, *Eine Hypothese zur Auge des Euripides und tegeatische Plynterien*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 4 (1969), p. 8. Le raffigurazioni si possono vedere nell'opera *Pompei. Pitture e mosaici*, Roma 1999, vol. IX p. 419, ill. 29; vol. V, p. 568, ill. 164; vol. VIII, p. 360, ill. 5.

<sup>80</sup> Quest'unione sacra si ritroverebbe rappresentata anche in una pittura vascolare del pittore di Andocide, in cui si vede l'eroe intento a sbevazzare in un letto conviviale e prossimo a ricevere un fiore da Atena, chiamata altrove Ἡρακλέους κόρη, cfr. M. Zanolla, *op. cit.*, p. 193.

<sup>81</sup> Cfr. U.V. Wilamowitz, *Analecta Euripidea*, Berlino 1875, pp. 189 e ss.; N. Wecklein, *Dramatisches und Kritisches zu den Fragmenten der griechischer Tragiker*, Monaco 1890, pp. 1 e ss.

<sup>82</sup> Parzialmente diversa è la versione offerta dal mitografo Igino, per il quale Teutrante adotta Auge, promettendo di darla in sposa a Telefo, qualora questi lo avesse protetto da Ida, bramoso di sottrargli la corona. Al deciso netto rifiuto della donna riguardo al matrimonio, segue una reciproca agnizione favorita dall'intervento divino di Eracle; cfr. le *fabulae* XCIX e C di Igino.

rappresentato nel 438 a.C.<sup>83</sup>; altresì, abbiamo frammenti del *Telefo* sia di Agatone che di Moschione, e due altre tragedie recavano questo titolo (quella di Iofonte e di Cleofonte); infine scrissero due *Thelephus* rispettivamente Ennio e Accio<sup>84</sup>.

**c) P.Köln VI 242A; P.Fackelmann 5**

Durante il periodo classico grazie soprattutto a Eschilo il dramma satiresco aveva goduto di tanta fortuna, quando al concorso delle Grandi Dionisie sarebbe stata prassi rappresentarlo (a conclusione?)<sup>85</sup> della trilogia tragica. Già con Sofocle, però, questo genere aveva visto scemare la propria popolarità. Tuttavia, come ci informa Zenobio (V 40 *Corpus Paroemiographorum Graecorum*), poco prima del 340 a.C.



immagine 4: P.Köln VI 242A



immagine 5: P.Fackelmann 5

il programma concorsuale delle Dionisie fu cambiato e si decise di tornare alle origini, rappresentando un unico dramma come preludio all'inizio del programma, a cui seguivano la riproposizione di una tragedia antica, e in sequenza due o tre opere originali per ciascuno dei tre tragediografi in concorso. È a quest'altezza cronologica che è possibile individuare i segni di una profonda trasformazione del

<sup>83</sup> Del *Telefo* euripideo sopravvivono una ventina di frammenti, in ogni caso insufficienti per la ricostruzione della trama, alla quale in qualche misura accennano le parodie di Aristofane. La difficoltà nel ricostruire la *fabula* della perduta tragedia è ulteriormente complicata dal fatto che Euripide si rapportava al repertorio mitico con estrema libertà ed originalità. Ne è spia quel che leggiamo nel *P.Oxy. XXVII 2455*, che reca parte del prologo del *Telefo*: il protagonista afferma di essere stato partorito da Auge sul monte Partenio e di aver poi raggiunto la madre presso la corte di Teutrante in Misia, ottenendone quindi il regno. Nell'*Auge* invece il giovane viene dato alla luce nel tempio di Atena, suscitando lo scandalo della dea (e le rimostreanze di Auge, che le fa notare che nulla Atena ha detto per le spoglie insanguinate); cfr. M. Zanolla, *op. cit.*, p. 24.

<sup>84</sup> Il Zanolla ci fa sapere che le storie di Auge e *Telefo* furono di ispirazione anche per commedie, delle quali, però, non resta che pochissimo: Ateneo (XIV E) cita un pezzetto dell'*Auge* di Eubulo; tre frammenti abbiamo dell'*Auge* di Filillio; solo i *titoli* sopravvivono del *Telefo* di Dinoloco e di quello di Rintone; cfr. M. Zanolla, *op. cit.*, p. 25.

<sup>85</sup> Le posizioni della diatriba ermeneutica, relativa alla collocazione del dramma satiresco nella tetralogia, si leggono in D. Sansone, *The Place of the Satyr-Play in the Tragic Tetralogy*, in "Prometheus", 41 (2015), pp. 3-36, che pone obiezioni alla tesi del dramma satiresco rappresentato a conclusione della tetralogia, e *contra* M. Di Marco, *Sulla collocazione del dramma satiresco*, in "Prometheus", 42 (2016), pp. 3-24.

dramma satiresco, che muta temi, funzione e destinazione, con il risultato di una rinnovata vitalità (e un inaspettato favore di pubblico).

Nell'epoca ellenistica il genere continuò a essere coltivato come forma dotta e letteraria, oppure in località periferiche. Alcuni papiri hanno contribuito ad arricchire la nostra conoscenza sull'argomento<sup>86</sup>. Tra questi papiri si segnalano il *P.Köln VI 242A* (databile al II a.C.) (**immagine n. 4**) e il *P.Fackelmann 5* (risalente all'incirca al I a.C.) (**immagine n. 5**), che conservano entrambi il medesimo brano in tetrametri anapestici catalettici, Adesp. fr. 646a *TrGF*<sup>87</sup>. La discussione intorno al genere rappresentato da questi tetrametri si è divaricata tra due ipotesi: la prima che li accredita alla commedia antica, la seconda al dramma satiresco ellenistico.

I due papiri in ogni caso presentano un brano lacunoso: il fr. b del papiro Fackelmann preserva soltanto la parte destra della colonna, mentre il papiro di Colonia solo le parti finali degli anapesti. Però, il papiro di Colonia (la cui lettura è facilitata dallo stato più nitido del testo) ci permette di ricostruire parti mancanti dal suo "gemello" (vv. 1-6, 26-7 e le finali dei vv. 7-24).

I versi conservano il discorso pronunciato (con ogni evidenza) da un unico personaggio, probabilmente Sileno, il quale, rievocate la nascita e l'infanzia di Dioniso, parla del proprio ruolo di tutore del dio bambino e divulgatore dell'uso del vino. Poi ricorda la propria giovinezza "incontaminata", quando era al servizio nel tiaso dionisiaco; cita un detto di un ignoto "cantore di Salamina", contrappone i tempi andati ad un presente ingannevole; termina, infine, con un appello a delle divinità femminili (forse le Muse), affinché non disconoscano il valore di un'opera d'arte giudicandola roba da poco, con riferimenti alla tragedia e al giudizio dei concorsi drammatici.

Come fa notare il Cipolla, l'appello finale per assicurare il successo al dramma in svolgimento e i riferimenti espliciti alla tragedia in primo luogo conferiscono al testo un carattere eminentemente metateatrale. Inoltre, questi elementi, unitamente all'uso del tetrametro anapestico e all'allusione ad un poeta realmente esistito, fanno escludere che il testo trådito sia una tragedia<sup>88</sup>.

D'altro canto la solennità (apparente) dello stile, l'uso di un vocabolario particolarmente poetico, l'assenza di espressioni oscene o colloquiali, e il rigore metrico diverso da quello della commedia, tendenzialmente portano ad escludere che il frammento appartenga ad una commedia. Tuttavia,

---

<sup>86</sup> Cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017, pp. 61 e ss.

<sup>87</sup> Una prima analisi di questo frammento adespota si legge in A. Bierl, *Dionysus, Wine, and Tragic Poetry. A Metatheatrical Reading of P.Köln VI 242A = TrGF II F 646a*, in "Greek Roman and Byzantine Studies", 31 (1990), pp. 353-391. Dal canto suo, di grande interesse è la dettagliatissima e documentatissima disamina svolta da P. Cipolla, *Sugli anapesti di Trag. Adesp. F 646a Sn.-K.*, in "Lexis", 29 (2011), pp. 131-172. L'analisi del Cipolla parte dalla discussione delle tesi contenute in altri due studi interessanti: P. Battezzato, *La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespota 646a TrGF*, in (a cura di) E. Medda - M.S. Mirto - M.P. Pattoni, *Komodotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa 2006, pp. 19-68 (che riprende da Bierl la tesi del frammento comico); M. Di Marco, *Poetica e metateatro in un dramma satiresco di età ellenistica*, in (a cura di) A. Martina, *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Roma 2003, pp. 41-74 (che invece include il frammento nel novero dei drammi satireschi ellenistici).

<sup>88</sup> Cfr. P. Cipolla, *Sugli anapesti di...*, op. cit., pp. 140-141.

secondo il Battezzato (il quale esclude l'idea per la quale il dramma satiresco ellenistico avesse cominciato ad assumere modi e forme prossimi a quelli della commedia), questi versi potrebbero appartenere piuttosto all'opera di un poeta comico del V sec. a.C., che avrebbe inteso scrivere una "commedia satiresca" alla maniera del *Dionisalessandro* di Cratino<sup>89</sup>, non disdegnando di introdurre anche riflessioni metateatrali alla maniera delle *Rane* di Aristofane<sup>90</sup>. Bisogna riconoscere che l'ipotesi di Battezzato è audace quanto allettante: questo frammento ci tramanderebbe uno degli esperimenti più eccezionali della fantasia creativa dell'ἄρχαία: una commedia con un coro di Satiri (con Sileno corifeo), che mettono in scena una tragedia. In parole povere: un'inedita sintesi dei tre generi drammaturgici su cui erano incentrati gli agoni dionisiaci.

Se non è tragedia né commedia, è da valutare la prossimità di questo frammento con il dramma satiresco. Infatti, proprio la presenza di Sileno quale *persona loquens* (e probabilmente di tutti gli altri Satiri), unitamente ad una certa affinità tematica con il prologo del *Ciclope* euripideo, avvalorerebbero piuttosto l'appartenenza a un dramma satiresco. Tuttavia, esso sarebbe da ascrivere non all'epoca classica – quando era improbabile che in un dramma satiresco si svolgessero riflessioni di natura metateatrale, o si facessero riferimenti a personaggi realmente esistiti o esistenti – quanto piuttosto all'età ellenistica, nella quale invece sono documentati drammi satireschi con tali caratteristiche<sup>91</sup>. In tal modo l'anonimo autore avrebbe inteso "riabilitare" il dramma satiresco, che in quel periodo aveva perduto la fisionomia originaria, adagiandosi troppo sui modi della commedia.

Il tono solenne con cui Sileno, con ostentata pretenziosità, fa da prologo alla presunta tragedia che sta per andare in scena, è in linea con il carattere beffardo del personaggio, subdolamente intenzionato a

---

<sup>89</sup> Le "commedie satiresche" di cui abbiamo notizia, oltre al *Dionisalessandro* sono: i *Σάτυροι* dello stesso Cratino, di Ecfantide, Frinico, di Callia, e Ofelione, nonché quelli citati dal glossario di vocaboli comici di *P.Oxy. 1801*; infine, i *Λημοσάτυροι* e gli *Ἰκάριοι Σάτυροι* di Timocle. Come avverte il Cipolla, "su alcuni di questi titoli, in verità, permane qualche incertezza: nel caso di Ofelione, ad esempio, è possibile che si tratti di un errore della Suda, che attribuisce al poeta due opere composte in realtà da Frinico, mentre per Callia l'attribuzione è congetturale. Quanto agli *Ἰκάριοι* di Timocle, potrebbero anche essere un dramma satiresco. Questi dubbi non inficiano comunque il dato complessivo: nel *Dionisalessandro* di Cratino la presenza scenica dei satiri è garantita dalla *hypothesis* di *P.Oxy. 663*, e negli altri casi, sebbene risulti documentata solo nel titolo, questo sembra comunque un indizio più che sufficiente per considerarla almeno come possibile. Una cosa però è certa: la presenza di Sileno fra i personaggi non è attestata né nel *Dionisalessandro* né in alcuna delle altre commedie satiresche note. Possediamo una glossa relativa ai 'Sileni' di una commedia sconosciuta di Eupoli, ma non sappiamo se questi 'Sileni' figurassero come personaggi o (cosa che mi pare più probabile) venissero solo menzionati di passaggio; e lo stesso vale per Hermipp. fr. 46 K.-A., dove Pericle è apostrofato come βασιλεὺς σατύρων a motivo, probabilmente, della sua condotta sessuale e della sua strategia bellica ignava", P. Cipolla, *Sugli anapesti di...*, op. cit., p. 143.

<sup>90</sup> Cfr. P. Battezzato, *La fatica dei canti...*, op. cit., pp. 58 e ss.

<sup>91</sup> Il Di Marco, nel citato suo contributo, si spinge ad ascrivere questo frammento al *Dafni o Litiense* di Sositeo. Con maggiore precisione lo studioso lo colloca all'inizio dell'opera, con la beneaugurante invocazione alle Muse per assicurarsi il successo per il dramma che sta per andare in scena. Il commento di Servio all'ottava ecloga di Virgilio, gli scoli all'ottavo e decimo idillio di Teocrito, nonché un trattato mitografico anonimo (che ne tramanda anche il frammento più lungo) ci consentono di ricostruire la trama del dramma satiresco di Sositeo: Dafni, innamorato della Ninfa Talia (o Pimplea, secondo una variante), si mette in viaggio per cercarla dopo che è stata rapita dai pirati, e la ritrova schiava presso Litiense, re di Celene in Frigia. Questi, figlio illegittimo di Mida, riserva agli stranieri un trattamento crudele: li costringe a mietere il grano assieme a lui, per poi decapitarli falciandone le teste assieme ai fastelli (però, secondo Servio, è solo una gara di mietitura e la decapitazione era la pena prevista in caso di sconfitta). Ma arriva in Frigia Eracle, che decapita Litiense, libera Dafni e la Ninfa e regala loro la reggia come dono nuziale; cfr. Di Marco, *op. cit.*

mostrare ai giudici del concorso dionisiaco che lui è capace di recitare tragicamente, al punto da parlare con lo stile tragico anche fuori dalla recitazione vera e propria! Anche l'atteggiamento palesemente metateatrale è segno dell'irriverenza del Satiro, che vorrebbe appunto sottrarre la recita al suo statuto ontologico e catapularla nella realtà, al punto da spingersi a citare un personaggio reale<sup>92</sup>, per infrangere definitivamente l'illusione scenica.

L'autore, secondo il gusto alessandrino dell'epoca ellenistica, volutamente mette in bocca a Sileno un vocabolario "arcaicizzante", per rievocare il clima dei primi esperimenti satireschi dell'epoca classica e per affrontare sulla scena il rapporto tra che cosa è dionisiaco e cosa non lo è. Insomma: "Sileno sarebbe dunque un'icona del teatro stesso, incarnazione degli elementi dionisiaci e 'satireschi' che contraddistinguevano il dramma primitivo, e che l'erudizione antica interpretò come presenze sceniche concrete. Allora, il frammento sarebbe parte di un dramma satiresco ellenistico *sui generis*: una ricreazione erudita del primitivo (ipotetico) *satyrikon* dionisiaco, quando tragedia e dramma satiresco non si erano ancora differenziati, condita da contaminazioni 'paraboliche' in ossequio allo sperimentalismo moderno; le quali tuttavia, a questo punto, potrebbero essere interpretate anche come un recupero di una dimensione arcaica dell'evento teatrale in cui non vi era ancora un netto spartiacque tra pubblico e spettatori"<sup>93</sup>.

#### d) *P.Matr. Inv. 44+119*

Questo piccolo papiro (**immagine n. 6**), molto ben conservato, ci tramanda 23 linee sul *verso*, mentre il *recto* è privo di scrittura (eccezion fatta per vaghe tracce di lettere). Scritte da una mano informale, queste linee sono "giustificate" in una colonna piuttosto stretta, e, confrontate con la grafia molto simile del *P.Oxy XLIII 3100* (che risale con certezza al 225 d.C.), possono essere ascritte al III secolo<sup>94</sup>.

La prima particolarità che emerge è che ogni linea comincia con una nuova parola. Questa circostanza, unitamente al fatto evidente che non vi siano lacune marginali, autorizza a credere che le linee siano interamente conservate. Il contenuto (ma anche il formato stesso del papiro) è strettamente connesso a quello di altri papiri di contenuto mimico.

