

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2019

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.

Percorsi rituali e spettacolari tra Fenicia ed Etruria

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Gli Ebrei erano un piccolo popolo di pastori nomadi, probabilmente originari della Mesopotamia. Erano divisi in tribù, cioè in gruppi tenuti insieme da legami di parentela. Ciascuna tribù obbediva a un patriarca, ossia un capo anziano. Intorno al 2000 a.C. Abramo, con un gruppo, si staccò dalla tribù di suo padre e, fattosi patriarca egli stesso, si stabilì nella terra di Canaan, l'attuale Palestina. Grosso modo nello stesso periodo anche un'altra popolazione, proveniente dal golfo Persico, si stabilì a nord della Palestina, lungo la fascia costiera compresa fra il mare e le catene montuose, nella regione dove oggi si trova il Libano: i Fenici¹. Le pianure, poste fra il mare e i monti, garantivano un buon rendimento delle coltivazioni agricole. La regione inoltre si trovava nel punto di passaggio obbligato fra l'Egitto e l'Asia Minore, fra il mare Mediterraneo e la Mesopotamia, in una posizione geografica molto vantaggiosa per il commercio e i traffici.

Dapprima i nuovi arrivati vissero di agricoltura, e la loro religione fu impostata con riguardo ad essa: Ei, il creatore; Baal, il dio delle piogge e delle tempeste; Astarte, la dea delle fertilità. La modesta estensione del territorio costrinse però gli abitanti a sviluppare una nuova economia collegata con il mare e le sue risorse. Si iniziò dapprima con la pesca; si continuò con la lavorazione del vetro, ottenuto grazie alla finissima sabbia delle spiagge; poi con lo sfruttamento del murex, un mollusco dal quale si ricavava la porpora, sostanza colorante di un bel rosso cupo usata per tingere i tessuti. I prodotti poi venivano messi in commercio e trasportati via mare dai Fenici stessi, che così svilupparono tecniche di navigazione, e, sfruttando le grandi foreste di cedri, iniziarono a perfezionare la costruzione di imbarcazioni.

I Fenici fondarono sulle loro coste numerose città, ciascuna retta da un re, le più importanti delle quali furono Sidone, Tiro, Biblo e Berito (l'attuale Beirut, capitale del Libano). Non è affatto certo che i Fenici si siano mai considerati un popolo unico. A parte la denominazione loro attribuita dai Greci, le fonti più antiche, e in primo luogo la Bibbia, li designano con la denominazione di Cananei, nome generico per indicare i più antichi abitanti del Vicino Oriente. Nei documenti scritti da loro stessi non compare mai un nome che li designi in modo generico, ma vi sono solamente riferimenti alle singole città di loro provenienza.

Troppo deboli militarmente, le città fenicie pagavano ogni anno un tributo ai potenti imperi confinanti (prima l'Egitto, poi gli Assiri) in cambio della loro "protezione" e della libertà dei

¹ "Phoinikes" è un vocabolo greco usato da Omero probabilmente in connessione col nome comune "phoinix", che significa "rosso porpora" e che si riferisce alla tipica industria fenicia della colorazione dei tessuti in rosso. Sull'argomento, una disamina complessiva è stata effettuata, in tempi piuttosto recenti, in G. Pisano, *La pittura e il colore nell'Occidente punico: una eredità della «tradizione» fenicia*, in Ead. (a cura di), *Nuove ricerche puniche in Sardegna*, Roma 1996, pp. 128-132.

commerci via mare. Per assicurarsi approdi sicuri e, soprattutto, rifornimenti di viveri, i Fenici crearono diverse colonie, poste in località strategiche, tali da controllare passaggi o stretti di mare. Fondarono così: Adrumeto, Cartagine, Utica e Tangeri sulla costa africana; Mozia e Panormo (oggi Palermo) in Sicilia; Nora, Sulcis, Tharros e Caralis (oggi Cagliari) in Sardegna; Malta e Gozo, al centro del Mediterraneo.

Infine, le necessità pratiche del commercio (come la registrazione delle attività) spinsero i Fenici a cercare un sistema facile di scrittura. In seguito ai loro numerosi contatti con genti diverse, essi si resero conto che un certo numero di suoni erano comuni a tutte le lingue. Raggrupparono perciò ventidue suoni, e li trascrissero con linee semplici da tracciare e da ricordare. Questi segni, opportunamente combinati, davano luogo a un numero infinito di parole².

Fin dagli inizi del secondo millennio a.C. non è chiara, dunque, la distinzione tra Ebrei e Fenici, chiamati, come già detto, popolo della regione di Canaan³. Con l'inizio dell'età del ferro (XII sec. a.C.), e, a seguito delle invasioni dei cosiddetti "popoli del mare", i centri costieri andarono lentamente differenziandosi, per superiore civilizzazione, da quelli dell'interno. I rapporti tra i due popoli furono molto stretti anche dopo la violenta campagna denigratoria degli ortodossi di Jeova. Nel X sec. a.C. il re di Tiro, Hiram, intrattenne con David e poi con Salomone intense relazioni politiche e commerciali. Hiram inviò, tra l'altro, a Gerusalemme, architetti fenici per costruire il palazzo reale e per edificare il grande tempio di Jeova. I due popoli fecero congiuntamente spedizioni commerciali verso l'occidente, fino a Ofir e Tarsish (oggi Tartesso in Spagna). Il re/architetto Hiram divenne nei secoli successivi, quelli oscuri della diaspora ebraica, il simbolo dell'arte muratoria. Gli studi archeologici più recenti dimostrano che le divinità fenicie di Baal, Astarte, Asherah, Melqart furono accolte in Samaria nel IX sec. a.C., e si trovarono al centro di una profonda venerazione assieme a Jeova, anzi coesistendo col Dio ebraico. È accertata una

² Fu tramite i Fenici e le loro peregrinazioni commerciali nel Mediterraneo che l'uso della scrittura alfabetica si diffuse in Grecia e, soprattutto tramite gli Etruschi, in Italia. Tutti gli alfabeti che conosciamo, da quello greco a quello etrusco e a quello latino, sono derivati dall'alfabeto fenicio. Esso, originariamente comprendeva solo le consonanti; i Greci, più tardi, lo accolsero e lo modificarono, inserendovi le vocali. Dai Greci passò quindi ai Romani, presso i quali subì altri cambiamenti, soprattutto nel disegno delle varie lettere.

³ La scoperta, avvenuta nella primavera del 1929 a Ras Shamra, e la successiva decifrazione delle tavolette incise in lingua ugaritica confermano che nell'antica città fenicia la compresenza di Ebrei e Fenici era tale da rendere talvolta indistinguibili anche i rispettivi sistemi religiosi e linguistici. Scrive infatti il Wiseman: «The Ugaritic alphabet employs a unique combination of wedges to form twenty-nine letters, written, like Akkadian, left to write, and must have been a local invention, since the letters peculiar to it are added at the end of the alphabet, which otherwise follows the same order as Hebrew. Two inscriptions in this script found in Palestine, on a tablet at Beth-shemesh, and on a bronze knife from near Tabor, may show that this form of writing was widely used. Within eight months of the publication of the first fifty tablets by C. Virolleaud in 1930 he had deciphered the alphabet with the help of H. Bauer and E. Dhorme, though discussion continues on the relation of the NW Semitic dialect to "Canaanite" and Hebrew. The importance of the 350 or more Ugaritic texts for biblical studies was quickly recognized, and few aspects of Old Testament studies are unaffected by these discoveries, which also give promise of further literary finds from Palestine», D. J. Wiseman, "Archaeology," *The New Bible Dictionary*, ed. J. D. Douglas, Grand Rapids, MI, 1974, p. 70. Sulla questione, cfr. anche W. Jackson, *The Ras-Shamra discovery*, Montgomery, AL, s.d.

benevolenza degli stessi Ebrei verso i cosiddetti “Sepolcri di Adone”, verso i profeti di Baal e verso i riti politeisti che si celebravano sul monte Carmelo⁴.

Scrive Antonello Greco:

Lungi dall'affermare l'identità di pratiche rituali tra le genti fenicie ed ebraiche, pur nell'alveo della comune matrice culturale semitica, la testimonianza biblica [...] suggerisce possibili interessanti elementi di riflessione sull'esistenza di eventuali pratiche analoghe in uso nel mondo fenicio-punico, ovviamente allo stato attuale pressoché indimostrabili a livello di documentazione materiale. Che, d'altra parte, presso le comunità fenicio-puniche di Sardegna pietre di valore sacrale (betiliche) fossero oggetto di pratiche rituali può essere chiaramente testimoniato attraverso una nota scultura di provenienza tharrensese che, nella sua singolarità ed espressività rappresentativa, raffigura una scena di danza sacra proprio intorno a un pilastro betilico. La stessa applicazione di pittura, rossa e in minima percentuale nera, sulle stele puniche – spesso estesa all'intero manufatto oltre che alla faccia anteriore sede dell'immagine – nella quale sembrano ragionevolmente prevalere contenuti di natura rituale più che estetico-decorativa, può essere in termini generali menzionata a supporto della pratica di simili forme di 'attenzione' nei confronti dei manufatti lapidei di valenza sacrale e/o commemorativa⁵.

