

TraPassatoeFuturo

Convergenze sinergiche di storia della cultura

International Journal of Linguistics and History of Culture



1 (2017)

TraPassatoeFuturo

Convergenze sinergiche di storia della cultura

International Journal of Linguistics and History of Culture



1 (2017)

TraPassatoFuturo

Convergenze sinergiche di storia della cultura

International Journal of Linguistics and History of Culture

<http://www.trapassatoefuturo.it/ojs>

“When I use a word, it means just what I choose it to mean—neither more nor less”
(HUMPTY DUMPTY, in L. Carroll, *Through the Looking-Glass*, 1871)

EDITORIAL BOARD

Editor

Davide Astori
Università degli Studi di Parma

Associate Editor

Nicola Reggiani
Università degli Studi di Parma

Editorial Assistants

Andrea Bernini
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Francesca Bertonažzi
Università degli Studi di Parma

Isabella Bonati
Northwestern University, South Africa

Maria Elena Galaverna
Università degli Studi di Parma

Giulia Sarullo
Università degli Studi di Enna “Kore”

Silvia Valenti
Università di Roma “Tor Vergata”

ADVISORY BOARD

Prof. Monica Berti
Alexander von Humboldt Chair of Digital Humanities,
Institut für Informatik, Universität Leipzig

Mag.Dr. Anna Maria Kaiser
Department für Bauen und Umwelt, Donau-Universität
Krems

Prof. Anastasia Maravela
Department of Philosophy, Classics, History of Art and
Ideas, University of Oslo

Prof. Mario Negri
Dipartimento di Studi Classici, Umanistici e Geografici, Libera
Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Dr. Marja Vierros
Finnish Academy, University of Helsinki

“TraPassato(e)Futuro” is an annual international scientific peer-reviewed electronic journal published in December. **ISSN 2533-3038**

Intellectual responsibility: Prof. Davide Astori, Università degli Studi di Parma, Dipartimento di Discipline Umanistiche Sociali e delle Imprese Culturali (DUSIC), str. M. D’Azeglio 85, 43125 Parma, Italy.

TraPassatoFuturo

1 (2017)

Davide Astori – pag. 5

Presentazione | Foreword

Davide Astori, Andrea Bernini – pag. 7

**Supporto scritto e comunicazione fra passato e presente:
dagli antichi *ostraka* agli SMS e a Twitter**

Francesca Bertonazzi – pag. 17

L'embriologia ieri e oggi: dalla *Garbhopaniṣad* ai microscopi ottici

Isabella Bonati – pag. 47

‘Pisside’: una parola e le sue metamorfosi tra passato e presente

Nicola Reggiani – pag. 67

La pelle di Epimenide, II: un enigma antico nell'immaginario moderno

Giulia Sarullo – pag. 81

Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro

Silvia Valenti – pag. 137

“Lasciatemi morire”: le parole di Arianna a Nasso attraverso i secoli

Presentazione

Davide Astori

Innumeri potrebbero spendersi citazioni sul ‘Presente’: effimero, e insieme unica reale percezione del nostro vivere quotidiano. A me piace sentirlo come una settimana in musica, incerto a concludersi nella perfezione dell’ottava che segue, e insieme radicato nell’accordo che lo precede, e in cui spesso sente il desiderio, se non la necessità, di ritornare. In una dinamica che è – uguale e diversa – quella di chi si muove tra i due capi di un ponte, che non a caso è stato scelto come emblematica immagine di copertina, nella suggestione esemplare del Pont du Gard a Nîmes che si fonde con il Ponte delle Catene a Shanghai; capi di un ponte, appunto, che sono anodo e catodo, partenza e arrivo, potenza e atto... passato e futuro.

Passato, Presente, Futuro: in questa sorta di triade hegeliana, e nel suo spirito di raccordo, di dialogo, di sinergia, di confronto, nasce l’idea di *TraPassato(e)Futuro*, rivista che intende riconoscersi in questa *methodos* che è processo, flusso, cammino, alla ricerca di un *fil rouge*, del fiume carsico che aggalla nelle convergenze della storia della cultura. E che nell’*open access* online riconosce il suo mezzo di diffusione, confronto, apertura.