Sono menzionati quattro personaggi: il messaggero Isis (linea 7); un *Galli* cappadoce (linea 12, che probabilmente si chiama ΝάριCCοι,



immagine 6: *P.Matr 44+119*

<sup>92</sup> Circostanza, questa, che, come avverte il Cipolla, non era inusuale nel dramma satiresco ellenistico; cfr. P. Cipolla, *Sugli anapesti di...*, op. cit., pp. 156-157.

<sup>93</sup> Ivi, p. 166.

<sup>94</sup> Cfr. G. Kádas - J.R. Somolinos, *A new mime scripts (P.Matr. inv. 44+119)*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 211 (2019), pp. 79-85, prima edizione del papiro, dalla quale traggio parte delle informazioni di questo paragrafo.

stando a quel che leggiamo alla linea 15, ma che tuttavia altrove è indicato in una forma plurale nell'atto di ricevere ordini); un suonatore di flauto frigio (linea 17, che forse si chiama Marsia, stando a quel che leggiamo alla linea 14); un singolare  $\mu\omicron\iota$  /  $\mu\epsilon$  (che leggiamo alle linee 6 e 16, che plausibilmente è il capo dei galli o una divinità, come pare debba capirsi dal seguito del papiro).

Il contenuto del papiro è più o meno questo: una serie di ordini (linee 1-6) vengono impartiti dal capo dei Galli (o da una divinità femminile); a questi imperativi segue una sequenza narrativa in terza persona (linee 7-11/16), di carattere parodico. Infine, vi sono altri ordini in forma dialogica, probabilmente pronunciati dallo stesso personaggio delle linee iniziali.

Lo *humour* della scena – con i Galli, gli effeminati, il suonatore di flauto frigio, il Satiro Marsia – inevitabilmente la apparenta al genere del mimo. Tanto più che un mimo dal titolo *Galli* venne scritto dal mimografo Decimo Laberio<sup>95</sup>. Altresì, le intenzioni ironicamente parodiche del mimo risulterebbero ulteriormente amplificate, allorché ad impartire gli ordini sarebbe una divinità femminile. In ogni caso, l'intero testo ruota attorno ai Galli, colti nell'atto di celebrare i loro riti di autoflagellazione: sulla scena del III secolo, il loro aspetto stravagante e selvaggio, le urla violente e l'aspetto "orientale" erano di grande presa sul pubblico, rappresentando attrazione e ripulsa allo stesso tempo.

Il *P.Matr. inv. 44+119* presenta somiglianze e analogie con altri papiri relativi a rappresentazioni mimiche. Nel mimo annotato sul *verso* del *P.Oxy. III 413*<sup>96</sup>, comunemente noto come *Μοιχεύτρια*, appare il personaggio del *Μαλακός* (che forse in questo caso è nome proprio), che interpreta il ruolo del confidente dell'adultera protagonista. Il *P.Berol. inv. 13927*<sup>97</sup>, nell'elencare le suppellettili e gli oggetti di scena occorrenti per uno spettacolo di varietà del VI secolo, ci trasmette il titolo della quarta scenetta  $\tau\omicron\ \tau\tilde{\omega}\nu\ \mu\alpha\lambda\alpha\kappa\tilde{\omega}\nu$ , appuntando che per essa occorre *lingerie* femminile (*περιζώματα φαρκία*) da far indossare agli interpreti degli effeminati. Nel *P.Hib. 54* (III sec. a.C.)<sup>98</sup>, che reca una lettera d'invito ad un suonatore di flauto a presenziare a un festival o a uno spettacolo con altri flautisti frigi, appare un *μαλακός*, che suonerà timpani, cembali e batacchi, indossando fantasiosi vestiti. Infine, il *P.Oxy. LXXIX 5189*<sup>99</sup> (VI d.C.) contiene la duplice redazione di un mimo, uno dei cui personaggi è un *μαλακός*, benché resti dubbio se il termine si riferisca a un personaggio o al ruolo effeminato che dovrebbe svolgere un attore.

Un'altra particolarità, che rende questo papiro somigliante al *P.Oxy. LXXIX 5189*, è costituita dalla presenza di trattini posti all'estremità di alcune linee (6, 10, 13, 14, 15, e benché meno visibili anche 7 e

---

<sup>95</sup> Il titolo è trasmesso sia da Aulo Gellio sia da Nonio Marcello. Tuttavia, i *Galli* del titolo può riferirsi piuttosto alla popolazione celtica di Gaul, personaggi frequentemente rappresentati nel periodo ellenistico; cfr. C. Panayotakis, *Decimus Laberius: The Fragments*, Cambridge 2010, p. 263.

<sup>96</sup> Per il quale rinvio alla prima serie di questi *Papiri dello spettacolo*.

<sup>97</sup> Anche per questo papiro rinvio alla prima serie di *Papiri dello spettacolo*.

<sup>98</sup> Cfr. M. Vandoni, *Feste pubbliche e private nei documenti greci*, Milano 1964, pp. 82-83.

<sup>99</sup> Per il quale rinvio alla terza serie dei *Papiri dello spettacolo*.

12). Con ogni probabilità si tratta di segni di abbreviazione. Questa caratteristica, unitamente al fatto che, come sopra detto, le linee sono complete, suggerisce che il papiro contenga l'inizio delle frasi da pronunciare in scena, riportate in una forma abbreviata, quasi a guisa di mero promemoria per l'attore che le doveva scandire<sup>100</sup>.

Potrebbe, allora, trattarsi di un papiro utilizzato o per le prove dello spettacolo – in una forma parzialmente simile a quanto avveniva con il *P.Oxy. LXVII 4546*, che riportava le sole battute dell'*Alceste* euripidea del personaggio di Admeto<sup>101</sup> – o come foglietto che teneva un *monitor* che doveva suggerire l'attacco delle battute agli interpreti sul palco, oppure che teneva proprio l'attore, magari nascondendolo agli occhi del pubblico, perché non aveva potuto/saputo memorizzare adeguatamente l'intera scansione delle frasi. Se questo è plausibile, i trattini indicherebbero la presenza del resto della frase o il punto corrispondente in cui intervenivano altri personaggi.

Del resto, che il papiro sia inteso per uno scopo di natura eminentemente pratica, è indirettamente attestato anche dalle sue ridotte dimensioni: se doveva essere tenuto in scena in modo che l'attore lo consultasse per ricordare gli attacchi delle battute da dire, è evidente che l'occultamento risultasse più facile proprio in ragione del piccolo formato. Perciò, il mimo recato dal *P.Matr. inv. 44-119* è deliberatamente abbreviato e parziale.

Altro motivo di interesse è il possibile collegamento instaurato tra i Galli e la dea Mâ di origine cappadoce. Una prima attestazione del rapporto dei Galli con la Cappadocia ci viene da Apuleio (*Metamorfosi* 8, 24): il capo dei seguaci della Dea Sira decide di acquisire un asino per utilizzarlo come mezzo di trasporto della statua della dea. Quando vengono richieste informazioni al commerciante sull'origine dell'animale, questo viene presentato come “Cappadociano, pronto a tutto”<sup>102</sup>. Non si trascuri di considerare che la Cappadocia era la terra di provenienza di rinomati cavalli e schiavi di qualità. Dal che potrebbe congetturarsi un riferimento all'origine cappadoce della cavalcatura utilizzata dalla troupe per il trasporto della statua della dea (linea 16), e dello schiavo suonatore di flauto che era al servizio del gruppo (linee 14 e 17).

D'altronde, i Galli adoravano Cibele e Atargatis, conosciuta anche come *Dea Syria*, e anche la dea Mâ, il cui culto era originario di Comana in Cappadocia<sup>103</sup>. I rituali dedicati alle tre dee erano molto simili, affondando tutti le radici nel culto della Gran Madre dell'Asia Minore. Non è da escludere che i γάλλοι del nostro papiro adorassero Mâ, il cui culto a Comana di Cappadocia è descritto da Strabone (12.2.3), il quale la identifica con la dea greca Enyo.

---

<sup>100</sup> Cfr. G. Kádas - J.R. Somolinos, *A new mime...*, op. cit., p. 81.

<sup>101</sup> Per il qual papiro rinvio alla prima serie dei *Papiri dello spettacolo*.

<sup>102</sup> Anche in *Lucio o l'asino* di Luciano (36), che è sostanzialmente una versione parallela (per quanto di intenti parodici) al romanzo di Apuleio, Filebo, il capo del gruppo, arrivando a casa con l'asino, annuncia: “Ragazze, vi ho comprato uno schiavo bello e robusto, di stirpe cappadoce”.

<sup>103</sup> Cfr. M.-C. Trémouille, *Remarques sur Comana de Cappadoce et sa déesse*, in O. Loretz, *Ritual, religion and reason: studies in the Ancient World in Honour of Paolo Xella*, Münster 2013, pp. 408-416.

Come ci fa sapere Lucano (1, 565-567) – *tum, quos sectis Bellona lacertis / saeva movet, cecinere deos: crinemque rotantes, / sanguineum populis ulularunt tristia Galli* – i seguaci della dea, che nelle fonti latine corrisponde appunto a Bellona, si ferivano violentemente ed erano tacciati di fanatismo<sup>104</sup>. Perciò il *P.Matr. inv. 44+119* costituisce, tra l'altro, la più antica fonte greca a collegare i Galli con la divinità cappadoce, sia che fosse chiamata Mâ o in altro modo.

Federico Favi, dal canto suo, ribadendo le connessioni del contenuto con motivi rituali e religiosi, ne individuava la matrice soprattutto con i culti frigi<sup>105</sup>. Concentrando l'attenzione alla linea 17 nella quale appare la parola *κερατύλης* (che indica il suonatore dell'*αὐλός* frigio)<sup>106</sup>, egli però la correggeva nell'imperativo singolare *κερατύλει* (ossia “suona il flauto frigio!”): in tal modo il comando, probabilmente impartito dall'officiante il rito ad un gruppo di persone che stanno preparando o svolgendo un sacrificio, è più consonante alle similari espressioni imperative che puntellano l'intero testo del papiro.

D'altronde simili ordini ai flautisti in occasioni di azioni rituali appaiono in alcune commedie di Menandro. Si guardi, *e.g.*, alle linee 430-434 del *Dyskolos*, quando la madre di Sostrato ordina alla flautista Parthenis di suonare il motivo di Pan<sup>107</sup>. Ma, soprattutto, qualcosa di simile avviene ai vv. 27-28 delle *Theophoroumene*: Lysias ordina ad un flautista di intonare il motivo della Madre degli Dèi, o piuttosto dei Coribanti, affinché la ragazza di cui è infatuato esca dalla casa.

Tuttavia, poco dopo si scopre che ella ha lasciato la casa, e, invocando Cibele, Frigia e i Coribanti, impartisce degli ordini per la celebrazione di un rito e ordina ad un flautista di suonare, cominciando ella stessa a cantare versi riconducibili al culto frigio di Cibele<sup>108</sup>.

Le interferenze tra la commedia menandrea e il mimo di Madrid non devono sorprendere: anche il *P.Lit.Lond. 97* reca tracce di sovrapposizioni stilistiche tra il mimo da esso recato e le forme della commedia ad esso coeva<sup>109</sup>.

---

<sup>104</sup> Concordano con il racconto di Lucano e sul carattere cruento dei riti per la dea anche Giovenale (IV, 123-124), Orazio (*Saturae* 2.3 223) e Tibullo (1. 6 45-49).

<sup>105</sup> Cfr. F. Favi, *Some remarks on a New Mime Papyrus (P.Matr. inv. 44+119)*, in “Archiv für Papyrusforschung”, 69/1 (2023), pp. 1-6.

<sup>106</sup> Favi, in nota 7 del suo articolo, ricordava l'informazione assunta da Jean-Luc Founet, il quale gli ricordava che un *κερατύλης* era attestato anche in un inedito papiro (datato al VI secolo), conservato presso l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres di Parigi, e attualmente da lui in fase di studio; cfr. *ivi*, p. 2.

<sup>107</sup> L'Handley convincentemente dimostrò che Parthenis era interpretato da un attore, e non dal musicista che accompagnava il coro. Infatti, in un altro momento della commedia (verso 880) ci si rivolge proprio a quest'ultimo coreuta; cfr. E.W. Handley, *The Dyscolos of Menander*, London 1965, p. 209.

<sup>108</sup> Favi elenca anche delle somiglianze ritmiche tra il mimo madrilenò e le *Theophoroumene*, cfr. F. Favi, *Some remarks on...*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>109</sup> Sul punto rinvio alla quarta serie dei *Papiri dello spettacolo*.

e) *P.Oxy. XXV 2436*

Il *recto* del *P.Oxy. XXV 2436* (immagine n. 7), scritto in una maiuscola informale databile al II secolo<sup>110</sup>, ci tramanda un testo con notazione musicale<sup>111</sup>; del testo sopravvivono lacerti di due colonne, la prima delle quali non reca che poche lettere finali di sei righe, mentre la seconda conserva otto righe



immagine 7: P.Oxy XXVV 2436

mutili a destra<sup>112</sup>. La sistemazione del testo è peculiare in ogni caso, con la linea 6 ἐν ἐκθέσει, e le successive due ἐν εἰσθέσει<sup>113</sup>. Non è inutile segnalare che, pur nel suo stato lacunosissimo, la prima colonna si caratterizza per la presenza di uno spazio intenzionalmente lasciato bianco per stabilire l'inizio di una nuova sezione. Sulla scorta di quanto avviene in altri papiri musicali, il Turner aveva notato uno stilema: alla fine delle parole – e talvolta al loro interno – viene introdotto uno spazio, in corrispondenza del quale vengono scritti, nell'interlinea, le note e i segni ritmici. Pertanto

la notazione è posta alla destra delle sillabe cui si riferisce, in spazi predisposti *ad hoc*<sup>114</sup>.

In questo caso, inoltre, la notazione, tanto quella melodica quanto quella ritmica, è stata aggiunta da un'altra mano. Le note, ascrivibili al modo lidio (con cenni di ipolidio), compongono una melodia sostanzialmente rispettosa dell'accento delle parole. Come altrove, i segni della melodia sono accompagnati da quelli del ritmo, i quali offrono un ampio ventaglio di esempi di quelli noti dalla trattatistica antica<sup>115</sup>. E il ritmo si intensifica alle linee 6, 7 e 8, dove appaiono *hyphen*, *dicolon* e *leimma*.

<sup>110</sup> Cfr. O. Montevicchi, *La papirologia*, Torino 1973, tav. 65.

<sup>111</sup> Sul *verso* troviamo un testo magico, riferibile, secondo indagini paleografiche, ad un periodo a cavallo tra il II e il III secolo.

<sup>112</sup> A giudicare dalla *mise en page* di altri papiri musicali nei quali le colonne sono molto ampie – e.g. *P.Oslo 1413* o anche l'inno cristiano del III secolo trasmessoci da *P.Oxy. 1786* (venti centimetri le colonne del primo e trenta quelle del secondo) – è presumibile che sia andata perduta una buona porzione di testo.

<sup>113</sup> Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, p. 188.

<sup>114</sup> Cfr. E.G. Turner, *Greek Manuscripts in the Ancient World*, in "Bulletin of Institute of Classical Studies. Supplements", 46 (1987), p. 70. I papiri musicali che presentano un'analogia soluzione "editoriale" sono: *P. Oslo inv. 1413*; Mich. 2958; *P. Berol. 6870*; *P. Oxy. 3162*; *P. Cairo Zen. 59533*; *P. Oxy. 4461*, per i quali cfr. E. Pöhlmann - M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, New York 2001.

<sup>115</sup> Cfr. il manuale *Εἰσαγωγή Μουσική* di Alypius (IV sec.), per un primo e più generale approccio alla notazione vocale e strumentale; cfr. P. Giannini, *I papiri musicali*, in "Atene e Roma", 3-4 (2008), pp. 157-165.

La Gammacurta, sulla scorta degli studi di Gentili<sup>116</sup> e di West e Pohlmann<sup>117</sup>, afferma che “il testo, che mostra un andamento ritmico giambo-trocaico con l’inserimento di alcune sezioni cretiche, si presenta come una monodia”<sup>118</sup>. In essa qualcuno, parlando in prima persona, ammette la sua fortuna, rispetto a qualcun altro, con la prole, e afferma di essere scampato a qualche pericolo. Perciò, si rivolge (forse) ad un coro, invitandone i componenti a danzare e a ricordare qualcosa.