Se la Fenicia non ebbe una storia illustre, presto soggiogata politicamente dai più potenti imperi d'Oriente, l'importanza socio-economica di quel popolo venne a lungo salvaguardata dalle colonie occidentali. Partendo dalle città di Arado, Biblo, Tiro e Sidone, tutte vicine, allineate a poca distanza lungo la costa o poste su isole immediatamente prospicienti (come è il caso di Arado e di Tiro), i Fenici viaggiarono lungo tutto il Mediterraneo e oltre, nell'Oceano, attuando una colossale opera di colonizzazione. Approdati sulle coste d'Africa, dove esuli di Tiro fondarono Cartagine (nell'814-813 a.C., subito dopo la conquista della Fenicia da parte degli Assiri)⁶, da lì l'espansione cartaginese in Sardegna non incontrò forti ostacoli da parte di una popolazione indigena arretrata e

⁴ Sulla coesistenza degli dèi pagani con Jahwè, un passo importante è quello contenuto nel *Primo libro dei Re* (18, 26), che fornisce anche un'idea di danze liturgiche. Infatti, leggiamo che negli adoratori di Baal l'estasi si manifestava con una danza dal passo in principio zoppicante, la quale a poco a poco si mutava in una saltazione convulsiva, accompagnata dalle urla provocate dal dolore delle autolesioni. Oltre alla danza idolatrica intorno al vitello d'oro (un pericolo sempre ricorrente; Es 32, 18 e ss.), si può ricordare ciò che avvenne a Baal-Peor (Nu 25). Elia si esprimeva con sarcasmo nei confronti di Israele che serviva Baal. «Allora Elia s'accostò a tutto il popolo e disse: “Per quanto [tempo] salterete [ritualmente] voi dai due lati? Se Jahwè è Elohim, seguite lui; se poi lo è Baal, seguite lui!”» (1Re 18, 21). Infatti, i profeti di Baal «saltavano intorno all'altare che avevano fatto» (v. 26). Tale danza rituale era accompagnata anche da grandi grida e da forme di auto-flagellazione (v. 28). Sul punto, cfr. anche N. Na'aman, *On temples and sacred trees in Tyre and Sidon in late Eighth Century BCE*, in “Rivista di studi fenici”, XXXIV, 1 (2006), pp. 39-48.

⁵ A.V. Greco, *Unzioni rituali e spiritualità semitica*, in “Insula”, 5 (giugno 2009), pp. 7-8. Analogie e corrispondenze di carattere escatologico tra la spiritualità fenicio-punica e quella ebraica, in specie cabalistica, sono state a lungo esaminate e sostenute, in maniera talvolta poco condivisibile, da Ferruccio Barreca; cfr. F. Barreca, *A proposito di una scultura aniconica rinvenuta nel Sinis di Cabras (Oristano)*, in “Rivista di studi fenici”, V, 2 (1977), pp. 169-179.

⁶ Possiamo dire che Cartagine rappresenta il risultato più illustre di tale opera di colonizzazione. Questa città, situata in una posizione invidiabile, proprio al centro del Mediterraneo, non lontano dall'attuale Tunisi, e dotata di un fertilissimo entroterra, divenne in poco tempo tanto ricca e importante da oscurare rapidamente la fama della madrepatria Tiro. Non solo, ma Cartagine iniziò molto presto a praticare una propria politica di colonizzazione nel Mediterraneo centrale e occidentale, in particolare nelle vicine Sicilia e Sardegna e nella più lontana Spagna. Fu a causa di questa espansione politica e commerciale che Cartagine venne assai presto in contatto con Roma. I Romani chiamavano Poeni i Cartaginesi, da cui l'aggettivo punico con il quale sono spesso chiamati. Non si deve pensare, però, che i Punici fossero qualcosa di diverso dai Fenici: erano solamente una derivazione occidentale di quella civiltà. Di grande interesse è il saggio di G.F. Chiaï, *Il nome della Sardegna e della Sicilia sulle rotte dei Fenici e dei Greci in età arcaica. Analisi di una tradizione storico-letteraria*, in “Rivista di studi fenici”, XXX, 2 (2002), pp. 125-146.

abbastanza disinteressata alle ambizioni commerciali dei Fenici⁷. In Sicilia, invece, la situazione era molto più complessa e conflittuale: qui Cartagine non dovette scontrarsi solamente con le popolazioni indigene dell'interno, che pure erano presenti, ma iniziò uno scontro plurisecolare con le colonie greche che l'avevano, anche se non di molto, preceduta nell'isola.

Similarmente alle altre civiltà del tempo, anche i Fenici avevano un complesso sistema rituale. Per esempio, il panorama delle testimonianze epigrafiche e letterarie sul coinvolgimento delle donne nel culto dell'Astarte fenicia e punica risulta utilissimo al fine di verificare l'effettiva consistenza, la diffusione e le caratteristiche del fenomeno che negli studi va sotto l'etichetta di "prostituzione sacra", talora parallelo al rito del matrimonio sacro⁸.

Diversi passi di fonte classica menzionano la pratica cartaginese della crocifissione, benché il campo semantico dei vocaboli che rilevano dalle fonti include tutta una serie di supplizi dalle caratteristiche differenti, per di più non sempre ricostruibili, ed è dunque troppo vago e troppo ampio perché si possa avere un'idea precisa dell'effettiva natura del supplizio punico. Circa le sue modalità, tutto ciò che sembra potersi evincere dal lessico e dai dettagli delle fonti è che esso doveva comportare l'esposizione della vittima, in posizione elevata, per mezzo di un palo⁹.

Piuttosto frequentemente, i Fenici facevano ricorso alle uccisioni rituali. Racconta Diodoro (XX, 65,1) che, dopo una vittoria riportata in Sicilia nel 307 a.C., i Cartaginesi sacrificarono i più belli tra i prigionieri. Questa ecatombe in ambito punico trova riscontro anche in un analogo ragguaglio dell'ateniese Demone circa la Sardegna: la componente punica della popolazione vi avrebbe infatti sacrificato a Crono gli ultrasessantenni e i più belli tra i prigionieri¹⁰. Riguardo al valore del gesto sacrificale, gli studiosi hanno in genere oscillato tra due interpretazioni, proponendo da una parte una sorta di "offerta primiziale", dall'altra un rito propiziatorio. Per questa seconda interpretazione¹¹, l'azione parrebbe piuttosto rivestire un valore di rito autonomo (non inquadrabile cioè nella sfera delle regolari attività culturali), che apparterebbe quindi piuttosto a quella tipologia rituale che la ricerca storico-religiosa ha enucleato in autonomia e denominato "uccisione rituale".

⁷ Cfr. L. Napoli e E. Pompianu, *L'incontro tra i Fenici e gli indigeni nel golfo di Oristano (Sardegna)*, in "Bollettino di Archeologia on line", I, 2010 Volume speciale A / A3 / 2.

⁸ Cfr. S. Ribichini, *Al servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione nei culti fenici e punici*, in A. González Blanco - G. Matilla Séiquer - A. Egea Vivancos (a cura di), *El mundo púnico II* (Estudios Orientales, 5-6), Murcia 2004, pp. 55-68. Ovviamente, anche presso i Fenici veniva celebrato il rito del matrimonio sacro; cfr. M. Delcor, *Le hieros gamos d'Astarté*, in "Rivista di studi fenici" II (1974), pp. 63-76. Un esempio di dramma rituale in tal senso potrebbe essere quello che racconta le vicende di Krt, per il quale cfr. W.G.E. Watson, *The "split couplet" in Ugaritic verse*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 14 (1997), pp. 29-42. Una raccolta di questi testi rituali di Ugarit, è J.C. de Moor, *An Anthology of Religious Texts from Ugarit*, Leiden 1987.

⁹ Cfr. G. Minunno, *La crocifissione cartaginese*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 22 (2005), pp. 79-93.

¹⁰ In realtà pare che qui Demone utilizzi la notizia di una pratica indigena sarda di geronticidio, attribuendola ai Punici ed aggiungendovi l'uccisione dei più belli dei prigionieri, una pratica "barbara" che sembra dunque caratterizzare la sua immagine della cultura punica. Sui sacrifici umani, cfr. anche S. O'Bryhim, *The Cerastae and Phoenician human sacrifice on Cyprus*, in "Rivista di studi fenici", XXVII (1999), pp. 3-20.

¹¹ Cfr. G. Grote, *Histoire de la Grece depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin de la generation contemporaine de Alexandre le grand*, VII, trad. di A.-L. de Sadous, Paris 1865, p. 13.

Dunque potrebbe piuttosto trattarsi qui di un rito che, mediante l'uccisione di uno (il più bello) dei primi prigionieri nemici, intendesse ottenere la sconfitta della flotta avversaria¹².

Del pari, diversamente attestati sono anche riti di sacrifici di bambini. Nell'ambito del tema dei sacrifici cruenti presso le genti fenicie e puniche e, in particolare, delle immolazioni rituali di individui in giovane e giovanissima età, un interesse rilevante presentano i riferimenti contenuti, in varie forme, nella documentazione in lingua greca e latina. Si tratta di uno dei due grandi "blocchi" documentari di natura indiretta (l'altro è costituito, sia pure con le dovute distinzioni, dai dati biblici, che però sono riferibili a una realtà culturale "cananea", dunque fenicia d'Oriente), da porsi accanto a quelli diretti, forniti dall'epigrafia e dall'archeologia, che devono includere i dati forniti dalle analisi di resti ossei umani e animali¹³.

Analogamente si può argomentare sui riti di sepoltura funerari. Preziose informazioni ci vengono ovviamente dalle necropoli. Per esempio la necropoli fenicia di Al Bass (Tiro, Libano) è caratterizzata dall'omogeneità delle sepolture e dei corredi funerari ad esse associati. Secondo quanto appare nel registro archeologico, il gruppo umano che utilizza l'area funeraria di Al Bass è composto da una comunità di uguali: nessuna sepoltura, infatti, risalta particolarmente né per il tipo, la ricchezza o la disposizione del corredo, né per la tipologia della tomba. Durante le fasi necropolari arcaiche si registra una certa varietà nei rituali adottati, tra i quali risulta predominante l'incinerazione primaria, documentata tra le fine del VII e la seconda metà del VI sec. a.C. Nello stesso arco temporale sono presenti anche diverse inumazioni primarie, per alcune delle quali è stato ipotizzato l'utilizzo di grandi feretri lignei. Si è inoltre potuto appurare come durante l'età

¹² In analoghi racconti che fa Erodoto, egli sottolinea l'aspetto del versare il sangue della vittima (σφάζω). Certamente è possibile che si intendesse versare il sangue del prigioniero nell'acqua, e che con tale gesto si volesse propiziare il favore di qualche divinità connessa con il mare, circostanza che ci riporterebbe alla sfera culturale. Secondo Diodoro Siculo, quando, nel 406 a.C., i Cartaginesi assediati Agrigento vollero supplicare gli dèi κατὰ τὸ πάτριον ἔθος, sacrificarono un bambino a Crono e gettarono in mare (il testo greco usa καταποντίζω) vittime a Poseidone. Prescindendo ora dalla questione dell'*interpretatio* del destinatario divino quale indicata dalla fonte greca, si può osservare che l'offerta di vittime avviene apparentemente senza spargimento di sangue. Questo passo potrebbe quindi rafforzare l'ipotesi (qualora si supponesse che, sotto questo aspetto, gli usi cartaginesi e quelli fenici fossero analoghi) che il rito fosse cosa diversa dall'offerta di una vittima umana a una divinità connessa alla sfera marina. Vi è dunque un'ulteriore possibile interpretazione, ancora in termini di rito autonomo, per l'atto: sul significato di esso potrebbe essere estremamente rilevante la precisazione data da Erodoto (7, 180): ἀγαγόντες ἐπὶ τὴν πρόρην τῆς νεὸς ἔσφαξαν. Perché l'uccisione dovette essere compiuta alla prua della nave? E di quale nave si tratta, la greca o la fenicia? Dettaglio poco rilevante, se l'intento fosse stato semplicemente quello di fare scorrere in mare il sangue del prigioniero, il particolare acquisterebbe invece pieno significato se l'intento dell'azione compiuta dai Fenici, e di cui Erodoto rende conto, fosse stato appunto quello di versare il sangue sulla prua della propria nave. Che, del resto, la prua rivestisse una particolare sacralità sulle navi fenicie, è indicato dalla collocazione che vi si trovavano i cosiddetti "pateci". In effetti, la comparazione storico-religiosa mostra come in molte culture, durante la costruzione e il varo di una imbarcazione, un ruolo importante fosse svolto dal simbolismo del sangue. In particolare, per l'ambito punico, le fonti classiche attestano la collocazione sui rulli, con i quali erano varate le navi, di prigionieri romani (catturati in combattimenti navali), affinché il loro sangue irrorasse la chiglia delle imbarcazioni, probabilmente durante la prima guerra punica. Il ricorso a pratiche di uccisione rituale in momenti di particolare tensione e di "passaggio" (varo di navi, inizio di una guerra) potrebbe aver avuto allora un fine apotropaico; cfr. G. Minunno, *Un'uccisione rituale fenicia*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 21 (2004), pp. 101-113.

¹³ Di queste testimonianze greche e latine sui sacrifici di bambini nel mondo fenicio, ne dà un esaustivo ragguaglio P. Xella, *Sacrifici di bambini nel mondo fenicio e punico nelle testimonianze in lingua greca e latina*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 26 (2009), pp. 59-100.

arcaica alcune tombe conservassero i resti scheletrici combusti all'interno di fosse quadrangolari senza che sia stato possibile individuare, né in parete, né entro gli strati di riempimento, i segni dell'avvenuta combustione: possiamo considerare tali sepolture come delle incinerazioni secondarie, nel senso che la destinazione ultima dei reperti non coincide con il luogo della loro combustione. Un rituale simile ma di cronologia posteriore, definito di "semicombustione", è stato riscontrato per le sepolture del tardo arcaismo e della prima età punica – tra la fine del VI e per tutto il V sec. a.C.¹⁴.

I riti fenici, al pari di quelli di altre civiltà del Vicino Oriente antico, prevedevano la partecipazione dei sovrani in veste di celebranti "profani". Nell'ambito della documentazione ugaritica di carattere rituale esistono numerosi documenti che attestano la partecipazione del re (e talvolta anche dei suoi congiunti più prossimi, benché questa circostanza non trovi concordi tutti gli studiosi), nei quali si apprende che il re era l'unico officiante "profano", per così dire, a essere menzionato; la regina, che pure sappiamo avere avuto un ruolo culturale non certo trascurabile, appare connessa a riti di libagione e offerte di alimenti, in una probabile funzione di promotrice di fertilità/fecondità. Alcuni testi menzionano cerimonie piuttosto particolari, contrassegnate dal ruolo centrale che vi ha una serie di divinità di carattere ctonio. Per esempio, troviamo il dio Rashap che, con l'epiteto di *hgb*, figura nella sua presumibile funzione di "portiere" degli Inferi; troviamo una serie di statue individuate da nomi specifici, forse riferibili a particolari manifestazioni divine, ma più probabilmente designanti antichi dinasti cui vengono resi onori sacrificali. Generalmente si tratta di cerimonie che si svolgono nel "giardino" o "cimitero" reale, sul cui carattere divinatorio e funerario in relazione col culto degli antenati reali parla tutta la tradizione siriana¹⁵.

Nella complessa ritualità fenicia e punica, di grande interesse è l'uso delle maschere¹⁶. Le maschere in terracotta, insieme alle protomi (distinguibili dalle prime per l'assenza dei fori in corrispondenza di occhi e bocca), avevano una particolare diffusione nel Vicino Oriente già alla fine del II millennio a.C. Queste maschere compaiono in Palestina e in Siria a partire dal Periodo del Bronzo tardo. Scrive la Ciasca:

Anche se l'impiego di maschere in atti culturali deve ritenersi largamente praticato nel mondo antico, una particolare frequenza di ritrovamenti dal Periodo del Bronzo finale alla prima parte del Periodo del Ferro interessa la fascia costiera del vicino Oriente, con una concentrazione nelle città fenicie, tanto da farne uno dei tratti culturali e artigianali distintivi [...]. Il complesso dei ritrovamenti dei gruppi asiatico e cipriota documenta una relativa uniformità nella tipologia. Sono presenti, anche se di rado, le maschere "grottesche" maschili¹⁷.

¹⁴ Cfr. M. Guirguis, *Gli spazi della morte*, in "The Journal of Fasti online" 2011, www.fastionline.org.

¹⁵ Cfr. P. Xella, "I figli del re e le figlie del re". *Culti dinastici e tradizioni amorree nei rituali ugaritici*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 5 (1988), pp. 219-225.

¹⁶ Cfr. V. Karageorghis, *Notes on Some terracotta masks from Amathus now in the British Museum*, in "Rivista di studi fenici", XVIII (1990), pp. 3-15.

¹⁷ A. Ciasca, *Le protomi e le maschere*, Roma 1991, p. 354.

Dalla madrepatria fenicia la maschera in terracotta viaggia verso occidente, assumendo caratteristiche diverse e originali, sulla scorta degli influssi “locali”, piuttosto che per semplice evoluzione del gusto delle genti fenicie. Il più evidente influsso occidentale viene dal fatto che le maschere assunsero col tempo tratti ed espressioni grottesche. È ancora la Ciasca che ci informa che «le maschere virili sono la categoria di più antica attestazione a Cartagine (dal VII sec. a.C.). Frequenti risultano le maschere “grottesche”, raggruppate nei tipi “negroide” e “ghignante” [...]. In Sardegna l’uso di maschere e protomi ha un’attestazione analoga a quanto notato a Cartagine»¹⁸.

Un altro studioso, G. Pesce, ha fatto il punto sulla categoria delle maschere ghignanti, offrendone anche una descrizione:

Testa calva, viso glabro, guance e fronte tatuate, grandi occhi forati, larga bocca ghignante o digrignante, orecchie enormi, anello nasale in un esemplare [...]. Due degli esemplari sardi di tipo orientale, provenienti da Tharros [...] presentano quattro grossi nei in linea perpendicolare in mezzo alla fronte, oltre ai tatuaggi [...]. Varie sono state le opinioni proposte, per spiegare la presenza di queste “maschere” nelle tombe. La vecchia idea, secondo la quale siffatte maschere si sarebbero applicate al viso dei morti, per effetto di un rito egiziano ed anche miceneo, va esclusa perché molte di tali maschere sono più piccole del naturale. Più convincente è quest’altra spiegazione: in una tomba punica africana una maschera del tipo in questione fu trovata al suo posto, a terra a piè della scala di accesso e davanti alla soglia d’ingresso alla camera funeraria, col viso rivolto al cielo. Un’altra maschera grottesca fu trovata davanti alla porta d’ingresso di un santuario punico a Cartagine. È chiaro, dunque, che queste protomi erano talismani, cioè guardiani del sepolcro o del tempio [...] in quanto con il loro aspetto orripilante, spaventavano gli spiriti maligni [...]. Ma a che servivano i forellini in margine a queste maschere? Fors’erano applicate a un palo o ad un manichino e portate in processione, dietro alla bara nel corteo funebre, prima di essere esposte nella tomba¹⁹.

Secondo altri, i Cartaginesi avrebbero ripreso modelli di maschere ghignanti dalla Sardegna, che diventerebbe in tal modo la patria di nascita delle maschere di tal tipo, esportate, col tramite punico, in tutto il bacino occidentale del Mediterraneo²⁰. Ed in effetti, anche nell’isoletta di Mozia, colonia fenicia dell’VIII sec. a.C., nel *tophet*, il santuario dove venivano sacrificati i primogeniti maschi in fasce a Baal, Hammon e Astarte, sono state ritrovate una maschera ghignante e alcune protomi fittili. E in generale nelle colonie fenicie fondate nel Mediterraneo, ritrovamenti di questo tipo sono alquanto frequenti²¹. Perciò, alcuni studiosi colgono nel volto contratto della maschera ghignante il cosiddetto “riso sardonico”, ossia una particolare espressione «che doveva dimostrare gioia nel momento in cui si offriva alla divinità la primizia – il figlio maschio primogenito – ma che nello stesso tempo esprimeva immenso dolore»²².

Il fecondo incontro tra la civiltà fenicia (nella sua declinazione punica) e la civiltà etrusca avviene nel territorio della Sardegna. Se dell’attività dei Fenici, soprattutto nella loro componente punica, non si è mai persa memoria (pur nella problematica discussione sui tempi e modi che solo

¹⁸ Ivi, pp. 358-361.

¹⁹ G. Pesce, *Sardegna punica*, Nuoro 2000, p. 234-236.

²⁰ Cfr. M. Cabriolu, *Il riso sardonico e le maschere ghignanti fenicie*, in www.sardolog.org.

²¹ Cfr. V. Pagano, *Mozia: il riso sardonico della maschera ghignante*, in www.arkeomania.com.