L’allusione a figure del mondo agreste – fanciulli di caprai, pastori, vaccari, Menadi – fece pensare al Kannicht<sup>119</sup> e al Lloyd-Jones<sup>120</sup> che il testo superstite appartenesse ad un dramma satiresco, e che la monodia fosse da intestare a Sileno, che poi si rivolge al coro dei Satiri, suoi figli, poc’anzi lodati.

A questa ipotesi aderì anche il Turner, evidenziando, altresì, la somiglianza del testo di *P.Oxy. XXV 2436* con il metro dei superstiti versi degli *Ichneutai* sofoclei. Tuttavia, lo stesso studioso ammetteva che il brano potesse essere anche un ditirambo classico (o ellenistico), o anche ciò che rimaneva di una “Hellenistic or even Roman music-hall scena”<sup>121</sup>.

Il Borthwick, pur senza respingere completamente la tesi del dramma satiresco, ipotizzò si potesse trattare di una commedia, della quale il papiro tramanda la scena di un rito propiziatorio contro la sterilità, celebrato presso la fontana di Afrodite sul monte Imetto. Se così fosse, allora a pronunciare la monodia sarebbe una donna che, guarita dalla infertilità, esalta la sua magnifica prole e invita il coro a danzare recando il fuoco di tizzoni ardenti<sup>122</sup>.

Dal canto suo la Dale formulò un’ipotesi affatto diversa<sup>123</sup>. Ella, fondandosi sulla presenza alle linee 2 e 6 di riferimenti ad Ares e ad un tizzone acceso, scorse nel lacerto ossirinchita un monologo cantato da Altea, la quale vanta il figlio Meleagro (avuto da Ares), il cui destino era legato ad un tizzone, che, qualora si fosse spento, ne avrebbe decretato la morte.

Gentili, nell’aderire a questa linea interpretativa, si spinse ad ascrivere il frammento al perduto *Meleagro* di Euripide<sup>124</sup>. Anche la Gammacurta sottolinea che la Dale potrebbe aver visto giusto, tanto più che la consuetudine invalsa, al tempo in cui venne scritto il papiro, era quella di musicare brani tragici antologizzati, privilegiando il punto di vista femminile, come avviene, *e.g.*, nel *P.Leid. 510* o nel *P.Oslo*

---

<sup>116</sup> Cfr. B. Gentili in “Gnomon”, 33 (1961), p. 341.

<sup>117</sup> Cfr. E. Pöhlmann - M.L. West, *Documents of ...*, op. cit., pp. 121-122.

<sup>118</sup> T. Gammacurta, *Papyrologica...*, op. cit., p. 189.

<sup>119</sup> Cfr. R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. II, Göttingen 2004, p. 681.

<sup>120</sup> Cfr. la recensione di H. Lloyd-Jones, al volume (a cura di) E. Lobel - E.G. Turner, *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XXV, London 1959, in “The Classical Review”, 11 (1961), pp. 17-21.

<sup>121</sup> E.G. Turner, *Greek Manuscripts...*, op. cit., pp. 114-115.

<sup>122</sup> Cfr. E.K. Borthwick, *The Oxyrhynchus Musical Monody and Some Ancient Fertility Superstitions*, in “America Journal of Papyrology”, 84 (1963), pp. 225-243.

<sup>123</sup> Cfr. p. 115 dell’appendice all’*editio princeps*, che è quella di Lobel e Turner di cui alla nota 65.

<sup>124</sup> Cfr. B. Gentili, *op. cit.*

1413<sup>125</sup>. Una prassi questa ricordata anche dal West, che, fornendo una trascrizione su pentagramma della musica contenuta nel papiro, scrive che “al tempo di questo papiro, gli attori drammatici erano soliti adattare questi versi alla musica e cantarli”<sup>126</sup>.

Partendo dalla considerazione che, per ragioni di natura metrica, bisogna considerare che il testo sia più antico della melodia ad esso abbinata, Johnson congetturò che il brano non fosse stato copiato per essere letto, bensì proprio per essere musicato<sup>127</sup>. Un primo scriba, servendosi di un antigrafo con divisione colometrica dei versi (sicuramente provenienti da un’opera più antica), aveva copiato in bella grafia le parole, occupando il papiro secondo una spaziatura peculiare ma funzionale. Poi, un secondo scriba aveva aggiunto, con mano meno formale, segni ritmici e melodia (della quale presumibilmente era proprio il compositore).

Il prodotto – quel che ne resta è forse solo una magra porzione di una più ampia rassegna antologica, se ben si interpreta il sopra citato *vacuum* della prima colonna – era destinato alla esibizione di un τραγῳδός, che calcava il palcoscenico accompagnato da un coro, con l’intenzione di fare sfoggio di tutto il suo virtuosismo canoro.

#### f) *P.Mich 4682*

Relativamente ai concorsi musicali, nel 1885 Emil Reisch aveva raccolto tutte le evidenze disponibili a quella data<sup>128</sup>. La documentazione era prevalentemente epigrafica, e identificava solo i vincitori delle varie categorie di concorso. Tuttavia era particolarmente utile per individuare il gran numero di concorsi in tutto il mondo greco e l’ampia varietà di spettacoli in molti di essi.

Un ulteriore tassello alla nostra conoscenza dei concorsi musicali dell’antichità ci è fornito dal *P.Mich. 4682* (**immagini nn. 8-9-10-11**). Si tratta di un testo frammentario, recuperato a Karanis nel 1926 e del

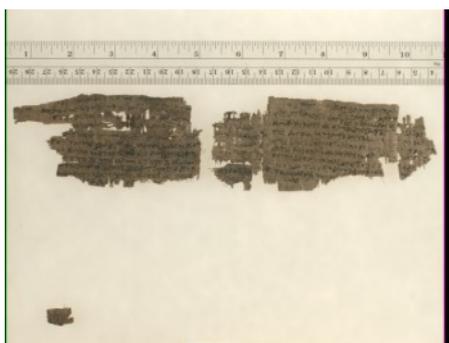


immagine 8: *P.Mich* completo

quale restano tre piccoli pezzi, più un altro frustolo, che però reca solo tracce indecifrabili. La qualità della scrittura, spigolosa e irregolare, ha portato a ipotizzare come data di redazione la fine del II o l’inizio del III secolo.

La forma e il contenuto del papiro lasciano intravedere una serie di precetti normativi, sia requisiti che divieti, recanti le regole per le diverse categorie di un concorso musicale. Le regole testimoniate dal *P.Mich. 4682* paiono voler assicurare la

<sup>125</sup> Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 191.

<sup>126</sup> M.L. West, *La musica antica greca*, Lecce 2007, p. 450.

<sup>127</sup> Cfr. W.J. Johnson, *Musical evenings in the early Empire: new evidence from a Greek Papyrus with musical notation*, in “Journal of Hellenistic Studies”, 120 (2000), pp. 67-68.

<sup>128</sup> Cfr. E. Reisch, *De Musicis Graecorum Certaminibus*, Vienna 1885.

perpetuazione di una certa linea tradizionale<sup>129</sup>.



immagine 9: P. Mich 4682A



immagine 10: P. Mich 4682B



immagine 11: P. Mich 4682C

Non sappiamo quando furono codificate e stabilite le prime regole, né il testo in esame reca tracce di suoi antecedenti o delle sue origini. In ogni caso è significativo il fatto che – ammesso che il concorso musicale si fosse effettivamente svolto nel piccolo e provinciale villaggio di Karanis – anche in zona marginali si organizzassero gare del genere in occasione delle feste più importanti<sup>130</sup>. Va da sé che anche per occasioni “minori” fosse necessario un insieme di regole: probabilmente questo regolamento venne commissionato da un funzionario o dignitario locale di Alessandria<sup>131</sup>.

Nel *P. Mich. 4682* il regolamento concorsuale è diviso in due sezioni, giunteci sostanzialmente complete, e distinte alle righe 5-15 e 24-32. Le prime righe di ciascuna sezione (la 5 e la 24) specificano il genere di esecuzione: il  $\nu(\acute{o}\mu\omicron\varsigma) \alpha\lambda\lambda\eta\tau\acute{\omega}\nu \kappa\upsilon\kappa\lambda\iota\omega\nu$  e il  $\nu(\acute{o}\mu\omicron\varsigma) \kappa\iota\theta\alpha\rho\iota\sigma\tau(\acute{\omega}\nu) \kappa\upsilon\kappa\lambda\iota\omega\nu$ .

Con particolare riferimento al *nomos* auletico, alcuni dettagli ci sono riferiti da Luciano (*De salt.* 2 e 26), laddove accenna agli “auleti che accompagnano i danzatori ciclici”. Nel dialogo luciano, Crato li menziona come degni di accedere ai concorsi musicali, nel cui ambito le musiche venivano eseguite senza l’accompagnamento dei danzatori (come oggi avviene nell’esecuzione delle sole musiche di balletti).

Alle righe 13 e 28 vengono fornite delle specificazioni delle esecuzioni, introducendo la variante “pitica” dei due *nomoi*. Le righe 6 e 25-27 prescrivono che cosa dev’essere eseguito, e alle righe 6-10, 13-14 e 27 vengono anche descritti gli errori e gli sbagli che determineranno la squalifica del concorrente. Inoltre, alle righe 10-13 e 29-32 sono indicate alcune variazioni ammesse nell’esecuzione

<sup>129</sup> La rigida opposizione alle innovazioni musicali da parte di “conservatori”, quali Aristofane e Platone, era sostenuta anche da larga parte del pubblico ateniese. Al riguardo si vedano le considerazioni di Aristofane in *Nuvole* (961 e ss.), passo citato (con tono di approvazione) da Sesto Empirico (*Adv. Mus.*, 14-15), e che ha un parallelo nella citazione di Ferecrate che si legge nello Pseudo Plutarco (*De Musica*, 30, 1141C-1142). Platone (*Repubblica* 3.398-399) ci racconta della multa comminata a Terprando, la cui cetra fu inchiodata ad un muro perché aveva una corda in più; Timoteo stesso (*Persiani*, 215 e ss.) allude all’espulsione che egli stesso dovette subire da Sparta e a come dovette difendere la sua musica “nuova”.

<sup>130</sup> Cfr. H.I. Bell, *A Musical Competition in the 3rd Century b.C.*, in AA.VV., *Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lombroso*, Milano 1976, pp. 13-23.

<sup>131</sup> Cfr. O. Pearl, *Rules for musical contests*, in “Illinois Classical Studies”, 3 (1978), pp. 132-139:133.

dei brani<sup>132</sup>. È evidente che i partecipanti alla gara musicale fossero resi preventivamente edotti delle regole prescritte per i νόμοι e i μέλη (notoriamente parole dall'accezione molto ampia).

Alcuni termini piuttosto rari – alla riga 8 *παρὰ θύραν* e alla riga 14 *μεσόχορο(ς)*<sup>133</sup> – hanno implicazioni di natura corale e drammatica. Pearl presumeva che le *performances* alle quali allude il *P.Mich. 4682* avessero un carattere teatrale, ulteriormente adombrato dalla presenza di termini come *προσώπω* (riga 9), *εξόδου* (riga 26), e *κωμικούς* (riga 12 e probabilmente in parallelo anche alla linea 32). Quest'ultima parola apparentemente si riferisce a citaristi ausiliari, o ad attori e/o ballerini aggiunti.

Polluce (4,48) descrive il *nomos* auletico come “mimetico”, lasciando intendere che ai suoi tempi era invalsa una musica dalle capacità mimetiche e rappresentative. Invece, almeno nel periodo precedente, è abbastanza chiaro (come attesta Strabone, 9,3,10) che attori o ballerini non erano richiesti o addirittura consentiti. Forse Polluce – la cui terminologia è comunque piuttosto vaga, tanto da apparire ambigua qua e là – avrà inteso descrivere le elaborazioni successive della *performance*, molto simili a quelle di un pantomimo, in cui erano stati introdotti tratti drammatici.

#### **g) La lastra marmorea di Astianatte; un ostrakon comico; un papiro musicale**

La popolarità di temi e argomenti teatrali lungo tutto l'arco storico dell'esperienza greco-romana è attestata anche dai cicli figurativi e dalle altre forme di rappresentazione visiva che sono giunti fino a noi.

Un significativo documento è la cosiddetta *Lastra Campana* (databile sul finire del I secolo d.C.) (**immagine n. 12**), nella quale è rappresentato un episodio dell'*Astianatte* di Accio. Al centro, di fronte a una scena con le tre porte canoniche (la *regia* centrale e due *hospitalia* laterali), si vede un personaggio femminile (Andromaca), che tiene per un braccio un bambino (Astianatte), nel tentativo di proteggerlo. Alla sua sinistra c'è un personaggio maschile (Ulisse), che allunga la mano destra, pretendendo dalla donna la consegna del figlio. Ci sono, poi, sulla sinistra due personaggi, uno maschile e uno femminile, che potrebbero essere identificati come servi, che svolgevano la funzione del coro. Gli attori sono



immagine 12: Scena dell'*Astianatte* di Accio, da tomba sulla Salaria, fine I sec a.C.

<sup>132</sup> Ivi, pp. 133-135.

<sup>133</sup> Pickard-Cambridge ricordava che sono molto antiche le attestazioni riguardanti la posizione centrale che l'auleta aveva nei cori ciclici e ditirambici. Anche un'iscrizione dellica risalente al II secolo a.C. attesta l'uso del termine (sovrapponibile a quello di “corifeo”); cfr. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy, Comedy*, Oxford 1962, p. 35. Il Pippidi invece lo considerava indicativo del funzionario addetto al reclutamento e alla formazione dei cori, nonché del direttore delle esibizioni; cfr. D.M. Pippidi, *Un nouveau document sur le Koinon pontique: en marge d'un album agonistique d'Istros*, in “Bulletin de Correspondance Hellénique”, 84.2 (1960), pp. 434-458.

abbigliati alla greca, con maschere e costumi appropriati al ruolo (Ulisse, per esempio, ha la spada), e portano ai piedi le alte calzature tragiche (*cothurni*).

Nelle rappresentazioni pittoriche (o comunque figurative) ispirate alle vicende della guerra troiana (specialmente in quel genere che va sotto il nome di *Iliouperisis*), gli episodi nei quali entrava a fare parte il piccolo Ἀστυνόαξ erano molto frequenti, probabilmente per quel patetismo insito nella vicenda, che ben poteva essere materia di intervento degli artisti.

Non a caso, l'episodio dell'addio di Ettore era il soggetto di un quadro menzionato da Plutarco (*Brut.*, 23). E doveva essere anche la scena ritratta in un perduto dipinto pompeiano ed in un frammento disperso di *Tabula Iliaca*. La sua ampia diffusione dovette ben presto farne una semplice scena di genere, ancorché ispirata all'episodio omerico, come attesta l'anfora E 282 del British Museum.

Se un affresco rintracciato nella *Domus Aurea* è fedele al racconto omerico con Astianatte in fasce<sup>134</sup>, la *Lastra Campana* è singolare poiché attesta, tra l'altro, l'indipendenza di Accio dal racconto omerico, dal quale si discosta, poiché Astianatte è reso non come un infante tra le braccia della madre, ma come un ragazzino che si regge in piedi da solo. L'influenza di questa resa teatrale dovette determinare, insieme con le più tarde convenzioni illustrative, anche un disegno che orna la cosiddetta *Iliade Ambrosiana*.

Di particolare interesse – tanto sotto il profilo musicologico, quanto sotto quello della conoscenza di riproposizione di testi classici (segnatamente quella comica)<sup>135</sup> – sono due documenti, che attestano la riviviscenza della produzione comica in epoca ellenistica e imperiale.

Il primo è un *ostrakon* proveniente dall'Alto Egitto, sul quale sono riportate alcune parole del canto di Upupa (con notazioni musicali), tratto dagli *Uccelli* di Aristofane, destinato molto probabilmente a esecuzioni conviviali. La monodia, che era stata concepita per essere eseguita con l'accompagnamento dell'*aulos*, è contrassegnata da una polimetria esasperata, che impone notevoli difficoltà esecutive e che rinvia ai canoni della “nuova” musica cara a Euripide, Agatone e ai ditirambografi del V a.C.<sup>136</sup>.

Il secondo è un papiro (**immagine n. 13**), databile al III d.C., che riporta una serie di prove per mettere in musica un trimetro giambico della *Fanciulla tosata* di Menandro.

---

<sup>134</sup> Tra gli altri: Polignoto raffigurò Astianatte tra le braccia della madre, nel gruppo delle prigioniere troiane (Pausania, X, 25, 9); similmente fanno anche una metopa del *thesauros* dello Heraion alle foci del Sele (*Heraion*, II, 260 ss.), e il frontone E del tempio di Asklepios ad Epidauro.