²² A. Vita, *I Fenici alla luce degli ultimi ritrovamenti di Mozia e di Marsala*, Alcamo (TP), s.d.

recentemente pare muoversi verso soluzioni convincenti), la presenza etrusca e le modalità del suo incontro con le popolazioni sia autoctone sia allogene della Sardegna sono state variamente interpretate, anche dalle fonti classiche²³. Le principali di esse si sono a più riprese occupate dei rapporti degli Etruschi con la Corsica e la Sardegna, finanche ad ipotizzarne la colonizzazione²⁴. In vari autori greci o filo-ellenici troviamo una serie di notizie di scontri contro i Greci²⁵, azioni piratesche²⁶ e di interventi a controllo degli stretti²⁷. Per quanto riguarda più specificatamente i rapporti degli Etruschi con i Fenici (e con i Punici), i dati più significativi sono quelli già citati in Erodoto e in Diodoro. Il primo²⁸ è la nostra fonte principale per la prima battaglia navale di cui si abbia notizia storica, ovvero la battaglia di Alalia o del Mare Sardonio, mentre il secondo²⁹ narra del tentativo etrusco, impedito dai Cartaginesi, di colonizzazione di un'isola lontana. Di trattati ed alleanze fra Etruschi e Punici abbiamo invece notizia diretta da Aristotele³⁰.

Allo stato delle conoscenze attuali³¹ la Sardegna è diventata, dopo il Midi della Francia, la seconda area d'oltremare con più abbondanti rinvenimenti di materiale etrusco, avendo superato la stessa Cartagine e i territori fenici della penisola iberica, così come la Sicilia e le altre regioni mediterranee. Ciò conferma l'immagine, da più studiosi richiamata³², di una solida centralità dell'isola nei traffici arcaici del Mediterraneo. Massimo Pittau espone la tesi che i Sardi-Nuragici e gli Etruschi fossero due popoli strettamente imparentati, discendenti di popolazioni provenienti dalla Lidia, in Asia Minore, parte della moderna Turchia. A sostegno della sua tesi l'autore presenta i risultati di una ricerca linguistica, in corso da molti anni, sulla parentela tra il nuragico, la lingua anteriore alla latinizzazione della Sardegna, e l'etrusco³³. In un passo di Erodoto dedicato ai Lidi e alla loro migrazione verso occidente e verso la penisola italiana non si parla di uno sbarco dei Lidi in Sardegna, ma solo della loro meta finale, una terra presso gli Umbri, cioè l'Italia centrale. Il testo erodoteo allude al fatto che il percorso si articola per tappe; ciò secondo Pittau lascia aperta la

²³ Cfr. S. Santocchini Greg, *Incontri tirrenici. Le relazioni fra Fenici, Sardi ed Etruschi in Sardegna (630-480 a.C.)*, tesi dottorale, Università degli Studi di Sassari, dottorato di ricerca in Storia, Letterature e culture del Mediterraneo, ciclo XXIII.

²⁴ Per la Sardegna, cfr. Strabone (V, 2, 7); per la Corsica, cfr. Erodoto (I, 165-7) e Diodoro Siculo (V, 13, 3-4).

²⁵ Battaglia di Cuma: Diodoro Siculo (11, 51); Pindaro (*Pitiche*, 1, v. 72). Spedizione siracusana del 453-2 a.C.: Diodoro Siculo (11, 88, 4-5). Spedizione siracusana del 415-3 a.C.: Tucidide (6, 88, 6; 6, 103, 2-4; 7, 53, 2-3; 7, 54, 2).

²⁶ Strabone (6, 2, 2); Palefato (*Περὶ ἀπίστων*, 20).

²⁷ Erodoto (6, 17); Diodoro Siculo (5, 9, 3-4); Strabone (6, 1, 5; 6, 2, 10); Pausania (10, 11, 3; 10, 16, 7).

²⁸ Erodoto (1, 165-7).

²⁹ Diodoro Siculo (5, 20, 1), che però non offre sicuri indizi per identificare l'isola, che potrebbe essere una delle Baleari, delle Canarie o delle Azzorre.

³⁰ *Politica*, 3, 9 (1280a, 35).

³¹ Riassunte in C. Tronchetti, *I Sardi. Traffici, relazioni, ideologie nella Sardegna arcaica*, Milano 1988.

³² Fra i lavori specifici, cfr. C. Tronchetti, *Il posto della Sardegna nelle rotte commerciali arcaiche del Mediterraneo*, in *L'Africa Romana. Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale*, Atti del XIV Convegno di studio, Sassari 7-10 dicembre 2000, Roma 2002, pp. 1093-1098, con bibliografia precedente. Su posizione in parte diversa, che tende a considerare secondario il ruolo dell'isola, rispetto ai nuovi poli d'attrazione rappresentati in età orientalizzante e arcaica dal Midi francese, da Cartagine e dall'Iberia fenicizzata, cfr. J. Gran-Aymerich, *L'Étrurie méridionale, la Sardaigne et les navigations en méditerranée occidentale à la fin du VIIe siècle*, in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo*, Atti del XXI Convegno di Studi Etruschi e Italici, Sassari-Alghero-Oristano-Torralba, 1998, Pisa-Roma 2002, pp. 135-141.

³³ Cfr. S. Moscati, *Fenici e cartaginesi in Sardegna*, Nuoro 2005.

possibilità che una delle tappe intermedie fosse proprio la Sardegna. Si spiegherebbe così una famosa incoerenza temporale tra la testimonianza di Erodoto e le conclusioni degli storici e degli archeologi moderni. Pertanto, secondo molti studiosi il racconto erodoteo è compatibile con una emigrazione lidia intorno al XIII sec. a.C., mentre i primi reperti definibili sicuramente come etruschi risalgono non prima del IX sec. a.C. La Sardegna sarebbe stata colonizzata prima, mentre l'Etruria sarebbe stata infiltrata gradualmente dai Lidi stabilitisi in Sardegna, attraverso contatti tra le due sponde del Tirreno protrattisi per alcune centinaia di anni.

Riassumiamo brevemente: Ebrei e Fenici hanno avuto stretti contatti, anche di natura culturale-religiosa e rituale; i Fenici, nei loro viaggi "commerciali", si "incontrano" con altre civiltà del Mediterraneo, ibridandosi con esse; di particolare fecondità furono i contatti con i Sardi, che funsero da tramite attraverso il quale la civiltà fenicia entrò in relazione con quella etrusca, discendente quest'ultima da una matrice lidia comune ai Sardi³⁴.

È ovvio che in tutti questi contatti vi furono non solo scambi di tipo commerciale, ma anche (e soprattutto) di tipo culturale e rituale. Se consideriamo che l'epoca etrusca si colloca in un momento storico nel quale le celebrazioni liturgico-rituali sono già accompagnate (per venire poi sorpassate) da elementi di spettacolarità profana, sulle arti dello spettacolo in Etruria vi sono diverse cose interessanti da riferire.

Generalmente portati all'esibizionismo e alla fastosità, gli Etruschi conobbero diverse forme di spettacolo, la cui origine si riporta alle cerimonie sacre, alle pompe politiche e militari, ai funerali, alle nozze, ai ludi agonistici. Una mentalità aliena dall'individualismo speculativo può aver facilitato la traduzione dell'atto rituale in spettacolo; ma per altri lati proprio questa mentalità collettiva e popolare deve aver impedito allo spettacolo di conquistare una propria autonomia e dignità d'arte.

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

³⁴ Cfr. S. Moscati, *Interazioni culturali nel mondo fenicio*, in "Rivista di studi fenici", II (1974), pp. 1-9.

Questi personaggi si vedono effettivamente rappresentati, come diremo più diffusamente tra poco, in monumenti etruschi riferibili a scene di circo o di cerimonie funebri. I ludi agonistici dovevano essere largamente diffusi in festività d'ogni genere, religiose e civili, benché le testimonianze figurate che possediamo derivino quasi esclusivamente da pitture o sculture di soggetto funerario. L'influenza greca è evidente, nel carattere e nei particolari delle competizioni, che consistono per lo più in corse di bighe, a cavallo e a piedi, in gare di pugilato, lotta, lancio dell'asta e del disco, salto. Ma il gusto dello spettacolo dev'essere stato prevalente sull'interesse agonistico, specie se individuale. Ne abbiamo una suggestiva testimonianza nel fregio dipinto della Tomba delle Bighe di Tarquinia (principio del V sec. a.C.), che mostra un pubblico vario e appassionato, addensato sopra e sotto le tribune di un circo o di uno stadio ligneo. Si aggiunga la presenza, fra gli atleti e gli arbitri, di musicisti, danzatori e danzatrici, nonché di attori buffoneschi talvolta mascherati, che rispondono alla descrizione dei ludioni o istrioni delle pompe circensi romane (tombe dipinte di Chiusi)³⁵.

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

Un racconto ricorrente presso gli Etruschi pretende che presso di loro si catturino i cinghiali e i cervi non soltanto con le reti e i cani, come si fa di solito, ma con l'ausilio della musica [...]. Dapprima (gli animali) si stupiscono e ne hanno paura, successivamente il puro e irresistibile piacere della musica s'impadronisce di loro [...]. E, come se fossero spinti da un qualche incanto, affascinati dalla melodia, si avvicinano e cadono nelle reti predisposte dai cacciatori (XII, 46).

Quali erano gli strumenti che utilizzavano? Il preferito era il flauto doppio, ma non disdegnavano lire e cetre di sette o più corde. Un altro celebre strumento etrusco era la tromba, la *Tyrrhenica tuba*.

³⁵ In Etruria erano diffusi anche i giochi di società, uno di questi prevedeva una tavola (*Tabula lusoria* in latino) e delle pedine: una sorta di dama o di scacchi. Non ne conosciamo le regole, abbiamo solo immagini di due giocatori seduti e intenti a muovere le pedine sulla tavola, che ci fanno intuire, in considerazione della presenza del *kantharos* (vaso per bere) in alcune di esse, che gli incontri si potevano svolgere nell'ambito del banchetto o del simposio. Sappiamo anche che il rango dei giocatori era elevato: sui vasi attici a figure nere e rosse sono Achille e Aiace a misurarsi. Una *Tabula lusoria* corredata di un sacchetto con le pedine è riprodotta nella già menzionata tomba ceretana dei Rilievi. Un altro gioco diffuso e legato alla sfera simposiaca era il *kottabos*, che prevedeva il lancio del vino rimasto nella *kylix* (coppa) verso un piattello di bronzo tenuto in bilico su un'asta sempre bronzea. Il gioco era molto in voga ad Atene e in Sicilia, dove forse era stato ideato. Praticato era anche il gioco dei dadi, di cui sarebbe stato appassionato addirittura Lars Tolumnio, il re di Veio. Sino a noi sono arrivati numerosi dadi in osso o in bronzo, in genere se ne trovano quattro o un numero multiplo di quattro, il che sembra rinviare ad una qualche regola del gioco.

È verosimile che piccoli gruppi o complessi di musicanti (generalmente un duo di suonatori, di cetra e di doppio flauto, ma più tardi anche vere e proprie orchestre), di ballerini di ambo i sessi e d'istrioni comici si esibissero in tutte le circostanze festive o solenni, pubbliche e private, accompagnando cerimonie religiose, banchetti e funerali. Manifestazioni sfrenate e gioiose si mescolano, nelle cerimonie funebri, a vere e proprie "parti" di compianto, affidate ad attori e a prefiche, evidentemente sulla base di antiche esigenze rituali magico-religiose.

Sull'importanza della musica nell'intera vita sociale etrusca scrive l'Heurgon:

Che la musica regolasse i movimenti dei danzatori nei giuochi, era indispensabile; che contribuisse a rallegrare i convitati nei banchetti è naturale; che accompagnasse i canti, nulla di più normale, che eccitasse l'ardore delle truppe nei combattimenti, è sempre accaduto. Si è però stupiti al pari di Aristotele [...] che gli Etruschi praticavano il pugilato, frustavano i servi e cucinavano al suono del flauto, il che fa presumere che tutte le occupazioni della giornata, fino alle più banali, si svolgessero a tempo di musica³⁶.

In grande considerazione era tenuta anche la danza e le pitture di Tarquinia lo testimoniano con chiarezza: spesso spettacoli coreutici accompagnavano i banchetti e i simposi. Non mancavano certamente danze rituali, tra le quali figuravano quelle di origine guerriera analoghe alle danze dei Sali a Roma.

Il *tripudium* romano, che encomiava le gesta eroiche dei grandi conquistatori, era un ballo di derivazione etrusca, segno questo che la contaminazione culturale è stata propria dei Romani sin dall'inizio, al punto da far assurgere due di loro al rango di re, com'è noto. Successivamente divenne una danza sacerdotale legata ai cicli della coltivazione, perdendo ogni significato inizialmente belligerante. Tuttavia, è bene avvertire che una delle arti che però i Romani non riuscirono mai a far propria davvero fu la danza, che rimase campo indiscusso soprattutto delle regioni elleniche e orientali, specialmente per quello che riguardava la danza fine a sé stessa o legata a ritualità ben più antiche e radicate nella cultura dei territori assoggettati. Solo nelle epoche più recenti venne integrata definitivamente nella vita pubblica, ma pur amando veder danzare, i Romani non divennero mai, specie nelle classi agiate, danzatori. Plutarco sottolinea nei suoi scritti la grazia con cui i sacerdoti di Marte danzavano e Luciano definisce "danza maestosa" il *tripudium*, ma la verità è che la danza come forma artistica rimane sottomessa alle finalità pratiche di un popolo guerriero e conquistatore che, in tempi di pace, diventa estremamente produttivo in quasi tutti i settori.

L'Heurgon ricorda che la distinzione tra danze sacre e profane è alquanto incerta, e accanto alle danze bacchiche come il *tripudium* vi erano danze di carattere rituale e guerriero, dirette da un

³⁶ J. Heurgon, *Vita quotidiana degli Etruschi*, Milano 1992, p. 268.

praesul (una sorta di corifeo), il quale dettava i momenti di *ampruare* (cioè di danza in circolo) e di *redampruare* (la danza ripetuta dagli altri danzatori)³⁷.

In qualche caso si ha l'indizio di giochi cruenti, come la lotta tra un personaggio mascherato (il *phersu* su cui diremo in seguito) con cane feroce e un avversario con la testa avvolta in un panno e armato di clava, quale appare nel fregio dipinto della Tomba degli Auguri di Tarquinia. Si tratta forse di relitti di riti funebri preistorici, implicantici sacrifici umani (forse mutuati dai Fenici), i quali tendono tuttavia anch'essi a trasformarsi in spettacoli. Assai fondata appare l'ipotesi che da manifestazioni di questo genere derivino i giochi gladiatorii del mondo campano-romano, ove si tenga conto dell'influenza diretta della civiltà etrusca sulla Campania e delle allusioni funerarie che sussistono in certi atti e figure tradizionali dell'anfiteatro. D'altro canto il nome dell'istruttore dei gladiatori, il lanista, è esplicitamente considerato dagli antichi (a ragione o a torto) come etrusco. Né manca il ricordo di combattimenti che si svolgevano in Etruria durante i banchetti.

Il fatto che l'inserviente incaricato di togliere i cadaveri dei gladiatori dall'arena s'identificasse, in età romana, col dio dell'Averno e fosse armato di un martello, come il demone etrusco Charu, è un indizio prezioso non soltanto dei rapporti dei ludi gladiatorii con l'Etruria, ma anche dell'usanza di mascherare, in determinate circostanze verosimilmente connesse coi riti funebri, personaggi nel costume e con gli attributi di divinità infernali. Travestimenti paurosi del genere, con torce e serpenti (come narra Livio VII, 17) venivano indossati da sacerdoti etruschi anche in guerra per spaventare i nemici. Maschere di terracotta (nelle quali si può cogliere una funzione analoga a quella delle maschere ghignanti fenicie), raffiguranti volti di demoni, ci sono conservate negli originali.

Anche le popolazioni italiche come gli Etruschi avevano già sviluppato forme di letteratura teatrale. Per esempio, i Sanniti avevano delle forme rappresentative originali che avranno molta influenza sulla drammaturgia romana come le commedie atellane. Inoltre, abbiamo anche alcune testimonianze architettoniche come il Teatro di Pietrabbondante in Molise, e quello di Nocera Inferiore sopra il quale i Romani costruirono il proprio. La costruzione dei teatri sanniti di Pietrabbondante e Nocera ci lasciano intuire la filiazione architettonica dal teatro greco.

Si aggiungano infine quei generi di spettacoli modesti e popolari, vere e proprie esibizioni da fiera, che intravediamo nelle tombe dipinte, specialmente di Chiusi, consistenti in esercizi di destrezza, salti sui cavalli in corsa, giochi di equilibristi. Anch'essi erano evidentemente eseguiti da mestieranti di professione, probabilmente girovaghi e talvolta accompagnati dalla musica.

Le problematiche relative al teatro (propriamente detto) etrusco sono state già da diversi anni affrontate da numerosi studiosi, anche con riferimento al tema del *phersu*³⁸. In realtà, vere e proprie

³⁷ Cfr. J. Heurgon, *Vita quotidiana degli Etruschi*, cit., pp. 273-275.

testimonianze sul tema non ce ne sono giunte, essendo a noi disponibili solo fonti storiche indirette, fonti iconografiche, maschere e possibili strutture architettoniche³⁹.

Innanzitutto, sul fronte drammaturgico, le problematiche relative alle possibili testimonianze legate a rappresentazioni di tipo tragico, che qualcuno⁴⁰ ha voluto scorgere su urne e sarcofagi etruschi di età ellenistica, trovano origine dalla famosa testimonianza di Varrone (*De lingua latina* 5, 55): *sed omnia haec vocabula Tusca, ut Volnius, qui tragoedias Tuscas scripsit, dicebat*, che fa riferimento ad un Volnio, vissuto alla fine del II sec. a.C., autore di tragedie etrusche. Aderiamo alla tesi dell'Heurgon che sostiene che Volnio non fosse il solo ad aver scritto tragedie, e che anzi fosse l'epigono di una lunga schiera di poeti etruschi, le cui opere «si riflettevano sulle decorazioni delle urne funebri e i cui versi formicolavano nella mente degli artigiani»⁴¹.

Se con Volnio siamo già in una età “tarda” di ellenismo imperante, i passi fondamentali, per indagare l'esistenza di una spettacolarità teatrale etrusca più antica, sono altri. Li riferiamo secondo l'ordine cronologico dei fatti a cui essi fanno riferimento. Per esempio quello di Livio (1, 35, 9) in cui si narra dell'istituzione dei ludi romani, facendo riferimento all'introduzione a Roma nel VI sec. a.C., da parte di Tarquinio Prisco, dei *ludi circenses* facendo venire dall'Etruria pugili e cavalli⁴².

Erodoto (1, 165-167) racconta che a seguito della battaglia del Mar Sardo (540 a.C.), i Ceriti, per espiare la morte dei prigionieri focesi, dopo aver consultato la Pizia di Delfi, istituiscono annualmente dei giochi votivi di carattere ginnico ed equestre⁴³.

Ancora: nel 499 a.C., Aulo Postumio in seguito alla vittoria riportata al lago Regillo organizza degli spettacoli. Ce lo racconta Dionigi di Alicarnasso (7, 72, 1 e ss.), sulla scorta di Fabio Pittore e della tradizione orale. Si tratta di un brano di fondamentale importanza, dal momento che descrive con grande precisione la festa, organizzata in *pompé*, *thusiai* e agoni, e che vide protagonisti giovani

³⁸ Per una bibliografia aggiornata, cfr. A. Coen, *Appunti sul teatro etrusco*, in R. Raffaelli - A. Tontini (a cura di), *L'atellana preletteraria*, Atti della seconda giornata di studi sull'atellana, Casapuzzano di Orta di Atella (CE), 12 novembre 2011, Urbino 2013, pp. 29-60, nostra fonte principale per le considerazioni sul teatro etrusco.