<sup>135</sup> La defunzionalizzazione del coro il canto a solo si era affermato anche nelle repliche dei testi classici. Si pensi alla testimonianza della selezione di due brani lirici dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea in ordine invertito, attestata dal *P.Leid. 510* (III a.C.), redatta per un virtuoso che avrebbe dovuto esibirsi con l'accompagnamento di un coro. O si pensi all'epigrafe che riporta la notizia sull'auleta Satiro di Samo, figlio di Eumene, che si presentò insieme a un coro nello stadio di Delfi nel 194 a.C. L'auleta, durante quella *performance*, eseguì parti di Dioniso con l'intervento del coro e accompagnamento con la cetra (αὐτὸχορμα) tratti dalle *Baccanti* euripidee. Analoga circostanza è descritta nel citato passo della plutarchea *Vita di Crasso*, dove compare l'attore tragico Giasone di Tralle, mentre si esibisce in occasione di un simposio tra i Parti, cantando dapprima le parti di Agave, successivamente, tenendo tra le mani la testa di Crasso, intraprende con il coro un canto amebeo, dopo avere fatto indossare a uno dei coreuti il costume di scena di Penteo; cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti...*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>136</sup> Per l'*ostrakon* inedito cfr. E. Hall, *Introduction: Aristophanic Laughter across the Centuries*, in (a cura di) E. Hall - A. Wrigley, *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, London 2007, p. 8.

Entrambi i documenti, anche se destinati ad uso privato e quindi non riservati alla gente di teatro, in

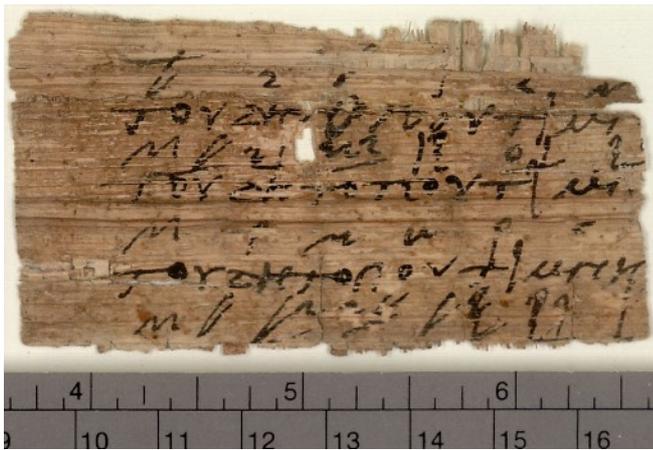


immagine 13: P.Oxy LIII 3705

ogni caso confermano che in età imperiale permaneva l'interesse per gli antichi testi comici<sup>137</sup>. Del resto, *performances* private dovevano essere particolarmente diffuse e gradite nelle occasioni conviviali. Un esempio è reso (mirabilmente) da Petronio (*Satyricon* 64, 2), che scrive *canturire belle deverbis, adicere melica*. E anche Plutarco (*Quaestiones Conviviales* V 673b) ci informa sulle rappresentazioni effettuate dagli attori comici nell'ambito privato dei simposi, scrivendo *καὶ μίμοις καὶ ἠθολόγοις καὶ τοῖς*

*Μένανδρον ὑποκρινόμενοις τὰ συμπόσια χώραν*

*ἔδωκεν*), menzionando, immediatamente dopo, il κωμῶδός Stratone, che grande successo di pubblico era solito riscuotere<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Il papiro menandro è il P.Oxy. LIII 3705, sul quale cfr. sia A. Bélis, *Interpretations du Pap.Oxy. 3705*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 72 (1988), pp. 53-63, sia M. Huys, *P.Oxy. LIII 3705: A Line from Menander's Perikeiromene with Musical Notations*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 99 (1993), pp. 30-32.

<sup>138</sup> Cfr. E. Laurenzi, *Il «teatro» nelle residenze private*, in "Scienze dell'Antichità", 12 (2004-2005), pp. 669-676. Opportunamente, il Tedeschi ricordava che l'abitudine di ascoltare brani comici in privato dopo cena non era invalsa in epoca imperiale, bensì datava fin dal V secolo a.C. Si può ricordare la battuta dei *Cavalieri* di Aristofane (vv. 529-530), riguardo alle riprese nei simposi di brani lirici estratti da Cratino. Una scena del *Simposio ovvero i Cesari* di Giuliano l'Apostata (6, 310b) rinvia al possibile riuso di Aristofane: Sileno canta il brano in lode di Demo tratto dai versi 1111-1120 dei *Cavalieri*, con le opportune modifiche per una dedica in onore dell'imperatore Claudio. Di un'analoga consuetudine in ambiente romano ci offre raggugli un'epistola del giovane Plinio (IX 36, 4): *cenanti mihi, si cum uxore vel paucis, liber legitur; post cenam comoedia aut lryistes*; cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti...*, op. cit., p. 60.

# LE TRADUZIONI DELL'ILIAD E VENEZIANO

di Alessandro Cabianca

## Cronologia delle principali traduzioni storiche dell'*Iliade*

- A Roma: Livio Andronico, 280-200 a.C. *L'Odissea* dal greco al latino, opera perduta. Altri traduttori: Accio Labeone, Polibio, Silio Italico
- 1358 Leonzio Pilato (traduce *Iliade* e *Odissea* in prosa latina per Petrarca e per Boccaccio). Fornisce a Boccaccio il materiale per l'opera *Genealogia deorum gentilium libri*, sulla genealogia degli dèi pagani
- 1400 Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Angelo Poliziano (mirabile versione di quattro libri)
- 1400 e 1500: Lorenzo Valla e Francesco Griffolini, l'Aretino, Andrea Divo di Capodistria, Costanzo Pulcarelli traducono l'*Iliade* in latino
- 1510-1568 Ludovico Dolce, veneziano, traduce Omero, Virgilio e Ovidio, *L'Achille et l'Enea* in ottava rima
- 1573 Bernardino Leo di Piperno, traduce dodici libri dell'*Iliade*
- 1620 Luigi I. Grotto, cieco d'Adria, traduce il I libro dell'*Iliade*. 611 esametri di Omero diventano 360 ottave
- 1626 G. Battista Tebaldi detto l'Elicona, traduce in ottava rima
- 1642 Federico Malipiero, prima versione in prosa a Venezia
- 1703 Bernardino Bugliazzini: *L'Homero toscano* cioè *L'Iliade d'Homero in ottava rima dei 24 canti con argomenti e allegorie*
- 1723 Anton Maria Salvini, traduzione integrale in versi sciolti
- 1736-46-52 Scipione Maffei, di Verona, *Li primi due canti dell'Iliade in versi sciolti (e dell'Eneide)*
- 1736-1794 Melchiorre Cesarotti dà una versione dell'*Iliade* in prosa, letterale, e una versione poetica in endecasillabi
- 1769 Giuseppe Maria Bozzoli, traduzione integrale in versi
- 1805 Ugo Foscolo traduce il I e il III libro sul modello di Cesarotti e per frammenti circa 10 libri

## Cronologia di alcune delle principali traduzioni del '900

- 1923: Versione in prosa di Nicola Festa
- 1924: Versione in esametri di Ettore Romagnoli
- 1950: Versione in prosa ritmica di Rosa Calzecchi Onesti
- 1990: Versione in prosa di Maria Grazia Ciani

- 1996: Versione alinear di Giovanni Cerri (interpretativa)
- 1997: Versione in versi liberi di Guido Paduano

**Anche a livello internazionale sono numerose le traduzioni.**

**Importante:** Il grande classicista Martin West cura (1998-2000) per la Bibliotheca Teubneriana (vol. I-II) un'edizione innovativa: opera una selezione di manoscritti (16 esemplari citati costantemente più 6 occasionali), su 840 papiri inediti e un regesto più ampio che in passato, risalente fino al IX secolo a.C., con un volume di studi critico-testuali. West intende restituire il testo originale, anzi l'ultima versione, eliminando le interpolazioni di rapsodi e aedi e le numerose corrottele.

**Veniamo a Giacomo Casanova traduttore di Omero**

Nel confronto con questi precedenti il TEZA esce con un giudizio critico che propone con assoluta chiarezza la questione casanoviana:

"Questi (rif. ai traduttori precedenti) sono emoli da non far paura, né il Casanova è scrittore che mostri, o nel regno dell'erudizione o in quello dell'arte, gli scrupoli che allentano, ma non certo non guastano, l'opera dei timorosi. Va franco, come negli amori, come nei giochi, come in ogni sua industria: e di lui avevano a giudicare uomini gabbati e femmine tradite; con più tranquillità, con più giustizia, pesa misura sentenza un tardo lettore".

Intendo dire che il giudizio morale su Casanova ha penalizzato, fino a stravolgerlo, il giudizio critico, e che le accuse di immoralità e di ogni altra infamia (stregoneria, massoneria che lo inseguivano, insieme con i dispacci degli inquisitori, ovunque nel mondo egli fuggisse), avevano consigliato l'oblio per le sue carte o almeno la disapprovazione, per giudizio sommario.

Le altre e più classiche traduzioni vengono dopo, da quella di Ugo Foscolo (1805-1807) a quella di Vincenzo MONTI (1810-1811), quella cioè che a tutti è nota perché conosciuta sui banchi di scuola e cui faremo qualche breve cenno per un confronto di atmosfera e per un più approfondito discorso sull'arte del tradurre.

**Cronologia delle traduzioni di Capasso in napoletano, di Boaretti in veneziano e di Casanova in toscano e in veneziano**

- 1757-1765 l'abate Nicolò Capasso traduce *Illiade* in napoletano, una traduzione definita da Casanova nel Proemio una parodia, scritta "per far ridere". Sembra questa la molla che muove Casanova a tradurre l'*Illiade* in veneziano
- 1775 Giacomo Casanova, 18 canti dell'*Illiade* in idioma toscano in ottava rima
- 1788 Francesco Boaretti, 24 canti dell'*Illiade* in veneziano in ottava rima
- 1795 Giacomo Casanova, 8 canti dell'*Illiade* in lingua veneziana in ottava rima

**Antefatto:** Casanova viene a conoscenza della traduzione dell'*Illiade* in napoletano di Nicola Capasso (sottotitolo: *Poema eroicomico*) ne apprezza la vivacità [Esempio della traduzione di Capasso riferita a

Crise, sacerdote troiano: *Reverenno Pèvete vecchione / ch'Apollu stisso lo chiammava 'Tata'* (trad.: Vecchio venerando prete, che Apollo stesso chiamava 'Papà']), ma non ne condivide l'idea di fondo, il tono farsesco, e questo giudizio chiarisce, per via di negazione, l'intento di Casanova quando decide di tradurre l'*Iliade*.

Scriva Casanova "Ho veduta una sposizione dell'*Iliade* in vernacolo napoletano, che non è, a dir vero, né traduzione, né parafrasi: io non saprei ben decidere cosa ella sia, quando non volessi dire, che ella mi pare una parodia, piena e di licenze, e di grazie, dotta, burlesca, bella per un verso, e, secondo me, brutta per l'altro", "Io invidio le teste, alle quali ogni cosa in questo mondo offre materia di riso".

Casanova è uomo libero, innamorato di sé, e le sue peregrinazioni, gli amori, le donne, i duelli, sono solo sintomi di quell'immenso Narciso, che vive soprattutto di autoapprovazione, ed anche questo spiace a quelle culture basate sull'ipocrisia e sulla falsità, camuffata da umiltà e altruismo: Egli dice, nella prefazione alla traduzione di cui ci stiamo occupando: "Sappi, pubblico, che questa mia traduzione mi piace... che non potrà mai dispiacermi, quand'anche tu la condannassi."

E aggiunge: "Io dò alle stampe questo libro, perché sono stanco di leggerlo, e correggerlo sempre. Quando sarà stampato, tutto sarà finito."

Non devono ingannare i modi leggeri con cui fa passare i suoi messaggi; anche se Casanova non ha, come Alfieri, il senso del tragico e quindi non ci tormenta con quel "vulli, sempre vulli, fortissimamente vulli", in altro modo ci comunica la serietà e l'impegno posto nell'impresa del tradurre.

"Quell'io che fé tanto parlar l'Europa per imbrogli, fughe, e duelli, si meschia anche di scrivere. Pubblico caro, spero che comprerai il mio libro, e non mi pare d'esser ardito soverchio in sperarlo, perché la maggior parte del tuo denaro è sempre gettata al vento... T'auguro un prossimo cambiamento perché se ti mantieni così, le cose anderanno sempre di male in peggio". Casanova provoca il lettore, con grande spregiudicatezza.

Mi pare che questo brano mostri chiaramente le capacità critiche, di discernimento e di giudizio di Casanova, oltre a rivelarne gli intenti.

### ***La Iliada en nnapulitano di Nicolò Capasso***

*Dimme, Sia Ddea, charraggia o che mmalora  
tanto abbottaie d'Achille li premmune  
che de li Griecce, asciuto isso da fora,  
scesero a compagnia li battagliune  
e chello mmale che non troppo addora  
fece pigliare a tanta li scarpune  
che cane, cuorve e cient' aute animale  
se fecero no buono Carnevale.  
che se nnommena ancòra ira d'Apollu!*

(Dimmi, Signora Dea, che rabbia o che sventura tanto gonfiò d'ira i polmoni di Achille che, uscito egli fuori [dalla mischia], le schiere dei Greci a frotta scesero [agli Inferni] e quel male che non troppo odora fece prendere a tanti gli scarponi, [così] che cani, corvi e cento altri animali passarono un buon Carnevale che ancora si chiama ira d'Apollu!)

### **La traduzione di Vincenzo Monti, a tutti nota**

Cantami, o Diva, del Pelide Achille  
l'ira funesta che infiniti addusse  
lutti agli Achei, molte anzitempo all'Orco  
generose travolse alme d'eroi,  
e di cani e d'augelli orrido pasto  
lor salme abbandonò (così di Giove  
l'alto consiglio s'adempì), da quando  
primamente disgiunse aspra contesa  
il re de' prodi Atride e il divo Achille.

### **Traduzione di G. Casanova in idioma toscano**

Canta d'Achille, o Dea, l'orrendo sdegno,  
che fatal danneggiò le greche schiere,  
e che tante di Pluto all'atro regno  
scender fe' innanzi tempo alme guerriere;  
alme d'eroi rimasti pasto indegno  
di augei rapaci, e di affamate fere,  
siccome ordinò Giove, onde fra Atride  
discordia insorse, e fra 'l divin Pelide.

### **Traduzione di G. Casanova in lingua veneziana**

*Gran Dea, che, co volé, sé tanto cara,  
del gran fio de Pelèo canté la bile,  
colera rovinosa, orrenda, amara,  
despetto atroce dell'ardente Achille.  
Canté quanto quell'ira ha costà cara  
a l'aneme de mille Eroi, e mille  
morti, e all'orrido inferno condannai  
da Cani, e Corvi i corpi devorai.*

Può Casanova, senza essere un grecista e con quella sua personalità irridente, ironica, dissacrante, sarcastica, anarcoide, riprodurre il mondo mitico come modello ideale, irraggiungibile punto di perfezione, far rinascere miti ed eroi, far rivivere divinità e battaglie? È possibile, a patto che l'interpretazione di quel mondo venga in qualche modo aggiornata alla luce delle disillusioni della modernità, non cioè, riprodurre l'eroico, a costo di aggiunte, di magniloquenza, di retorica, come è il caso del Monti, ma per sottrazione, attenendosi per scrupolo all'opera e ai personaggi, ma con l'occhio del lettore disincantato, che sa di trovarsi di fronte, non voglio dire ad una favola, ma ad una bellissima invenzione della fantasia. Mi sembra quindi che il giudizio riduttivo che ne dà Manlio Cortellazzo – che ne vede la validità se non altro nell'aver Casanova dimostrato "che si possono ridurre in dialetto i grandi scrittori senza ricorrere alla beffa ed al lazzo" e commenta negativamente "l'indulgere, come, però, è sempre stato fatto, alla anacronistica riduzione di fatti e personaggi antichi alle condizioni moderne" – vada modificato proprio nel senso che Casanova, nel trascrivere fatti e personaggi antichi, non si lascia coinvolgere totalmente ed, anzi, non smette di guardare ai suoi contemporanei ed a se stesso.