³⁹ Per queste ultime, cfr. G. Colonna, *Strutture teatrali in Etruria*, in AA.VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, Actes de la table ronde de Rome (3-4 mai 1991), Roma 1993, pp. 321-347, che ha rassegnato una serie di apprestamenti di carattere teatrale, *dromoi* a cielo aperto, strutture con gradinate e ampi spazi realizzati dinanzi o in prossimità di sepolcri, destinati alle manifestazioni dedicate ai defunti, in particolare a giochi celebrati in occasione dei funerali. Sul punto, cfr. anche S. Steingraber, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1984.

⁴⁰ Su tutti cfr. L.B. van der Meer, *Tragédie et réalité. Programmes iconographiques des sarcophages étrusques*, in AA.VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, cit., pp. 379-393.

⁴¹ J. Heurgon, *Vita quotidiana degli Etruschi*, cit., p. 332. Per completezza avvertiamo che pagine di grande interesse lo studioso francese riserva alla letteratura etrusca, passando in rassegna il lascito di alfabeti e abbecedari, tavolette e rotoli, il cosiddetto libro di lino della mummia di Zagabria, i libri del destino, i *libri tagetici*, e opere di letteratura profana (storiografie, genealogie, e gli scritti di Mecenate); cfr. *ivi*, pp. 296-362.

⁴² La presenza di giochi a Roma è d'altro canto testimoniata ancor prima da un altro passo dello stesso Livio (1, 9), dove si narra di come Romolo, per fornire il pretesto del ratto delle Sabine, abbia dissimulato questo proposito organizzando giochi solenni in onore di Nettuno equestre, poi chiamati *consualia*. Sul punto, il Camporeale cita un brano dell'*Ars Amatoria* di Ovidio (1, 89-134), dove viene menzionato un tibicino etrusco e un *ludius*, di cui non specifica la provenienza, ma non è escluso che sia anch'esso da considerarsi etrusco; cfr. G. Camporeale, *Il teatro etrusco secondo le fonti scritte. Spettacolo, ritualità, religione*, in L.B. van der Meer (a cura di), *Material aspects of Etruscan religion*, Proceedings of the International colloquium (Leiden, May 29 and 30, 2008), Leuven 2010, pp.155 e ss.

⁴³ Cfr. A. Coen, *Appunti sul teatro etrusco*, cit., p. 33.

romani prossimi all'età adulta e al servizio militare, suddivisi per classi sociali, aurighi su carri di svariato tipo o in groppa a singoli cavalli, atleti, danzatori divisi in base all'età, flautisti e citaredi, danzatori armati, e soprattutto Satiri e Sileni⁴⁴.

È ancora Livio (5, 1) che riferisce un episodio del 403 a.C.: il re di Veio avrebbe ritirato i suoi *artifices* dai giochi, probabilmente del *Fanum Voltumnae*, compiendo un atto sacrilego⁴⁵. Ancora Livio (7, 2, 1-13) – e, con qualche variazione marginale e “nazionalistica”, anche Valerio Massimo (2, 4, 4) – parla, come accennato poc'anzi, dell'importazione dei ludi scenici a Roma nel 364 a.C., quando i Romani, per porre fine a una grave pestilenza, decisero di chiamare dei *ludiones* dall'Etruria. Di costoro, l'autore descrive le azioni, fornendo elementi specifici per il tipo di recitazione. La situazione comunque lascia chiaramente intendere la funzione catartica e magico-sacrale dell'attività di questi attori.

Infine, il *rescritto di Hispellum* riferisce che nel 367 a.C. esistevano dei *ludi scaenici* e un *gladiatorum munus* presso Volsinii, dunque verosimilmente presso il santuario etrusco del *Fanum Voltumnae*⁴⁶.

Queste poche ma significative testimonianze antiche attesterebbero non soltanto una già organizzata attività di *ludi* in ambiente etrusco fin dall'età di Romolo o almeno fin dalla fine del VII – inizio del VI sec. a.C., ma anche l'introduzione a Roma del lessico di ambito scenico mutuato dal mondo etrusco.

Accennavamo alla figura del *phersu*, diverse volte raffigurata nelle tombe di Tarquinia. Chi (o che cosa)⁴⁷ era costui? Una specie di operatore rituale, caratterizzato da una maschera fissa, con un

⁴⁴ Scrive la Coen: «La presenza nella pompè dei ludi del 499 [...] di *oi ton saturiston... choroï*, impegnati in esibizioni affini alla *sikinnis* o in imitazioni mimiche e comiche dei pirrichisti presenti nei gruppi precedenti di danzatori, ci rievoca infatti alcune delle figure di *phersu* [...]. Lo stesso Diogini [...] mette in connessione queste figure anche con la sfera funebre»; A. Coen, *Appunti sul teatro etrusco*, cit., p. 47. È da notare che Dionigi insiste nel non menzionare gli Etruschi in relazione alle costumanze di rappresentare, nel corso dei riti funebri di persone facoltose, anche schiere di danzatori rappresentanti Satiri. Egli stesso afferma di voler dare prova di un fatto comunemente accettato, e cioè che la beffa e la danza satiresca non sono una creazione di Liguri, né di Umbri, né di altri barbari che vivevano in Italia, ma dei Greci. L'esclusione degli Etruschi dai “popoli barbari” potrebbe avvalorare la tesi che è ad essi che si deve l'introduzione nel mondo romano, non senza la mediazione greca, di elementi satireschi e comici. Sul legame tra teatro attico e dramma satiresco e ceramografia etrusca, cfr. E. Simon, *Teatro attico e arte etrusca del V e IV secolo a.C.*, in “Scienze dell'antichità. Storia archeologia antropologia”, 10, 2000, pp. 511-521.

⁴⁵ Cfr. G. Camporeale, *Il teatro etrusco secondo le fonti scritte. Spettacolo, ritualità, religione*, cit., p. 158; cfr. anche V. Jolivet, *Les jeux scéniques en étrurie. Premiers témoignages (VIe-IVe siècle av. J-C.)*, in AA.VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, cit., pp. 350 e ss.

⁴⁶ Cfr. J. Gascou, *Le rescrit d'Hispellum*, in “Mélanges d'Archeologie et d'Histoire”, 79, 1967, pp. 609-659.

⁴⁷ Il fatto che spesso il *phersu* si trova raffigurato in circostanze cruente, ha dato luogo all'ipotesi che con questa parola, più che indicare un ruolo, gli etruschi indicassero un gioco, e più precisamente un'anticipazione dei *ludi gladiatorii* romani, che dunque deriverebbero dai giochi funebri dell'Etruria, nel corso dei quali venivano offerti al defunto selvaggi combattimenti tra avversari che cercavano disperatamente di salvare le loro vite. Questa tesi sembrerebbe trovare conferma nello storico greco Nicola di Damasco (in Ateneo, *Deipnosofisti*, IV, 153 fr.) secondo il quale i Romani mutuarono i giochi gladiatorii dagli Etruschi. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, il *phersu* potrebbe indicare non soltanto il soggetto officiante, ma anche l'atto rituale stesso. Del resto, la complessa ritualità sacra degli Etruschi emerge dai ritrovamenti archeologici con netta evidenza. Possiamo al riguardo affermare che essi adattarono continuamente le formule liturgiche e gli strumenti in un progressivo rinnovamento, dal quale traspare la volontà di mantenere l'antico sostrato culturale, che si esprime mediante la prassi di ottemperare a norme ancestrali, che non di rado presentano punti di contatto con la ritualità (specie sepolcrale) del popolo fenicio); sul punto cfr. M. Bonghi Jovino, *I*

cappello conico e un costume che variava a seconda delle funzioni e delle occasioni. Infatti, conosciamo raffigurazioni in cui il *phersu* è: un officiante in un gioco cruento (Tomba degli Auguri)⁴⁸, un mimo (anfora da Karlsruhe), un danzatore (Tomba del Gallo, che risale al IV sec. a.C., e che pertanto attesta la continuità dell'uso di questo personaggio, ma anche la fissità delle sue caratteristiche fondamentali, permettendo di congetturare una sua funzione religioso-sacrale)⁴⁹.

Con particolare riferimento alla maschera indossata dal *phersu*, essa è ben riconoscibile nel repertorio iconografico, che, come detto poc'anzi, rappresenta un'altra fonte di interesse per avere un'idea dell'arte scenica etrusca. Questa maschera sembra essere di materiale semirigido di debole spessore, forse di cuoio anche se il colore rosso scuro designa convenzionalmente la carnagione dell'uomo. Essa copre anche il collo, mentre la bocca appare piccola. La maschera è l'elemento fisso del costume di questi attori e spesso, insieme al cappello conico, si ritrova anche in numerosi bronzetti che riproducono attori, giocolieri e danzatori⁵⁰.

Sempre con riferimento ai documenti iconografici, bisogna ricordare l'*oinochoe* di Tragliatella, su cui sono raffigurate scene per le quali è stata proposta da alcuni un'interpretazione in chiave di giochi funerari in onore della defunta *thesathei*, che è ritratta nell'episodio centrale⁵¹.

Vi è però anche un'anfora conservata in una raccolta privata tedesca, sulla quale è descritta una scena di veri e propri *ludi* cui assiste un personaggio seduto su un *diphros*, che indossa un enorme cappello⁵².

Se il Camporeale, dal canto suo, ha soprattutto indagato i reperti sulla danza armata, che offrono una conferma archeologica alle fonti letteraria sopraindicate⁵³, lo Jannot, invece, si è interessato ad un'*oinochoe* del Pittore Castellani (attivo a Veio), ove è rappresentata una singolare figura di uomo

rituali sacri degli Etruschi tra identità e innovazione, in E. Herring - I. Lemos- F. Lo Schiavo - L. Vagnetti - R. Whitehouse - J. Wilkins (a cura di), *Across Frontiers. Etruscans, Greeks, Phoenicians & Cypriots*, vol. 6, Londra 2006, pp. 389-400; Ead., *L'ultima dimora. Sacrifici umani e rituali sacri in Etruria. Nuovi dati sulle sepolture nell'abitato di Tarquinia*, in "Scienze dell'antichità. Storia archeologia antropologia", 14/2 (2007-2008), pp. 771-793; Ead., *A proposito di sacrifici umani e rituali sacri in area mediterranea (Tarquinia) e sepolture in abitato (Italia centro-settentrionale)*, in "Annali della fondazione per il museo «Claudio Faina»", XIV, 2007, pp. 455-475.