E non a caso l'etichetta che Casanova applica a se stesso di aver tratto "copia di copia" non conoscendo egli la lingua greca, vale altrettanto per Monti, che spregiativamente veniva definito "gran traduttor de' traduttor di Omero".

La traduzione in veneziano dà spunti di concretezza e di semplificazione così che meglio riconduce un clima di guerra: *L'ira funesta* di Achille nella traduzione del Monti va confrontata e *l'orrendo sdegno* della versione in toscano di Casanova vanno confrontate, e un po' ci perdonano, con *la bile* del Casanova in veneziano, *colera rovinosa, orrenda, amara*, del Casanova in veneziano, così come quel *di cani e d'angelli orrido pasto* del Monti e *di augei rapaci, e d'affamate fiere*, andrebbe confrontato con il ruvido e realista ultimo verso di Casanova in veneziano *da cani, e corvi i corpi devorai*, senz'altro soluzione assai efficace.

Ripeto “efficace”, non certo fedele, anche per la scelta, come detto, dell’ottava, ma è il tentativo di rendere il poema omerico nella lingua della Serenissima senza una teorizzazione del tradurre.

Ma il tradurre, ed è questo il punto, per Casanova, anche se non dichiarato esplicitamente, è saper operare al meglio un tradimento nei confronti dell'originale (arte peraltro, apriamo una parentesi, in cui Casanova si dimostra almeno altrettanto esperto del Monti, spregiativamente definito “gran tradutor de’ tradutor d’Omero”: Casanova con le donne, Monti con i governi sanno gareggiare nell'arte del voltagabbana), poiché la trascrizione letterale niente altro sarebbe che un sovraccarico di noia, cioè aggiungere verve, movimento, vivacità, perfino invenzione, al testo greco, non la fedeltà che i grandi traduttori richiedono a chi si accosta a un capolavoro in altra lingua. Molti si sono cimentati nei secoli con il poema di Omero, da Cesarotti a Foscolo, e, più di recente, Romagnoli e Calzecchi Onesti, in prosa e in versi, attenendosi alla “formula” leopardiana “piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l’essenza della perfetta traduzione” (Zib. 1988), con intento filologico o di fedeltà, contenutistica o formale, al testo greco con un processo “imitativo”.

Ecco allora che Casanova, come anche l’abate Boaretti, con un intento che è altro da quel che indicava Leopardi, “reinventano” alla maniera dell’Ariosto e del Pulci e molto interessante è il confronto Monti/Boaretti/Casanova per gli episodi di Tersite o per il ferimento di Venere da parte di Diomede per i quali diamo i riferimenti in nota.

### **Traduzione di F. Boaretti in lingua veneziana**

Boaretti in premessa alla sua “fatica” scrive di “tradurre per diletto”, “a modo mio”, non “riga per riga” e aggiunge “ma questo xe Omero”, “l’essenzial del Poeta ho conservà, / e’l solo accidental mi go mudà”.

Diamo un esempio della bella traduzione dell’Abate Boaretti dell’episodio di Tersite che mostra come la lingua veneziana gareggi per vivacità e ricchezza lessicale con il toscano.

*Tutti giera sentà, tutti i tasea;  
ma la lingua Tersite, el chiaccolon  
tegnir dentro de i denti nol podea,  
e’l fruava a criar mezzo el polmon.  
Gnente che stava ben Costù savea;  
ma el se godea, per anca far el buffon,  
de dir senza cervello, e senza sal  
de i Re, de i Capi tutto quanto el mal.*

*L'Omo più brutto e porco de Costù  
visto mai non s'avea da che xe mondo;  
nè a sta guerra nessun giera vegnù,  
che fosse più de lu balordo, e tondo.*

*L'Omo più brutto e porco de Costù  
visto mai non s'avea da che xe mondo;  
nè a sta guerra nessun giera vegnù,  
che fosse più de lu balordo, e tondo.*

*Voltà in su, grosso, storto, e schizzò el naso,  
longa e aguzzà la testa; e in cima a quella  
diese cavei, che xe là messi a caso,  
dà compimento a sta figura bella.*

*E della so bruttezza Mi ve taso  
almanco la metà; fatte a trivella  
xe le gambe, e più curta xe la zanca;  
ma la lingua, oh! la lingua è sana, e franca.*

### **Considerazioni conclusive**

Il tradurre, ed è questo il punto, è saper operare al meglio un tradimento nei confronti dell'originale (arte peraltro, apriamo una parentesi, in cui Casanova si dimostrava almeno altrettanto esperto del Monti: come già detto, Casanova con le donne, Monti con i governi sapevano gareggiare nell'arte del voltagabbana), poiché la trascrizione letterale niente altro potrebbe diventare che un sovraccarico di noia.

Perciò mi pare di poter concludere che le traduzioni di Casanova, se già trovavano giustificazione in italiano, come trasposizione in ottava rima del più bel canto epico della antichità, trovano completezza in veneziano, con una fondamentale variante di tono, che un lettore moderno dovrebbe mettere in adeguata luce: il tono antieroico che attraversa l'intera traduzione.

Questo è, a mio avviso, ciò che differenzia e rende grande *l'Iliade* di Casanova nella versione in veneziano anche rispetto alla stessa sua versione in italiano e rispetto a versioni più rinomate.

Un'ultima annotazione, questa volta di costume: è difficile equiparare questa traduzione in lingua veneziana all'uso delle lingue minori o dei dialetti che recentemente sta assumendo, in Italia e nel mondo, di pari passo con fenomeni separatisti o secessionisti, valore di fenomeno culturale, innanzitutto perché il veneziano della Serenissima Repubblica era tutt'altro che una lingua marginale, confinata dentro aree ristrette, era bensì lingua viva, diffusa, commerciale, parlata ad Istanbul come a Cipro, ad Amsterdam come ad Atene.

Perciò, se da un lato la riscoperta di questa traduzione è soprattutto la riscoperta di un figlio di Venezia cosmopolita, amato all'estero e vituperato, ma forse anche invidiato in patria, per il suo essere un irregolare, fin dalla nascita, dall'altro non si tratta di un processo localistico, ma della riconferma che oramai la lingua della Serenissima Repubblica era in grado di competere sia con le lingue contemporanee, come il francese e l'italiano, sia con le grandi lingue del passato, il latino ed il greco.

NOTA: Va dato merito a Editoria Universitaria di Venezia di Albert Gardin per la pubblicazione di questi tre volumi: F. Boaretti, *Iliade in lingua veneta in ottava rima*, 1998; G. Casanova, *Iliade di Omero in veneziano*, 2005 (con copia anastatica dell'originale); G. Casanova, *Iliade di Omero in idioma toscano*, 2007.

# “L’ECO DELLE LEGIONI” - INNOVAZIONE E TRADIZIONE IN CAMPO MILITARE ALLA FINE DEL VI SECOLO d.C.

di *Andrea Scotto*

Tra le fonti sull’epoca antica non mancano affatto resoconti di battaglie e campagne militari scritti da autori contemporanei e non, o addirittura da testimoni oculari o dagli stessi protagonisti, come i *Commentarii de bello gallico*<sup>139</sup> e quelli *de bello civili*<sup>140</sup>: tutto questo materiale di indiscusso valore storico e, in molti casi, anche letterario, è tuttavia insufficiente per uno studio approfondito dal punto di vista dell’addestramento militare.

Sappiamo per certo che l’eccellente addestramento fu uno dei fattori principali alla base dei successi militari delle legioni di Roma, come lo stesso Cesare ebbe a riconoscere, per esempio attribuendo esplicitamente a *scientia atque usus militum* la risoluzione di una difficile situazione<sup>141</sup> durante la battaglia combattuta contro i Nervii sul fiume Sambre: se l’*usus* viene attribuito ai soldati *quod superioribus proeliis exercitati*, nulla ci viene detto sulla *scientia*, cioè sull’addestramento militare vero e proprio condotto per lungo tempo lontano dalle zone operative.

Questa scelta fu compiuta perché il dettaglio del *modus operandi* della legione romana (i tipi di schieramento, i movimenti tra i vari settori del campo di battaglia, la collocazione e l’impiego degli specialisti delle varie armi) era per Cesare, e per la gran parte del pubblico a cui i *Commentarii* erano indirizzati, quello che noi oggi chiamiamo *arte nota*: per loro, ma purtroppo non per noi.

Dalla tarda antichità, però, ci è giunto un testo decisamente più completo: si tratta dello *Strategikon*<sup>142</sup> attribuito all’imperatore Maurizio, che fu a capo dell’Impero Romano d’Oriente dal 582 al 602 d.C. dopo essere stato un abile comandante militare. Quest’opera costituisce un vero e proprio *manuale di istruzioni* per l’organizzazione e la conduzione in battaglia di un esercito romano<sup>143</sup> della fine del VI secolo d.C., completo sotto tutti gli aspetti, aggiornato con le innovazioni militari acquisite dal

---

<sup>139</sup> Cfr. C.G. Cesare, *Le guerre in Gallia (De bello Gallico)*, a cura di C. Carena, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.

<sup>140</sup> Cfr. C.G. Cesare, *La guerra civile (De bello civili)*, a cura di F. Solinas, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1989.

<sup>141</sup> Cfr. C.G. Cesare, *Le guerre in Gallia*, cit., p. 116.

<sup>142</sup> *Strategikon*, a cura di G. Cascarino, Il Cerchio Edizioni, Rimini 2016. Non conoscendo la lingua greca, l’esposizione contenuta nel presente testo dipende totalmente dalla traduzione che figura in questa seconda edizione, completa di testo a fronte.

<sup>143</sup> Comprendo che alcuni possano trovare insolito parlare di *esercito romano* in un’epoca così tarda: ricordiamo però che fino all’ultimo i sovrani che risiedevano a Costantinopoli consideravano se stessi alla stregua di un Βασιλεὺς τῶν Ῥωμαίων, Imperatore dei Romani, anche se lo scrivevano e pronunciavano in lingua greca. Oltre a ciò, la conquista armata musulmana non si era ancora verificata e quindi, gestendo oculatamente i difficili rapporti con la Persia, a Giustiniano I e allo stesso Maurizio la *Renovatio Imperii* fino all’Italia e a Roma, e oltre, era sembrato un obiettivo del tutto alla portata.

confronto con i popoli delle steppe nel IV e nel V secolo d.C. e concepito con un'impostazione che presenta diversi aspetti di *modernità*.

*Commentario? No, manuale operativo.*

Al pari dei *Commentarii* di Cesare, leggendo lo *Strategikon* si tocca con mano l'esperienza militare di alto livello maturata dall'autore, elemento che rafforza l'identificazione con l'imperatore Maurizio: egli non fa il proprio nome neppure nell'*incipit* ma, visto lo scopo dell'opera descritto nella prefazione, non poteva non trattarsi di un *imperator* nel senso latino del termine, quello di detentore del comando militare. Le analogie, però, finiscono qui: Cesare scrisse con un evidente scopo propagandistico in funzione della propria carriera politica e della successiva legittimazione del suo ruolo preminente nella *Res publica*; Maurizio fu mosso da una necessità di tipo totalmente diverso, figlia di tempi assai differenti da quelli in cui visse e combatté Cesare, e che egli ricordò con sintesi e chiarezza proprio nella prefazione<sup>144</sup> dello *Strategikon*.

*L'istruzione delle forze armate è stata trascurata per lungo tempo ed è caduta così completamente nell'oblio, per così dire, che quelli che assumono il comando di truppe non conoscono neanche gli argomenti più semplici e incontrano invece ogni genere di difficoltà, e sappiamo che a volte sono i soldati a essere incolpati di mancanza di esercizio, a volte sono i generali a essere accusati di inesperienza. Ci siamo decisi quindi a trasmettere per iscritto questa materia, per quanto possibile, brevemente e semplicemente, con attenzione più alla sostanza che allo stile.*

Era accaduto qualcosa che, ai tempi di Cesare, sarebbe stato impossibile perfino da immaginare: i Romani avevano *disimparato* a combattere. Occorreva quindi, e alla svelta, recuperare la *scientia* militare partendo dalle basi: reclutamento, addestramento all'uso delle armi (anche quelle di nuovo tipo, non incluse nella tradizione militare romana), esecuzione sul campo di un movimento prestabilito una volta ricevuto un determinato comando e tutti i dettagli della logistica (spostamento delle truppe e delle salmerie durante la marcia, approvvigionamento di cibo e acqua per uomini e cavalli, costruzione dell'accampamento). A questi aspetti fondamentali sono dedicati i primi sei libri dell'opera e l'ultimo, il dodicesimo.

Il settimo, il nono e il decimo libro contengono una serie di indicazioni preziose per i comandanti, leggendo le quali si comprende che esse sono frutto di esperienza militare lunga e diretta; al contrario, il settimo capitolo contiene centoquarantacinque tra massime, consigli e aneddoti vari, scritti in forma di frasi brevi, che sembrano opera di strateghi *da scrivania* e che per questo immaginiamo siano tratti da altri testi e inclusi nello *Strategikon* perché *potrebbero sempre servire, non si sa mai*.

Di particolare interesse è l'undicesimo libro, dedicato al comportamento in guerra dei popoli che abitano i territori ai confini dell'Impero: Persiani, Avari, Turchi, Slavi e, infine, Franchi e Longobardi,

---

<sup>144</sup> *Strategikon*, p. 47.

ricordati come esempio di quei *popoli dai capelli biondi* che nei secoli successivi avrebbero dato vita, non da soli, a quella che divenne l'Europa medievale. Ecco che cosa scrisse di loro l'imperatore Maurizio<sup>145</sup>:

*I popoli dai capelli biondi danno grande importanza ai valori della libertà, e sono coraggiosi e intrepidi in battaglia, ed essendo spavaldi e impetuosi, considerano qualsiasi paura, e perfino una breve ritirata, come una vergogna, poiché disprezzano facilmente la morte. Combattono con furore nel corpo a corpo, sia a cavallo sia a piedi, e se vengono messi in difficoltà in un'azione di cavalleria, smontano a un segnale convenuto e combattono a piedi, anche in pochi contro molti cavalieri, e non si ritirano dal combattimento. Sono armati con scudi, lance e spade corte appese alle spalle. In battaglia, sia a piedi sia a cavallo, non si schierano secondo uno schema o una formazione prestabilita, ma per tribù, riunite secondo le rispettive parentele e affinità, per cui spesso, se per qualche motivo i loro amici vengono lasciati indietro, rischiano la vita combattendo per vendicarli. In battaglia formano la fronte dello schieramento in modo compatto e uniforme. Sia a cavallo sia a piedi sono impetuosi e irrefrenabili nella carica, come se fossero gli unici al mondo a disprezzare la paura. [...]*

*Nei combattimenti contro di loro bisogna evitare soprattutto di impegnarli in battaglia campale, specialmente nelle fasi iniziali, ma si deve puntare piuttosto a imboscate ben organizzate, manovre furtive e stratagemmi, e prendere tempo e rinviare il momento opportuno, e a fingere accordi con loro, in modo che la mancanza di approvvigionamenti o il disagio del caldo o del freddo raffreddi la loro audacia e il loro ardore.*

Lo *Strategikon*, che di sicuro non è stato ideato come *commentarium* alla maniera di Cesare, potrebbe invece essere accostato a un testo nostro contemporaneo: il *manuale operativo*. Si tratta di un documento costituito da diverse sezioni che descrive come funziona l'organizzazione di un'azienda; esso deve contenere: il *contesto* (dati quali nome, indirizzo, contatti), la *struttura* (descrizione per ordine gerarchico), le *posizioni* (funzioni ricoperte all'interno dell'organizzazione), i *processi* e le *procedure* (modi di agire espressi in termini di compiti quotidiani) e infine le *politiche*, le *regole* e le *restrizioni* (tutto ciò che deve essere rispettato all'interno dell'organizzazione e nei rapporti con l'esterno). Lo *Strategikon* può essere considerato un vero e proprio *manuale operativo* di un esercito romano del VI secolo d.C. proprio perché presenta, in maniera più o meno evidente, tutte le caratteristiche appena elencate.

Il *contesto* non è esplicitato nello *Strategikon* in termini di nomi e luoghi perché all'epoca era chiaro per chiunque: la sede dell'autorità imperiale era Costantinopoli, per la precisione il Gran Palazzo, collocato tra il mare, le Basiliche di Santa Sofia e Santa Irene e affacciato sull'Ippodromo (a imitazione delle residenze imperiali di Roma, collocate sul Palatino e adiacenti al Circo Massimo). Anche se nella storia dell'Impero Romano, tanto in Occidente quanto in Oriente, non mancarono esempi di imperatori deposti e uccisi, nessuno avrebbe mai contestato all'Imperatore, inteso come *figura istituzionale*, l'assoluta preminenza nella vita civile e militare.

La *struttura* dell'esercito è delineata, in *ordine gerarchico*, nel primo libro<sup>146</sup>:

*L'esercito deve essere diviso in varie unità e comandi, alla cui testa vanno messi comandanti intelligenti e capaci. I tagma devono essere costituiti da una forza variabile dai trecento ai quattrocento uomini al massimo, e al loro comando devono essere posti dei conti, detti anche tribuni, prudenti e capaci; i tagma devono essere riuniti in moire, o chiliarchie, di duemila o tremila uomini, in funzione della dimensione dell'esercito, e poste al comando di moirarchi competenti, detti anche duchi o chiliarchi, che siano prudenti e disciplinati. Le moire vengono raggruppate in tre meros di uguale dimensione, al comando dei quali vanno posti dei merarchi, detti anche stratelates, prudenti, disciplinati esperti e, se*

---

<sup>145</sup> *Strategikon*, pp. 209-211.

<sup>146</sup> *Strategikon*, p. 57.

possibile, anche uomini di cultura: questo è utile soprattutto per il comandante del *meros* centrale, il luogotenente, che per ogni cosa deve essere in grado di prendere, se necessario, il posto del generale.

Le *funzioni* sono descritte anch'esse nel primo libro, in un passo di poco precedente<sup>147</sup>:

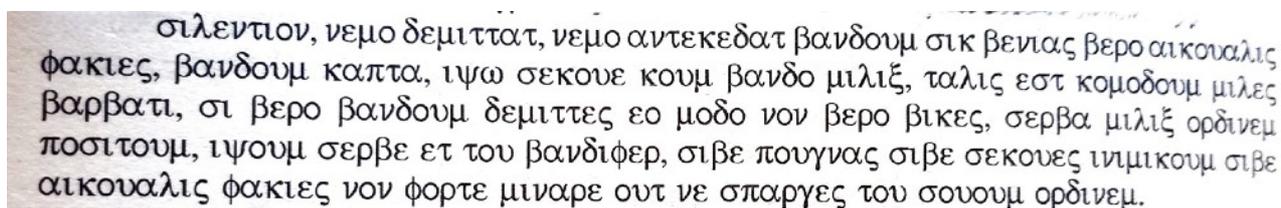
*Il capo e comandante di tutto l'esercito viene dunque detto generale, mentre l'uomo in secondo grado dopo di lui è il luogotenente. Il merarca è l'uomo a cui è affidato il comando di un meros, mentre il moirarca è il comandante di una moira ed è anche duca. [...] Un conte, o tribuno, comanda il tagma, il numero o il bandon. Si chiama ilarca il primo degli ecatontarchi, ed è il secondo in comando dopo il conte o tribuno. Un ecatontarca comanda cento uomini, così come un decarca ne comanda dieci e un pentarca ne comanda cinque. [...] Sono detti cursores quelli che precedono lo schieramento regolare e che inseguono velocemente il nemico in fuga, defensores quelli che li seguono, senza caricare o rompere lo schieramento, marciando in buon ordine a supporto dei cursores nel caso questi fossero respinti. Sono chiamati addetti medici quelli che seguono lo schieramento, e che raccolgono e soccorrono i feriti in battaglia. [...] Mensores sono quelli che misurano e stabiliscono le linee del campo. Le spie sono chiamate esploratori.*

Quanto a *processi e procedure*, il principale pregio dello *Strategikon*, come abbiamo già detto, è proprio quello di offrire ai suoi lettori un campionario ampio e dettagliato di tecniche di combattimento da applicare in battaglia, di metodi di addestramento da utilizzare quotidianamente anche in tempo di pace, e di istruzioni riguardanti la logistica, gli approvvigionamenti e ogni altro aspetto, anche psicologico, della vita militare. *Politiche, regole e restrizioni* sono invece raccolte alla fine del primo libro sotto forma di venti proposizioni<sup>148</sup>.

Tutto questo fa dello *Strategikon* un antesignano dei moderni *manuali operativi* e, volendo, potrebbe benissimo essere utilizzato per replicare in tutto e per tutto, al giorno d'oggi, un esercito romano del VI secolo d.C.

*L'eco delle legioni antiche conservata nello Strategikon.*

Pur essendo un testo di impostazione sorprendentemente moderna, aggiornato con le *ultime novità* (per l'epoca, s'intende) in tema di armi e tecniche di combattimento, lo *Strategikon* ha conservato testimonianze risalenti a un'epoca precedente quella dell'imperatore Maurizio. Si consideri, per esempio, il testo<sup>149</sup> riportato qui sotto, in figura:



σιλειπτιον, νεμο δεμιττατ, νεμο αντεκεδατ βανδουμ σικ βενιας βερο αικουαλις  
φακιες, βανδουμ καπτα, ιψω σεκουε κουμ βανδο μιλιξ, ταλις εστ κομοδουμ μιλες  
βαρβατι, σι βερο βανδουμ δεμιπτες εο μοδο νον βερο βικες, σερβα μιλιξ ορδινεμ  
ποσιτουμ, ιψουμ σερβε ετ του βανδιφερ, σιβε πουγνας σιβε σεκουες ινμικουμ σιβε  
αικουαλις φακιες νον φορτε μιναρε ουτ νε σπαργες του σουουμ ορδινεμ.

Leggendolo, si comprende facilmente che si tratta di una serie di comandi militari elencati utilizzando sì l'alfabeto greco, ma come traslitterazione di parole latine:

<sup>147</sup> *Strategikon*, pp. 55-57.

<sup>148</sup> *Strategikon*, pp. 59-63.

<sup>149</sup> *Strategikon*, p. 90.

*Silentium, nemo demittat, nemo antecedit bandum, sic venias verum aequalis facies, bandum capta, ipso seque cum bando miles, talis est commodum militis barbati, si vero bandum demittes eo modo non vero vices, serva miles ordinem positum, ipsum serve et tu bandifer, sive pugna sive seque inimicum sive aequalis facies, non forte minare ut ne sparges tu suum ordinem*

È riduttivo pensare che l'uso della lingua latina nello *Strategikon*, riservato quasi esclusivamente a termini militari, soprattutto comandi vocali per trasmettere ordini alle truppe di fanteria, sia unicamente espressione di un *bilinguismo latino-greco* che riscontriamo fin dai tempi dell'espansione mediterranea della Repubblica Romana; Edward N. Luttwak lo spiegò sinteticamente nel suo *The Grand strategy of Byzantine Empire*<sup>150</sup> quando scrisse<sup>151</sup>:

*Impartire ordini in latino in un esercito che parlava greco non era una semplice forma di stupido conservatorismo, ma un modo per mantenere la continuità con quello che era, ed è ancor oggi, l'istituzione militare più a lungo vittoriosa di tutta la storia umana, l'eredità più importante che il nuovo Impero romano avesse ricevuto dal vecchio.*

Proprio in quest'ottica possiamo interpretare gli ordini *in latino* che troviamo qui, traslitterati in greco, come un *fossile vivente*, come la *registrazione scritta*, altrimenti perduta, delle grida dei comandanti che indirizzavano l'impeto dei soldati contro il corretto obiettivo e con il giusto dispendio di energie: appunto, *l'eco delle legioni*. Non solo: la descrizione dettagliata dei movimenti che corrispondono a quel determinato ordine vocale, e le indicazioni sulle circostanze in cui tale ordine veniva dato, ci permettono anche di visualizzare movimenti del tutto analoghi, per esempio, a quelli compiuti dalle legioni agli ordini di Cesare in Gallia e durante la Guerra Civile. Ecco alcuni esempi di ordini dati alla fanteria contenuti in diverse pagine dello *Strategikon*:

<i>equaliter ambula</i>	marciare avanti uniformemente
<i>dirige frontem</i>	riallinearsi continuando la marcia
<i>ad latus stringe</i>	serrare i ranghi riducendo l'ampiezza della fronte <sup>152</sup>
<i>junge</i>	chiudere gli spazi tra le linee avanzando da dietro
<i>ad octo - exi</i>	ridurre la profondità da 16 a 8 uomini per ampliare la fronte dello schieramento
<i>move</i>	“avanti - march” (dato a voce, con il suono di un corno o con il movimento di un pennoncello)
<i>sta</i>	“alt” (dato a voce, con un colpo sullo scudo, con un movimento della mano o uno squillo di tromba)
<i>depone senestra</i>	“fianco sinistr”
<i>depone dextra</i>	“fianco destr”
<i>transforma</i>	“dietrofront” fatto tutti insieme
<i>transuta</i>	“dietrofront” fatto per <i>bandon</i>

Oltre a questi comandi, ancora ampiamente impartiti ai soldati di leva fino a pochi anni fa, se ne aggiungono altri che indicano un livello superiore di addestramento:

---

<sup>150</sup> E.N. Luttwak, *La grande strategia dell'Impero Bizantino*, ed.it., Rizzoli, Milano 2009.

<sup>151</sup> E.N. Luttwak, *La grande strategia dell'Impero Bizantino*, cit., pp. 305-306.

<sup>152</sup> Utilizzo il termine “fronte” al femminile, così come lo è stato in ambito militare fino al XX secolo quando fu imposto l'uso dell'espressione “il fronte” al maschile.

*undique servate* metà del *bandon* rimane sulla fronte precedente, metà si volta verso la fronte posteriore e i ranghi intermedi si coprono la testa con gli scudi a formare la *testudo*, formazione ampiamente raffigurata nelle fonti iconografiche antiche, riprodotta frequentemente nei film e nelle rievocazioni storiche

*suscipe* aprire lo schieramento altrui per far riparare la propria unità in ritirata dietro la linea altrui

*mediis partitis ad difalangiam – primi state, secundi excite*

metà unità (in questo caso i *secundi*, la metà posteriore) si stacca e si rischiera facendo fronte al lato opposto.

Questi ultimi due ordini dimostrano l'efficacia dell'addestramento militare romano perché non solo riguardano movimenti complicati da eseguire nel bel mezzo di una battaglia, ma indicano due azioni richieste in caso di rottura della prima linea e di attacco alle spalle. In queste due situazioni la reazione più semplice e istintiva sarebbe stata, ed è, quella di fuggire: solo la credibilità dei comandanti, costruita giorno dopo giorno durante l'addestramento e, soprattutto, nel teatro delle operazioni, condividendo fatica, disagi e pericoli, avrebbe permesso ai soldati di non disertare e di continuare a combattere insieme, senza farsi travolgere dai fuggitivi, anche se attaccati alle spalle. Questa è, a mio parere, la misura autentica della forza militare delle legioni di Roma.

Un'ultima considerazione riguarda la *gestione psicologica* dei soldati al momento dell'attacco per far fronte alla paura che, sicuramente, essi avranno provato di fronte all'avvicinarsi di truppe nemiche, spesso soverchianti per numero: la sequenza dei comandi che illustriamo di seguito dimostra quanto l'addestramento e la credibilità dei comandanti possano essere leve considerevoli per poter evitare che i soldati, presi dalla tensione, possano commettere errori compromettendo l'efficacia dello schieramento sul campo.

In un primo momento li si tiene a freno con una serie di esortazioni alla calma:

*silentium* fate silenzio

*mandata captate* ascoltate gli ordini

*vos non turbatis* non spaventatevi

*ordinem servate* conservate lo schieramento

*nemo demittat bandum et inimicos seque*

nessuno abbandoni la sua unità per andare incontro ai nemici

Tutto questo, ricordiamocelo, mentre il nemico avanza spavaldo e rumoroso e mentre l'adrenalina progressivamente sale; poi, al momento giusto, ecco il comando

*parati* state pronti

a cui, in rapida successione, seguono l'invocazione

*adiuta* aiuta(ci)

e la risposta dei soldati, urlata al cielo:

*Deus* Dio.

Non conosciamo il nome di quale divinità pagana venisse urlato in faccia al nemico al posto di quel *Deus* a cui lo stesso imperatore Maurizio, nella prefazione dello *Strategikon*, dichiarò di dedicare l'intera opera: possiamo però essere sicuri che, dopo aver ascoltato l'urlo delle legioni e avendo ben presente la duratura fama di queste in termini di vittorie militari, la paura che avrebbe attanagliato i nemici di Roma sarebbe stata ben maggiore di quella che, con questo grido, i Romani rabbiosamente cercavano di esorcizzare.

# PIETRE MILIARI - IDENTITÀ BONEFRANA

di Adam Vaccaro

Questo mio contributo pone al centro il problema dell'identità, che può essere inteso, come ogni parola, con sensi contrapposti. Ne feci oggetto di ricerca con "Milanocosa" tra il 2003 e il 2006, e sappiamo bene che persino l'amore può essere fonte di paradiso o di inferno.

Così Identità, come insegna la storia e la cronaca, può essere inteso come soglia imprescindibile di essenza di sé che si apre all'incontro con l'Altro, facendone alimento di comunicazione e condivisione.

Ma può essere inteso, all'opposto, come arroccamento e chiusa supponenza, individualistica o razziale, tesi solo a declinare una supposta superiorità, che sfocia in contrapposizioni e conflitti, ideologie e idolatrie di un Dio della guerra che sta sempre e solo dalla parte di chi si definisce suo figlio prediletto, deliri purtroppo non solo di chi il secolo scorso ne faceva inni, *über alles*.

Il tema è nucleo della prefazione, di Vincenzo Guarracino, del mio libro *Identità Bonefrana*, che seguirò e di cui utilizzerò alcune parti. Anche Guarracino, si chiede, "cosa si intende per Identità?", cui risponde, richiamando Domenico Romagnosi, "col termine ilichastico, cioè di uno che si sa guardare intorno, in fecondo commercio di pensieri e di idee col proprio ambito culturale e civile".

Processo che, se concepito entro una visione spirituale, può essere qualificato anche come corpo mistico, capace di farne trasmutazioni di sostanza (non solo di forma) dell'arricchimento di sé; o di autopoiesi, materica, biologica e mentale, quale definita dalle Nuove Scienze. Se e se. Se il processo di scambi con l'Altro procede sul crinale resistente da un lato a *hybris* (i suddetti deliri di onnipotenza), dall'altro, a perdita di autonomia critica e affettiva.

È stato ed è, tale orientamento, che ha dato corpo alle pietre miliari della mia vita, non solo di quelle enucleate in questo libro, che credo rispondano agli obiettivi della ricerca svolta lungo la serie di questo prestigioso Convegno.

E leggo due testi quali eco iniziali, di cui il primo è in esergo del libro.

## ***Dedica***

A coloro cui devo vita intelligenza e cuore – che qui  
ha cominciato a battere – con l'orgoglio di essere  
filo d'erba e vento irriducibili a farsi merce  
in un mondo che canta la libertà  
di essere merce senza identità

## ***La luce del passato***

La luce del passato  
intrisa di lacrime e sorrisi  
questo mi porto addosso –  
continuando a dirne finché posso

Faccio ora seguire tre poesie suscitate da fotografie degli anni '50 del fotografo italo-americano Tony Vaccaro, mio compaesano e solo mio omonimo, quali punto di partenza del percorso che seguirà.