⁴⁸ Come ricorda la Coen: «I due *phersu* della tomba degli Auguri, databile intorno agli anni 530-520 a.C. ca., pur entrambi mascherati, oltre a ricoprire ruoli distinti, sono anche vestiti diversamente: quello impegnato nel "gioco" sanguinoso porta una tunica sfrangiata maculata, evocante una pelle animale, ed un perizoma rosso; l'altro, invece, porta una corta veste rossa, che fra l'altro lascia intravedere i genitali, rendendo esplicito il carattere comico della figura, verosimilmente in fuga dai due vicini robusti lottatori, oppure contraltare buffonesco del comasta in corsa speculari», A. Coen, *Appunti sul teatro etrusco*, cit., pp. 43-45.

⁴⁹ Cfr. Ivi, pp. 42-43.

⁵⁰ Cfr. J. R. Jannot, *Phersu, phersuna, persona. À propos du masque étrusque*, in AA. VV., *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, cit., pp. 296, 312 e ss..

⁵¹ Cfr. M. Martelli (a cura di), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Novara 1987, pp. 271 e ss.; cfr. anche M. Menichetti, *L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, in "Ostraka", 1, 1992, pp. 78 e ss.

⁵² I giochi ritratti prevedono gruppi di pugilatori e di lottatori, cui segue una figura nuda itifallica danzante, che potrebbe essere letta nello stesso contesto e non tanto nella scena che segue, dove troviamo un serpente con corna d'ariete e un cavallo dalla lunga coda, con sopra un piccolo animale rapace ed infine un Centauro, riguardo ai quali non è chiaro se hanno un semplice scopo esornativo, o sono in diretto collegamento narrativo con la scena; cfr. E. Simon, *Etruskische Keramik des 7. Jhs v. C. mit figürligher Ritzung*, in F. Prayon - W. Rölling (a cura di), *Der Orient und Etrurien. Zum Phänomen des "Orientalisierens" im westlichen Mitteleerraum (10.-6. Jh. V. C.)*, Akten des Kolloquiums (Tubingen, 12-13 Juni 1997), Roma 2000, pp. 176 e ss.

⁵³ Cfr. G. Camporeale, *La danza armata in Etruria*, in "Méfra", 99, 1987, pp. 11-42.

con testa leonina, probabilmente una maschera⁵⁴. È di palese evidenza che anche in ambiente etrusco l'uso di maschere teriomorfe apparenza le esperienze sceniche italiche a quelle dei cori della commedia attica.

Vi sono altre peculiari rappresentazioni come quella di due anfore del Pittore dei Satiri danzanti, databili ai primi decenni del V sec. a.C., una conservata a Parigi e l'altra a Londra, dove su un lato si ha una coppia di Satiri danzanti, e dall'altro la lotta tra Ercole e una specie di Minotauro però dalla testa equina⁵⁵. Il Pittore dei Satiri danzanti sembra dunque particolarmente interessato a rappresentazioni di carattere teatrale. Infatti, anche l'anfora di Karlsruhe ritrae la rappresentazione di un *phersu* che imita parodisticamente una danza armata, e il frammento di vaso dal Louvre con attori mascherati da musicisti e danzatori⁵⁶.

Il Pittore di Micali non dovette essere meno sensibile a questi temi. Una rappresentazione piuttosto completa dei *ludi*, con *pompé* e agoni, compare su una sua anfora databile al 500 a.C. Si tratta di una scena con: 1) una processione, a cui partecipano Satiri, danzatrici, suonatori di crotali nonché due personaggi maschili (per lo più interpretati come il defunto e l'organizzatore dei giochi); 2) ludi, cui prendono parte due pugili con accanto un segnatore, un auleta e un arbitro, un personaggio piccoletto arrampicato su un bastone, un personaggio mascherato che trascina per mano un altro attore mascherato, un lanciatore del disco e uno di giavellotto, un pirrichista e una corsa di bighe.

In relazione alle due figure maschili in atteggiamento di lamento funebre ai lati della porta della Tomba degli Auguri è fondamentale segnalare che essi vengono definiti dalle iscrizioni rispettivamente *tanasar* e *apar tanasar*. Il richiamo alla già menzionata iscrizione di Chiusi, dove all'etrusco *thanasa* corrisponde il latino *histrion*, ha portato alcuni studiosi a congetturare che anche il lamento funebre potrebbe rientrare tra una delle attività degli attori professionisti⁵⁷.

Abbiamo detto che la civiltà fenicia entrò in relazione con quella etrusca; altrettanto fuori di dubbio furono i rapporti instauratisi tra Greci, Etruschi e Fenici. Anzi, possiamo distinguere più fasi successive. Infatti, con il Pallottino, possiamo individuare: 1) un periodo iniziale, di insediamenti, tra il IX e il VII secolo a.C., che vide da un lato il primo sviluppo delle zone minerarie dell'Etruria e della Sardegna, con il manifestarsi di una cultura locale in Etruria e di una colonizzazione fenicia in Sardegna, da un altro lato l'avvio della grande colonizzazione greca nell'Italia meridionale e in Sicilia (non sarà da trascurare l'assai più modesto fenomeno di tentata colonizzazione etrusca verso

⁵⁴ J. R. Jannot, *Phersu, phersuna, persona. À propos du masque étrusque*, cit., pp. 282 e ss. Lo studioso francese ricorda altre maschere teriomorfe, come quella sul collo di un *oinochos* da Karlsruhe, quella su un'anfora al Louvre ed infine l'uomo completamente mascherato di un piatto pontico del Pittore di Tytios.

⁵⁵ Il Martelli sottolinea la duplicità della scena, «una ricarica semantica scaturente con ogni verosimiglianza da una saga locale, espressa altrettanto verosimilmente anche in azioni drammatiche e *performances* sceniche, incentrata su Eracle», M. Martelli, *Un'anfora capitolina del Pittore dei Satiri danzanti*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 18, 2001, p. 10.

⁵⁶ Cfr. A. Coen, *Appunti sul teatro etrusco*, cit., pp. 37 e ss.

⁵⁷ Cfr. M. Torelli, "Limina Averni". *Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in *Il rango, il rito, l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, pp. 122-151.

il Sud, arrestatasi in Campania); 2) il periodo del grande conflitto etnico tra coloni greci e fenici, principalmente cartaginesi (affiancati dagli Etruschi), nel VI secolo a.C.; 3) l'età della fioritura di Siracusa, in lotta contro Cartagine e contro gli Etruschi nella prima metà del V sec. a.C., e contro la pressione della grecità centrale e orientale rappresentata essenzialmente da Atene nella seconda metà del secolo; 4) sullo sfondo della perdurante rivalità tra Siracusa e Cartagine, il momento di massima concentrazione di fattori etnici diversi in Magna Grecia (oltre le colonie greche locali e i Messapi, le conquiste siracusane, i Sanniti, i Lucani, la lega romano-campana, i Galli): è la situazione in cui si troverà l'Italia all'inizio delle guerre puniche⁵⁸.

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

Il fescennino, manifestazione tipica del mondo agreste, era un vivace scambio di battute licenziose, in rozzi e improvvisati versi, che i gruppi di contadini si scambiavano nel corso delle cerimonie dopo il raccolto o delle feste dei *Liberalia*, in onore del dio della fecondità. Il termine sembra derivare dalla cittadina falisca di Fescennium, nell'Etruria meridionale, alla quale accenna Plinio il Vecchio (*Naturalis historia*, 3, 5, 52)⁵⁹, e della quale danno notizie incerte e contraddittorie anche altri autori antichi, come Dionigi di Alicarnasso (il quale la ricorda insieme con Falerii, attribuendo ad entrambe le città un'origine sicula e una successiva presenza argiva), e Servio (che le attribuisce origini ateniesi). Tuttavia, Aricò ricorda che «la ricerca linguistica e storico-archeologica ha ridimensionato il valore di queste “fiabe etnografiche” [...], ma ha confermato [...] la vicinanza geografica e “culturale” di Fescennia e di Falerii e la sostanziale differenziazione etnica della popolazione falisca nei confronti della civiltà etrusca da cui pure essa fu influenzata»⁶⁰.

I *fescennini versus* erano componimenti mordaci e licenziosi⁶¹ (probabilmente in versi saturni) che venivano improvvisati dai contadini, in forma di “contrasto”, durante le feste rurali e che sopravvissero in età storica in connessione con i riti nuziali (come peraltro attesta il carne 61 di Catullo, vv. 126-127), per poi essere ripresi in età augustea nell'ambito di una riscoperta intellettuale. Il fescennino è dunque un embrione di rappresentazione drammatica, sia per la sua forma di dialogo, sia perché i contadini indossavano maschere grottesche, le *personae*, fatte di corteccia d'albero. Penetrati in città, nelle occasioni di celebrazione di nozze, i versi fescennini

⁵⁸ Cfr. M. Pallottino, *Prolusione*, in AA.VV., *Magna Grecia Etruschi Fenici*, Atti del trentatreesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 8-13 ottobre 1993, Taranto 1996, pp. 11-13.

⁵⁹ Sulle odierne identificazioni urbanistiche, qualcuno (cfr. L. Banti, *Il mondo degli Etruschi*, Roma 1969, p. 69; e ancor prima W. Deecke, *Die Falisker*, Strassburg 1888, pp. 115-123) propende per Corchiano (o qualche borgo vicino). Altri invece hanno proposto il paese di Narce (cfr. G. Colonna, *Corchiano, Narce e il problema di Fescennium*, in *La civiltà dei Falisci*, Atti del XV Convegno di Studi etruschi e italici, Civita Castellana 1987, Firenze 1990, pp. 111-140).

⁶⁰ G. Aricò, *Fescennia* (s. v.), in *Enciclopedia oraziana*, vol. 1, Roma 1996, p. 461.