### **Il posto**

C'era una volta un posto una cosa un paese  
tanti sassi e mille case accoste  
tante cose e persone piene di fame e di sogni  
una voglia di vita con una collana dura intorno  
uno splendore di luce in mano a tante mani scure

*Ce steve 'na vote 'nu poste 'na cose 'nu pèése  
préte 'n goppe préte e case app'cc'cate  
cente còse e cr'st'jane chîne de spranze e de fame  
'nu core de vite strette che 'na cullane pesante èttorne  
'na jummelle lucende 'm meze e tande mane nire*

### **La casa**

Questa casa così scura così attesa  
questa casa che al buio diventa  
le pareti dei miei sogni

Questa casa che esplode di voglie  
ricoperta di fango e di foglie  
delle mie scarpe assonnate e stanche

*Sèpisce 'a sére cumme espètte d'erruà  
'nde 'sta case sciurd'je che z'eccorde ch'u sonne e  
quande sònne belle fanne 'a 'móre ch'i mure  
cumme 'i muréje 'mbriache d'u foche epp'cciate*

*sèpisce quande voglie che scopp'ne 'nde 'sta case  
che pare chiène sòle de lóte e de pagghie  
chiane èmmasc'cate 'm mócche 'u ciúcce  
de quarte 'i scarpe 'nzazzerate e slacche sótt'u lètte*

(Sapessi la sera come aspetto di arrivare / in questa casa buia che s'accorda col sonno e / quanti sogni belli fanno l'amore coi muri / come le ombre ubriache del fuoco acceso // sapessi quante voglie che scoppiano in questa casa / che sembra piena solo di fango e di paglia / piano masticata in bocca all'asino / di fianco alle scarpe inzaccherate e sformate sotto al letto)

### **Sacrario quieto**

Terra mia pietre morte  
devo tornare in mezzo a voi  
per sentire tutto l'amore  
che non vi ho mai dato  
per sentire la mia carne  
così fatta di voi  
per cantare finalmente anch'io  
insieme con gli ulivi caparbiamente abbrancati  
al vostro umore  
la mia e la vostra legge  
di vita aspra

Devo fermarmi in mezzo  
al vostro sacrario quieto  
per sentire tutto il bisogno  
di quella dignità e compostezza  
a voi interamente proprie  
per cercare di assorbirne un briciolo  
anch'io  
che pianterò negli occhi  
e porterò là in quel furore grottesco  
che ha fatto di voi quel che siete

Quel punto di partenza, “primogiardino” – come lo definisce Claudio Magris nel suo libro *Microcosmi* – di disegno del mondo e della costruzione della mia identità, rimase fonte di un *nostos*, sia pure critico e privo di mozioni nostalgiche, da cui derivarono scritture e ritorni nel corso dei decenni successivi alla mia partenza, alla fine degli anni '50, per Milano.

Fu lievito, in particolare nell'arco dei due decenni, '80 e '90, mentre ero immerso nella mia ricerca interdisciplinare con al centro la scrittura poetica, cui poi diedi il nome di *Adiavenza*. E la ricerca teorica intorno al *poiein* maturò in me il bisogno di restituzione a quel “primogiardino”, per cui diedi vita a una iniziativa socioculturale, che si sviluppò per diversi anni, a partire dalle domande:

**Bonefro? Cos'è, dov'è?** Uno dei tanti piccoli paesi ignoti, non solo del Molise, regione anch'essa poco nota, che va dal breve litorale adriatico fino alle alture di Campitello Matese. Folco Quilici, che vi ha girato un documentario, l'ha definita “un'oasi nel tempo”, cogliendo sicuramente un aspetto del fascino discreto di questi luoghi: curve ondulate di sapore interminato, fino a suggerire un senso di infinito leopardiano. Il che fa ricordare Anassimandro di Mileto, il quale diceva che pensiero e filosofia nascono dalla geografia.

Entro quest'Oasi elaborai il progetto, sviluppato tra il 1998 e il 2004, dell'Associazione culturale *La Casa Bonefrana*, con un periodico e uno Statuto che dichiarava di voler indagare tale identità particolare insieme alla “circolazione di informazioni sulla vita dei Bonefrani, residenti in paese e fuori, sia in Italia che all'Estero”, dato che in pochi decenni dei 5000 residenti ne erano rimasti circa 1000.

E fu in quell'arco di anni che l'ambizioso tentativo generò significative riflessioni, testimonianze e memorie, raccolte in un testo di ricerca storicossociale che denominai *Microcosmi e globalizzazioni*, pubblicato inizialmente dalla “Rivista Miscellanea”, e poi riversato anche in *Identità Bonefrana*.

Un testo che va dalla preistoria al contesto contemporaneo, che infatti aveva il sottotitolo *Bonefro: esempio di un microcosmo tra i rischi di dispersione definitiva nell'attuale globalizzazione*, e che si focalizzava su tre grandi periodi: le origini e il periodo romano, la fondazione del paese da parte dei longobardi, l'arco degli ultimi cinquant'anni.

Il tentativo non poteva certo cambiare il corso del contesto storicossociale, nazionale, internazionale e ben al di là di Bonefro. Ma da tale passione critica e affettiva, avendo al centro il *poiein*, nacquero anche

testi poetici, di cui leggerò alcuni, interconnessi al crinale di valori ricevuti, loro limiti e tensioni all'Oltre, imposto anche da moti migratori, nel frattempo esplosi.

### **Misura**

Pulita alba anima mia  
costretta in questa gabbia costretta  
di conti di pane di conti di carne e poi di auto  
e poi

Alba fresca d'estati sonanti di zoccoli ferrati di ruote  
ferrate di traini di voci squillanti coreografie  
di un sogno pulito navigante incurante  
su montini di sterco da te da te  
che ritrovo l'incrocio iniziale di sporco  
e pulito di candore e di afori di  
liscivia e lascivie di fraterni  
odiosamori di filiali odiosamori  
da te microcosmo lontano  
puntofermo dal quale ho puntato sparato  
i filmetti del mio futuro  
da te Bonefro che solo ora capisco  
misura di tutte le cose (1990)

### **Il confine**

Dunque tu mi dici che il mondo non finisce qui  
che questo è solo un confine  
e non una fine

Dammi allora una mano a seguire questo filo  
che mi si perde tra le mani  
dammi ancora una mano che non mi  
faccia perdere tra le tue mani

*Me staje d'ènnè ch'u mònne  
n'n f'nisce dècche  
e che quèste è sole 'na cunbìne  
nno' 'na fine*

*Damme ellóre 'na mane pe' i'rréte e 'stu file  
che me ze pèrde 'm meze 'i mane  
damme 'na mane pe n'n me fa perde  
dend'i mane te'*

### **L'acqua**

Lo sai che l'acqua era un prodigio  
che allevava gli occhi Altrove

Verso un universo atteso  
sorridente e muto da sempre

### **Lo scalpellino**

Ricordo tra tutte le pietre dure della vita  
quella che briciola su briciola graffiai

da ragazzo e che ora pare  
riposi architrave di questa casa

Fu quel giorno col dito nel sangue  
che venni folgorato dalla verità del dolore  
folle fuggendo alla ricerca della gioia e  
quella pietra diventò l'architrave della mia vita

### ***Bianche lenzuola***

bianche lenzuola stese al sole  
così tanto accecanti da farsi  
ali di un'anima che cerca  
se stessa e nuova linfa di vita

ali lievi su cardì e rovi secchi  
che resteranno quadri bianchi  
pagine da riempire tra suoni  
di voci perse ruscelli e uccelli

un candore che si farà misura  
di ogni nero che accerchierà  
il cuore – irto custode di equi  
libri sempre persi e ritrovati

lenzuola bianche avvolgenti  
il (bi)sogno di donare al presente  
il passato – per farne latte e  
alimento d'ignoto futuro

poi quelle estati abbagliate  
vennero assalite e sorprese da  
un altro sole – un sole spietato che  
incalzava e faceva andare oltre

mille andate e pochi ritorni  
da una stazione che gelava  
la fronte il ventre e il cuore e  
sulla bocca sorrisi schivi di chissà

mille ulisse peppino e nicola  
come gocce e rivoli portati via  
da quel punto diventato nulla su  
un treno che spalancava il mondo

e che scorrendo tumtava nel petto  
di ulisse tonfi tranquilli – ali  
alzava dondolante e fumi  
su rami di memorie e canzoni

### **Dalla protostoria al periodo romano**

Riprendiamo allora il filo delle riflessioni storiche, di cui sono citate in *Identità Bonefrana* fonti adeguate, a cominciare da quelle enucleate dal ricercatore locale, Michele Colabella. I primi insediamenti (X-VIII sec. a.C.), nel territorio dell'agro bonefrano sono collocati entro il triangolo costituito dai torrenti Cigno

e Tona, e dal fiume Fortore. In corrispondenza del vertice nord-ovest si trovava, in epoca romana, *Gereonium* (Gerione, di cui ora ci sono solo resti). Poco oltre c'era *Larinum* (Larino) e l'area era sede del Tratturo Celano-Foggia.

Tracce dei primi insediamenti umani nell'area risalgono fino al X secolo a.C., con indubbia prevalenza etnico-culturale sannitica. Deduzioni derivate, ad esempio, da una prevalenza di statuine del culto di Ercole, tipico dei Sanniti, rispetto a statuine di Atena, riconducibile all'iconografia di culto dei Dauni, oltre che da caratteri iscrittori in lingua osca (sannita) su lapidi e tavole (vedi quella di Agnone), o strumenti e monete. Ma la prova decisiva è stata la pratica del rituale funerario, con camere tombali che prevedevano la postura distesa del cadavere, e non accucciata come era presso i Dauni – come sempre è il rapporto con la morte che rivela di più la vita e l'identità di chi la incarna.

Sono tracce archeologiche, relative all'intero Molise, rinvenute e catalogate con oggetti risalenti fino alle età del ferro e del bronzo, e testimonianti il lungo processo di acquisizione di quella che gli studiosi hanno qualificato come stabile *padronanza del territorio*.

Seguendo allora anche noi tali tracce, possiamo dire che il processo di insediamento avvenne per opera di gruppi di Sanniti, i quali hanno continuato a espandere il proprio territorio fino all'incontro-scontro con il movimento espansivo dei Romani. Coi quali lo scontro era ineluttabile: due culture e due concezioni dell'organizzazione sociale, amministrativa e militare.

Da un lato i Romani, con una guida centralizzata e imperiale di sviluppo; dall'altro i Sanniti, che affidavano la propria espansione a un movimento migratorio spontaneo, non governato da un centro, ma da ogni gruppo sulla base delle sollecitazioni dettate dalla capacità di sostentamento del territorio già occupato. Il mezzo era il rito arcaico del *ver sacrum* o "primavera sacra", con cui componenti giovani di una comunità venivano spinti "a cercare nuove sedi sotto la guida di un animale sacro": ne derivava, bene o male, un movimento non coordinato, di tipo anarchico, con forme di autogoverno dei vari gruppi, raccordati agli altri in una sorta di primordiale rapporto federativo.

È stata questa modalità irradiante a creare presumibilmente nel tempo – da una partenza unica concordemente attribuita all'area umbro-sabina e nord-picena – ben cinque gruppi di Sanniti: Caudini, Irpini, Pentri, Carricini e Frentani. Dei Frentani si sono occupati già Plinio e Strabone, seppure con discordanze, rispetto all'appartenenza ai Sanniti. Incertezze dovute al fatto che lungo il versante adriatico il territorio frentano raggiungeva la linea estrema della frontiera verso sud dell'area sannitica. Poi, dopo le tre lunghe guerre con i Romani (durate ben 53 anni, dal 343 al 290 a.C.), le cose si sono ulteriormente complicate.

I Frentani furono i primi a essere sconfitti (nel 319 a.C.) e a chiedere (nel 304 a.C.) la pace separata con un patto di fedeltà e alleanza – *foedus* – con Roma. Può essere letto questo come segno di diversità dei Frentani rispetto agli altri gruppi sanniti? O come successo della strategia militare romana, applicata all'anello più debole della catena avversaria? Gli storici migliori sanno che il loro sapere resiste a ogni tentativo di collocarlo tra le scienze esatte. Ma, riguardo ai Frentani, i riscontri di lungo periodo

tendono a smentire ipotesi di una loro prammaticità levantina o di un opportunismo svincolato dall'origine sannita.

Ad ogni modo, dopo il *patto di pace e alleanza* con Roma, *Larinum* ebbe in cambio lo status di *civitas foederata*. Cioè, il precedente rapporto federativo tra i gruppi sanniti venne formalmente mantenuto, persino apparentemente rafforzato – come le promesse di carta, non solo sul federalismo, fatte da certi politici di oggi.

In realtà, mentre rimase un federalismo (solo) nominale per i Sanniti, fu occasione sostanziale per i latifondisti romani, che nel frattempo erano diventati i padroni dell'agro larinense. Così Roma non ebbe problemi a dare lo status di *Municipium*, con anfiteatro e tutto il resto, al nuovo Centro della Bassa Frentania; tutta l'*autonomia* di quest'ultimo era quella di un pianetino messo a orbitare nell'economia della *Daunia Apula*, basata sulla pastorizia, secondo una ripartizione globalizzata più confacente agli interessi dei Romani.

Nessuna meraviglia se poi alcuni storici facessero fatica a vedere ancora *Larinum* come dei Frentani, e la vedessero invece più facilmente come città dell'Apulia. Gli stessi fatti possono essere letti in modo del tutto opposto.

Ad esempio, “i Romani fecero di tutto per far perdere l'identità al popolo insistente sull'area in cui poi nacque Bonefro; si potrebbe anche dire che fecero di tutto per imbastardirlo. Ma si potrebbe anche dire che li fecero uscire dalla protostoria, per *internazionalizzarli* e renderli moderni, ciò comprovato dall'uso di tre alfabeti, l'osco, il greco e il latino” e “strettamente correlato all'indipendenza politica”, come sottolinea ad esempio Adriano La Regina, favorendo scambi e incroci con altre etnie e culture, che poi – rappresentate dalla *Daunia Apula* – erano lì a due passi.

Del resto, c'era quella sorta di autostrada del sole, quale era allora il Tratturo Celano-Foggia, un'arteria di intensi scambi di oggetti. Ma questi non sempre vengono traslati insieme alle culture: quanti oggetti dell'artigianato africano (o filippino, cinese, mediorientale, giapponese) sono nelle case europee, solo per esotismo e nient'altro.

Per cui ci andrei cauto ad accettare l'affermazione della studiosa Elena A. Sanpaolo, la quale rovescia la tesi precedente fino a sostenere che “attraverso il tratturo si deve essere realizzata la *sannitizzazione* di Tiati – osco di *Teanum Apulum*”, oggi San Paolo di Civitate. Credo non si possa parlare né di sannitizzazione dell'Apulia, né di *daunizzazione* della Frentania, neppure limitata all'area larinense.

Certo, con gli scambi ci furono reciproche influenze, ma penso siano state parziali e a macchie di leopardo. Lo stesso Cesare, nel *Bellum civile* dicendo: “*per fines Marrucinatorum, Frentanorum, Larinatium in Apuliam pervenit*”, cioè, “attraverso i territori dei Marrucini, dei Frentani e dei Larinensi giunse in Apulia”, per cui distingueva ancora, almeno in senso geografico, Larino dall'Apulia.

In definitiva, i Romani avevano capito, pur vincendo, la pericolosità dei Sanniti, sopraffatti da una macchina da guerra più efficiente, ma resistenti al loro assorbimento nella cultura e nel modello statale romano. I Sanniti erano come un tessuto a larghe maglie, poco organizzati tra loro. Dov'era dunque la

fonte di una resistenza così pervicace? Credo stesse nell'esperienza quotidiana di una vita povera di mezzi, ma ricca di autonomia.

Entro tale quadro *Larinum* fu scelto dai Romani come centro di diffusione della propria cultura, con l'obiettivo duplice: da un lato, di assorbimento nell'economia romanizzata della *Dannia Apula*, a sud; dall'altro, verso il nord sannita, allettamenti forieri di privilegi cartacei. Tuttavia, i Sanniti potevano essere rozzi, ma non fessi. Avevano ben capito che gli alleati di Roma (i cosiddetti *socii*) rimanevano subordinati e tenuti in una sorta di limbo, in perenne attesa di pari diritti di partecipazione allo stesso grado di distribuzione della ricchezza sociale.

La corda tesa per quasi trecento anni (dopo le prime tre guerre dal 343 al 290 a.C.) alla fine si spezzò, provocando una insurrezione (cd Guerra sociale, che coinvolse tutta l'area centromeridionale e vide (dal 91 all'88 a.C.) combattere di nuovo assieme tutti i gruppi Sanniti, compresi i Frentani! Nel corso di tali scontri l'*internazionalità* di *Larinum* non commosse: la città fu devastata quale potere estraneo, e i Romani, rappresentanti di quel potere, furono oggetto di violenze e massacri.

Roma reagì a sua volta con ferocia, con stermini di massa e vere e proprie pulizie etniche da parte di Silla, che secondo Strabone decretava: “per i Romani non ci sarà pace né sicurezza, finché i Sanniti saranno una comunità”. E l'imperatore Augusto, tra il 9 e il 14 d.C., si mosse secondo tale principio informatore, dividendo e rimescolando in tre *regiones* le comunità sannitiche, facendo in modo che il *Samnium* come entità geografica e sociale non dovesse “più esistere” (V.A. Sirago).

Da tali percorsi e memorie storiche sono nati testi poetici in epoche diverse, spesso col sole quale nucleo polisemico di sensi opposti: da un lato immagine di vita, dall'altro immagine di potere, quale fonte di bugie e guerre di cui la prima vittima è come sempre la verità. Leggo due poesie suscitate da due giornate diversamente luminose, una estiva e l'altra invernale, quest'ultima di una mattina di Natale, tra manti di neve e monti della mia origine, tra storia, geografia e tensione al sacro – che, ribadisco, quale fonte di etica appartiene a tutti, a credenti e non credenti – e svolta entro quella *Oasi nel Tempo*, così ben colta da Folco Quilici.

### ***Verso la piana***

Verso la piana d'Ururi s'alzava  
un sole urlante fra nubi fra  
stagiate sfilacciate

all'inizio

un rosso d'uovo poi  
divampante accecante

come un dio

E s'inebriò al punto  
che volle bersi d'un fiato  
tutto il silenzio glaciato  
filtrato nel tuo cuore (1990)

### **LE BUGIE DEL MAGO**

Canta cauta una fontanella davanti  
alle piccole vallate segnanti  
le rughe del paese dei maghi:  
la nebbia tremante spiuma  
le linee accalcate sprofonda  
in lampi d'armi tra Sanniti  
e Romani più in là illumina  
Annibale nel sonno di Gerione  
e continua inventando fiabe  
misteri nella luce dominante  
del sole – mago dei maghi  
così bugiardo  
che assottiglia il cuore  
che lucida inganni tra i fili d'erba – e  
l'imberbe manto del grano mente  
ancora più verde e abbacinante  
diventa il bianco di una masseria  
adiacente il monte della neve viola  
del fondale di Maiella e Maielletta – che  
fende la foschia verso il mare inseguendo  
sull'erte le orde longobarde segnando  
lievi i bordi delle Tremiti e dello Sperone  
del Gargano – ponendo fusi ogni terra e mare  
in un tempo deponente senza tempo  
o bugiardo bugiardo  
che cancelli nel cuore  
i fasti degli orrori  
della fame della morte  
un ardente placido mare d'eternità che  
reinventa così tersa e fresca quest'aria  
dicembrina e sembra sia a lui dovuta  
la dispensa di questo silenzio  
intoccabile e speciale – quasi totale –  
aliante sottile nel fruscio della piccola  
fontana – sbalzato infine dai rintocchi di lon-  
tane campane di una messa di Natale (1997)

### **Ripercorriamo ora, in sintesi, la fase in cui il paese fu progettato e costruito dai Longobardi**

Ai Longobardi si deve il progetto della fondazione e il primo nome del paese, *Vinifero, terra del vino*, distorto poi nella pronuncia meridionale in *Binifero*, e infine *Bonefro*. Come in parte già visto, nell'agro bonefrano, prima e dopo la fondazione, hanno agito diverse modalità globalizzanti. Dal periodo romano e quello longobardo si è passati dalla destinazione a pascolo a quella vinicola. E ora, nell'attuale globalizzazione, agiscono magari spesso scelte decise a Bruxelles o a Strasburgo, se non Oltre.

I Longobardi tendevano a un'organizzazione senza un centro forte, che poteva ricordare per certi versi quella dei Sanniti, con alcune differenze, per cui ogni duca, conte o marchese diventava un despota pressoché isolato che doveva succhiare quante più risorse ai sottoposti, al fine di approntare continue difese della propria signoria.

Ma se le difese da attacchi esterni erano necessariamente affidate alle armi, verso l'interno queste ultime risultarono sempre meno sufficienti a soggiogare le anime. Per questo, i nobili longobardi svilupparono una crescente ricerca di collaborazione con clero e ordini monacali; e tra questi ultimi furono preferiti, per la particolare efficacia del loro motto *Ora et labora*, i monaci benedettini.

Alla fine però il potere dei feudatari longobardi divenne sempre più subordinato a quello del clero o delle fondazioni monastiche. Tra le continue donazioni ci fu anche una del 1049, riguardante *Vinifero*. Donazioni fatte sempre *per l'anima nostra*, dietro cui l'essenza era il potere, ceduto pezzo a pezzo da titolari poco colti a favore di chi aveva più cultura. Gradualmente vinsero quelli che avevano in mano i libri, rispetto a quelli che avevano in mano le armi, fino al crollo del sistema feudale del XVIII sec.

Ed entro tale quadro, merita di essere ricordato qualche episodio che conferma i tratti di una identità non facilmente domabile da poteri esterni. Uno di questi è inscritto in due *Transazioni* col sintetico resoconto di una controversia col vescovo Giovanni Tria di *Larinum*, nata da una pretesa del clero di ulteriori decime sul granturco, e contrastata con successo. Documenti che danno conto di un carattere tutt'altro che remissivo della popolazione nei confronti di quel potere prevaricante, suddiviso tra due teste che spesso si combattono tra loro, e scaricano ulteriori pesi sulla vita dei sottoposti. Anche in tali difficili condizioni quel piccolo popolo ha dimostrato il suo carattere, riuscendo anche a vincere alcune liti contro l'esosità, l'ortodossia autoritaria e le angherie di feudatari e clero.

Ma, per converso, se anche nel periodo longobardo e medioevale riemerge tale carattere non remissivo, perché non è mai andato oltre un ribellismo e un rivendicazionismo localistico, di natura (in termini moderni) sindacale o *tradeunionista*, senza mai riuscire a elaborare progetti politici generali dei Sanniti? Accentuando invece spesso individualismi e familismi?

È solo l'analisi approfondita che può aiutare a capire le ragioni e i limiti di un modo di essere; che può diventare moderna, solo se criticamente utile ai complessi problemi contemporanei. E che non pretendo certo di offrire con questo rapido *excursus* storico.

Anzi, da parte mia, le domande, anziché placarsi, tendono a crescere. Per cui, posto che i Romani non erano il male e i Sanniti non erano il bene, e che qui non siamo a caccia di mitologie, riusciamo a trarre da tali specifiche e millenarie esperienze una maggiore capacità di progetto aggregante e non disgregante? Quale voluto dal sistema di potere globalizzato attuale, illusoriamente liberante? Dipende se siamo attori o comparse. Tutto, alla fine, è sempre nelle nostre mani: questo l'insegnamento che traggo da esempi, a prima vista incredibili, di un branco di rozzi contadini che riuscirono nei secoli e millenni a resistere a poteri dominanti, da quello romano, fino a conti, marchesi e vescovi.

Le domande inesauste sintetizzate hanno comunque alimentato in me varie forme di ricerca e scritte, tra le quali c'è un racconto, tra realtà e immaginazione, inserito anch'esso tra le appendici di *Identità Bonefrana*, e di cui cito solo il nucleo di senso, a chiusura del mio contributo.

Nel corso di una delle mie passeggiate tra i colli circostanti il paese, mi visitò l'anima invisibile dei luoghi e mi raccontò una storia, col titolo *Destino di Esse Re*, immaginando un reperto archeologico su

cui rimanevano iscritte solo alcune lettere, una “S” e “Re”. A partire da tali segni, attribuiti a resti iscritti da uno sconosciuto arcaico Re, il racconto inanellò in una sorta di realismo magico vicende primordiali e alquanto violente.

Ma nel cuore del racconto, quelle lettere accendevano e trasmettevano lampi connessi al processo di *autopoiesi* di una identità: *Esse* e *Re* diventavano *Essere*, cioè capacità di essere Re di sé stessi! Valore che in quel “primogiardino”, pur tra tanti limiti, mi era stato trasmesso insieme alla vita.

E a questa singolare molteplice fonte dedico perciò, in chiusura di questa mia esposizione, due brevi testi poetici.

### ***L'intelligenza del cuore***

Riportare il cuore dove  
ha cominciato a battere  
non è lucore di nostalgia o  
fuga che affoga nel miele

è fame di intelligenza ed eco  
logia di rinascita che continua (agosto 2019)

### ***Grazie***

Grazie a te  
scintilla iniziale  
che continui a  
cantare in me  
come fosse ancora  
il primo istante  
che perforò il buio  
e si posò sulla  
prima cellula che  
che spalancava la vita.

Grazie a te ignota  
oscura sentenza  
mia vitale essenza (29/4/2019).

# FAR PARLARE UNA LAPIDE, UNA LAPIDE CHE PARLA

di Claudio Cazzola

“PER NOTTURNO AGGUATO / QUI / CADEVA TRAFITTO / ERCOLE DI TITO  
STROZZI / POETA E FILOLOGO / RINOMATISSIMO / 1508”.

Siamo a Ferrara, città pentagona, dalle 100 meraviglie, di pianura, del silenzio (si riaccende l'archivio delle definizioni poetiche più note): per l'ultima connotazione, si può ancora oggi godere di una miracolosa temperie priva di rumore a patto che ci si allontani, non più di un centinaio di metri comunque, dall'asse viario principale che attraversa e divide in due l'agglomerato urbano, dalla Prospettiva di Corso della Giovecca fino a sfociare alla stazione ferroviaria inseguendo Viale Cavour. Eccoci dunque trasportati in un'altra dimensione, lontani dal trambusto del traffico, mentre sostiamo presso un minuto incrocio fra le vie Savonarola e Praisolo, nelle vicinanze del Palazzo di Renata di Francia; qui, in alto, sul muro esterno di Casa Romei si legge, pur sbiadita per le intemperie stagionali ma ancor di più a causa dell'incuria umana, l'iscrizione di apertura.

Ivi ti sei fermato, appoggiando a terra il piede destro per scendere dal tuo mezzo di locomozione a zero emissioni inquinanti (città delle biciclette, recitano i cartelli stradali posti ai vari ingressi urbani), perché hai intravisto una coppia che a te pare alquanto smarrita e titubante sul da farsi. Gradita l'offerta discreta di aiuto, ti viene spiegato che la meta agognata è il Palazzo Schifanoia, gioiello da pochissimo riaperto in tutto il suo splendore di delizia estense; tuttavia viene pure manifestata la curiosità di saperne di più circa il suddetto “poeta e filologo rinomatissimo”.

Ti illumini subito, avendo fresco il ricordo delle manifestazioni cittadine distese lungo tutto l'anno 2002 per celebrare il cinquecentenario delle nozze fra Lucrezia Borgia e Alfonso, erede legittimo del Duca Ercole I d'Este. Dopo aver sommariamente ragguagliato i cortesi ospiti ed indicato loro il tragitto più breve per raggiungere via Scandiana, ove si insedia il sito agognato, ritorni a casa, entri nel tuo scrittoio e ritrovi il testimone seguente:

*Dum Venerem propriae Lucretia conscia formae  
vel Phryge conferris iudice nolle videt,  
occulit roseos ficta sub imagine vultus  
ut pavidam alliceret Cyprida pulchra minus.  
Publica sed formae simul in certamina ventum est,  
exeruit latitans conspicienda iubar.  
Vix se prodiderat, “Vincor” Venus inquit, et hosti  
personam, ut frontem conderet, eripuit.*

5

Ercole Strozzi partecipa all'esaltazione della novella sposa con diversi epigrammi elogiativi, in emulazione prettamente familiare con l'illustre padre Tito Vespasiano, ai quali come terzo ed esimio testimone si aggiunge, fra altri, Pietro Bembo.

Il testo qui prescelto, composto da quattro distici elegiaci, risulta suddiviso in tre parti, la prima delle quali è doppia (vv. 1-4) rispetto alle rimanenti due, di altrettanti versi ciascuna. Osserviamo la situazione di partenza: “Lucrezia, conscia della propria bellezza, quando nota che Venere non è disposta a confrontarsi con lei, pur con Alessandro Paride in persona nel ruolo di giudice, nascose i rosei lineamenti del proprio viso sotto una falsa figura, per provare a convincere, resasi meno splendida, la tremebonda Cipride”. Da pretto umanista, il poeta di corte ricorre, per corroborare l'intreccio della tela, alla collaudata *auctoritas* dei modelli classici, nella fattispecie ai vv. 18-20 del carme 61 di Catullo, l'epitalamio offerto all'amico Manlio, la cui sposa giunge *qualis Idalium colens / venit ad Phrygium Venus / iudicem*, “proprio come Venere percorrendo il monte Ida si presentò al giudice troiano”. Impostata in tal modo la scena del *duellum*, si accampa lo scontro (vv. 5-6): “Ma appena si giunse alla gara di bellezza davanti a testimoni, Lucrezia svelò tutto il suo splendore nascosto, mirabile a vedersi”: quale *auctor* possa essere all'altezza della rappresentazione di questo inopinato sviluppo drammatico dubbio non vi può essere, se ricorriamo ad un momento della sedicesima *Eroide* ovidiana, non a caso l'epistola di Paride a Elena (vv. 135-140):

<i>Ut vidi, obstupui praecordia intima sensi</i>	135
<i>attonitus curis intumuisse novis.</i>	
<i>His similes vultus, quantum reminiscor, habebat</i>	
<i>venit in arbitrium cum Cytherea meum.</i>	
<i>Si tu venisses pariter certamen in illud,</i>	
<i>in dubium Veneris palma futura fuit.</i>	140

“Non appena ti vidi, rimasi annichilito, e sentii dentro di me le viscere più profonde gonfiarsi di un nuovo sentimento. Trattati del volto pari ai tuoi – mi ricordo bene – aveva Venere, quando giunse al mio giudizio: una vittoria molto dubbia avrebbe conseguito allora, se avessi partecipato anche tu a quella gara”. Palmare il riferimento al maestro della poesia erotica latina; non solo, ma il dettato si presenta ulteriormente impregiosito dalla scelta lessicale del termine *iubar* (v. 6), il cui significato perspicuo è “la prima luce del dì”, come ad esempio si presenta, in Seneca tragico (*Troiane* v. 448), il volto di Ettore, che in battaglia lanciava lampi di luce solare dagli occhi *ille vultus flammeum intendens iubar*. Non resta ora che prendere atto della conclusione (vv. 7-8): “Non ha fatto quasi in tempo Lucrezia a svelarsi che Venere esclama – Hai vinto! – e strappa via dalle mani della nemica la maschera per cercare di nascondere la vergogna dipinta sulla fronte”. È un *locus communis* consolidato quello di assegnare la proclamazione della verità, nascosta sotto le apparenze, all'atto del togliere la maschera, per cui si può rimandare, per esempio, ad un celebre epigramma di Marziale (3, 43), laddove si minaccia un tale, che si sforza di celare l'età anagrafica tingendosi i capelli, affermando che Proserpina, la regina dell'Ade, *personam capiti detrabet* (v. 4), strapperà cioè dal volto del malcapitato la maschera inutilmente indossata. Nel rifacimento

operato dal poeta estense il modulo topico assume nuova vita, perché il soggetto che compie l'azione violenta, Venere appunto, non agisce così per mostrare ai testimoni l'eventuale indegnità dell'antagonista, bensì per tentare di nascondere la propria sconfitta plateale, peraltro prospettata fin dal distico iniziale.

L'intreccio dei fili della memoria si ferma qui, toccando con mano come da Catullo, Ovidio, Seneca si sia arrivati in una via di Ferrara nell'anno 2024 grazie al recupero "turistico" del nome di Ercole Strozzi, testimoniato in una lapide che può parlare pur muta, se una lieta sosta del corpo e della mente consente il recupero di un dialogo non effimero con il passato.

### Postilla

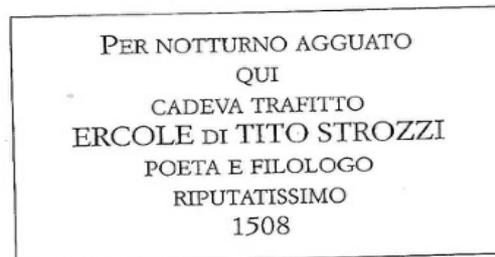
L'epigramma qui proposto si legge alla c. 83v della seguente edizione:

*Strozii poetae pater et filius, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri, MDXIII*

[Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, coll. E. 77. 3. alla data della consultazione anno 2000]

### Appendice

Fonte: *Parole di marmo. Le epigrafi ferraresi raccontano*, a cura di R. Castaldi - P. Marescalchi, n. 33 della collana dei "Quaderni" del Liceo Statale Ludovico Ariosto di Ferrara, 2002, p. 68.



Due glosse a

commento:

1. L'epigrafe è del tutto illeggibile in loco, per cui si ricorre alla trascrizione citata nella fonte poco sopra.
2. L'aggettivo superlativo finale si intravede, a mo' di palinsesto, sotto la correzione "rinomatissimo".