⁶¹ L'etimo da *fascinum* (cioè “membro maschile”) è poco credibile, dal momento che la filologia latina, sopravvalutando le notizie di Varrone, ha inteso inquadrare i fescennini in uno schema storico-letterario analogo a quello per cui, in Grecia, si era identificata nelle falloforie l'origine della commedia. È tuttavia non trascurabile la tesi di un'origine sessuale dei canti; cfr. E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, p. 12.

furono oggetto di una legge delle XII Tavole, perché spesso diffamatori. In ogni caso, i fescennini sono strettamente collegati alle origini del teatro romano, come esplicitamente ci attestano Livio (7, 2, 7) e Virgilio (*Georgiche*, 2, 385 e ss.). In un'ottica polemica contro la rozzezza e la faciloneria della poesia arcaica, anche Orazio ci fornisce un'ulteriore guida critica (*Epistolae* 2, 1, 139 e ss.)⁶². Per quanto riguarda la *satura*, abbiamo detto che è proprio dall'Etruria che provenivano gli attori (*histriones*) che, secondo Livio, diedero inizio ai primi *ludi scaenici* nel 364 a.C. Nel corso delle cerimonie per placare gli dèi e allontanare la grave pestilenza, fu messo in scena uno spettacolo in cui alcuni artisti danzavano al suono del flauto. I Romani alla danza e alla musica aggiunsero in seguito il canto e la recitazione con versi di tipo fescennino. Nacque così la *satura*, rappresentazione drammatica più complessa, di cui non è rimasto nulla. Il suo nome deriva da *satur lanx*, "piatto colmo di molti cibi diversi", assimilabili ai vari elementi che concorrevano a comporla. La *satura* terminava spesso con un *exodium*, vale a dire un finale di spettacolo, in cui un attore (*exodiarius*) eseguiva un canto buffonesco, mimandolo, per allietare gli spettatori.

In uno studio di grande interesse, Valentina Teja ha affrontato il problema della reale esistenza della *satura drammatica*, sostenendo la tesi che non è convincente pensare che essa sia stata un'invenzione dei grammatici latini. Costoro avrebbero voluto tracciare una storia o meglio una preistoria del teatro latino analoga a quella del testo greco. Anzitutto questa tesi si fonda sull'etimologia di *satura* da *σάτυροι*, perché è grazie ad essa che si può proporre l'accostamento della *satura* latina al dramma satiresco greco; tuttavia tale etimologia è insostenibile perché o se ne propone una nuova, oppure tra le etimologie di Diomede è preferibile quella che fa derivare la satira dalla *satura lanx* (e cioè dall'aggettivo *satur*). Inoltre, nella principale fonte che abbiamo (cioè Livio 7, 2), nell'evoluzione delle forme primitive di rappresentazione che vi si legge, non la *satura drammatica*, ma i preesistenti fescennini presentano analogie con la scherzosa aggressività del dramma satiresco greco. Pertanto, cadono i presupposti per negare l'esistenza della *satura drammatica*, cioè di un'opera in musica etrusco-latina. L'esistenza della *satura drammatica* trova conferma nella sua sopravvivenza nei *cantica* delle commedie plautine, in cui rivive l'antica cultura popolare di tradizione etrusca. Infatti, anche se non esiste una vera relazione con la satira letteraria di Ennio e poi di Lucilio, Orazio, Persio e Giovenale, la *satura drammatica* non è scomparsa senza lasciare tracce: al contrario, ha immesso nel teatro plautino, e in particolare nei *cantica*, i suoi tratti più vitali ed originali, come il canto, la danza, e i movimenti armoniosi eseguiti sul ritmo stabilito dal suono del flauto⁶³.

⁶² Cfr. A. Rostagni, *Storia della letteratura latina*, vol. 1, Torino 1964, p. 65.

⁶³ Cfr. V. Teja, *La «satura» drammatica e i suoi rapporti con la «satura» letteraria e con il teatro latino*, Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2002.

Decisamente più importante per la storia del teatro romano è la nascita verso la fine del sec. IV a.C. dell'atellana (*fabula atellana*), farsa di origine osca che trae nome da Atella, una piccola città della Campania. Gli attori indossavano maschere che li trasformavano in personaggi facilmente riconoscibili dal pubblico per il modo di pensare, di agire, di parlare, di vestire, e improvvisavano su un rudimentale canovaccio prestabilito di argomento burlesco e grossolano, con un linguaggio plebeo, volgare e osceno. Quattro erano i ruoli fissi più comuni dell'atellana: *Pappus*, il vecchio rimbambito, lussurioso e avaro, gabbato sempre dall'amante e dal figlio; *Maccus*, lo scemo e millantatore dalle orecchie d'asino, vittima predestinata dei furbi; *Bucco*, il servo spaccone, chiacchierone e ghiottone; *Dossennus*, vecchio gobbo e astuto, saggio e perfido, parassita e amante dei banchetti. Sembra che il metro fosse il *versus* quadrato, due unità metriche ognuna di due piedi. L'atellana ebbe grande diffusione e continuò a vivere come *exodium*, anche quando con Livio Andronico iniziò un teatro a imitazione del modello greco. Al tempo di Silla, assunse forma letteraria con Pomponio e Novio, che al canovaccio e all'improvvisazione sostituirono un testo totalmente scritto. Sembra, inoltre, che recitò in atellane anche Plauto. Tuttavia, nonostante il discreto successo incontrato anche in epoca imperiale, l'atellana decadde a partire dal II sec. d.C.⁶⁴. Sulla problematica delle influenze etrusche sull'arte drammatica atellana, molti studiosi, sulla scorta di un passo di Festo (*Personata*, 238, 13L) hanno intravisto un legame con la tradizione etrusca e la presenza nell'atellana di attori mascherati *personati*⁶⁵. Tuttavia, il Guittard, ripercorrendo alcuni punti che sono tradizionalmente indicati in relazione alla tradizione etrusca (fra i quali una molto dubbia etimologia etrusca per i nomi dei personaggi, ma anche i richiami a titoli di Pomponio in cui si parla di aruspici e auguri – *Aruspex vel pexor rusticus*, per esempio – che però erano figure nient'affatto estranee al mondo romano, benché arrivate dall'Etruria), conclude che «except the name of Dossenus, the characters of the Atellan do not show Etruscan influence: they rather reflect the Greek background of the phylakes, as is shown by iconography»⁶⁶.

Pertanto, sulla scorta di questa riflessione, almeno un cenno meritano i fliaci, attori della farsa popolare fra i Dori dell'Italia meridionale, cioè dell'antica Magna Grecia. Le loro rappresentazioni mimiche avevano significato magico e propiziatorio per l'agricoltura. Come risulta soprattutto dai resti dei lavori teatrali di Sopatro, i fliaci venivano rappresentati come dediti solo a mangiare,

⁶⁴ Cfr. F. Loffredo, *Sotto il nome di Atellana: filologia e antropologia di un genere scenico romano*, tesi dottorale, Università degli Studi di Siena, dottorato di ricerca in Antropologia, Storia e Teoria della Cultura, ciclo XXVI. A parte i nomi di Pomponio e Novio, si conservano anche pochi frammenti di altri autori, della vita dei quali non sappiamo quasi niente: uno si chiama Mummius che “risuscitò” l'atellana dopo un non breve periodo, durante il quale fu sostituita dal mimo nella funzione di *exodium*. L'altro si chiama Aprissius che cercava di “imitare la lingua rustica”; cfr. S. Hurbánková, *Personae oscae e il riso popolare nelle atellane*, in “Studia minorae Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis”, 13, 2008, pp. 67-79.

⁶⁵ Cfr. J. Heurgon, *Vita quotidiana degli Etruschi*, cit., p. 289: «Fu il poeta Novio, capuano, che per primo alla fine del III secolo fece rappresentare un'atellana latina: *fabula personata*, commedia in maschera, recitata da attori detti *atellani qui proprie vocantur personati* “che si chiamano propriamente maschere”».

⁶⁶ C. Guittard, *Etruscan influences on dramatic art*, in G. Guadagno (a cura di), *The Etruscan presence in Magna Grecia*, Atti del Symposium Cumanum (Cuma 19-20 giugno 2003), Benevento 2010, p. 105.

soprattutto lenticchie (una commedia di Sopatro si intitolava appunto Φακῆ), e incapaci di elevarsi al di sopra della materialità. L'analogia di situazione tra il fliaco e il *caluus* di Persio col suo *aqualiculus* risulta ancora maggiore.

Tra i vari tipi di farse locali doriche, quella dorico-siciliana (IV-III sec. a.C.) è la meglio conosciuta, anche grazie all'elaborazione letteraria di Rintone e alla ricca documentazione archeologica. Gli argomenti erano per lo più contrasti d'ambiente popolare e borghese o parodie mitologico-eroiche; i personaggi erano maschere a tipo fisso (spesso di carattere fallico e osceno); le rappresentazioni dovevano abitualmente aver luogo su rozzi palcoscenici improvvisati. Dunque: i fliaci erano una sorta di saltimbanchi girovaghi, che allestivano semplici palchi su pali di legno in giro per la Magna Grecia e nell'isola di Sicilia. Nella loro prima fase (V sec. a.C.) tali attori non usavano testi scritti, ma un canovaccio col quale aiutarsi improvvisando dialoghi in dialetto dorico. Il loro lavoro contribuiva a esaltare l'atmosfera gioviiale e sconcia delle feste dedicate a Dionisio. Gli attori indossavano dei costumi buffi, rigonfi, e addobbati con riferimenti all'organo genitale maschile.

Riepilogando: la civiltà etrusca aveva sviluppato un complesso sistema spettacolare, uno dei cardini del quale era il *phersu*, che potrebbe (ma non è certo che sia così) essere il punto di partenza delle *personae*, ossia delle maschere delle arcaiche manifestazioni spettacolari e proto teatrali del mondo italico-romano. In particolare questo potrebbe essere tanto più vero per i tipi fissi dell'atellana, che tuttavia potrebbero anche discendere dai fliaci di origine dorico-siciliana.