In questo primo numero, inteso come una sorta di archetipo programmatico, proponiamo alcuni articoli – prodotti per lo più da redattori della rivista, come *specimina* dell’approccio metodologico e dello spirito che informano questo nuovo progetto culturale. Il contributo di Davide Astori e Andrea Bernini indaga le strategie linguistiche delle “scritture brevi” comparando la comunicazione antica su cocci iscritti a quella attuale di SMS e *tweet*. Francesca Bertonazzi delinea una storia culturale degli studi embriologici dall’antica scienza indiana e greca fino al progresso tecnico dei microscopi ottici, che confermano scientificamente l’esattezza di nozioni già acquisite dall’esperienza e dalla filosofia. Una parola – “pisside” – è al centro del contributo di Isabella Bonati, che dall’etimologia alla pratica d’uso del contenitore-referente traccia un percorso diacronico ricco di risvolti interessanti. Nicola Reggiani recupera invece un’intera tradizione leggendaria sorta nell’Antichità classica – quella sulla pelle iscritta dell’indovino cretese Epimenide – e ne illustra le proteiformi riprese moderne, che rendono inesauribile di significati e riletture la sapienza antica. Un percorso analogo ma sul versante iconografico

è quello intrapreso da Giulia Sarullo, che del simbolo del “labirinto” analizza l’origine lontana e la fortunata diffusione nello spazio e nel tempo. Infine, Silvia Valenti mette a confronto testi antichi di poesia e più recenti opere in musica sul tema comune delle parole pronunciate da Arianna abbandonata a Nasso da Teseo, in un percorso che non fa che ribadire la pervasività e la permanenza del passato nel nostro presente perennemente proiettato sul futuro.

Il prossimo numero, del 2018, avrà come tema “Quale/i lingua/e e cultura/e per l’Europa?”. *Magna pars* dei contributi proviene dagli interventi di specialisti intervenuti all’interno del corso di Linguistica generale (per la laurea specialistica), dal titolo “Quale/i lingua/e per l’Europa? Alcune riflessioni tra pianificazione, economia, creatività e diritti linguistici”, tenuto presso l’Università di Parma da Davide Astori nell’anno accademico 2016-17 e alla giornata di studio “Comunicare l’Europa. Tra storia, politica, linguistica, media e società” organizzata in occasione della Giornata Europea delle Lingue (26 settembre 2017). Ma ancora può essere ospitata qualche ulteriore proposta, sottoponibile alla redazione tramite la piattaforma online entro l’estate 2018.

Il numero del 2019 sarà poi dedicato al ‘denaro’ nello spazio e nel tempo. Già da ora apriamo una *Call for papers*, che dettaglieremo prossimamente.

Supporto scrittorio e comunicazione fra passato e presente: dagli antichi *ostraka* agli SMS e a Twitter*

Davide Astori / Andrea Bernini

1. Introduzione

Negli ultimi anni le nuove tecnologie hanno modificato radicalmente il nostro modo di comunicare¹, permettendo una facilità e una possibilità di comunicazione impensabili rispetto ad anni recenti. Tali canali comunicativi, benché radicalmente innovativi, sembrerebbero avere dei paralleli nel passato. Questo si nota almeno nel caso di due prodotti della società contemporanea come gli SMS e i *tweet*, i quali sono stati preceduti, diversi secoli or sono dagli *ostraka*. Benché notevolmente distanti sia dal punto di vista sostanziale sia da quello cronologico, essi sono accomunati dal fatto di consistere in una superficie ridotta: il display del telefonino per gli SMS, i 140 caratteri per Twitter, e la superficie di pochi centimetri per quanto riguarda gli *ostraka*². In queste pagine si offre una breve panoramica basata su alcuni testi scelti a campione, nella consapevolezza di una somiglianza solo parziale fra i supporti scrittori presi in considerazione, e del fatto che uno studio approfondito richiederebbe ricerche ben più consistenti.

2. *Ostraka*

Il termine greco *ὄστρακον* ('coccio', 'conchiglia'), era utilizzato anche per indicare

* Parte delle osservazioni contenute nel presente articolo sono state esposte nella relazione 'Writing on a Little Surface. A Comparison between SMS Messages' and Ancient Ostraka's Languages', 5th International LKPA Conference: *Kalbos gyvenimui ir darbui: iššūkis pedagogams ir besimokantiems kalbų / Languages for Work and Life: a Challenge for Teachers and Learners*, Vilniaus Universitetas, Vilnius, 20-21 maggio 2001.

¹ Recenti riflessioni sull'impatto del web sulla comunicazione contemporanea sono in ASTORI 2013. Per un'analisi puntuale sull'influsso del canale comunicativo (in tal caso le *chat*) e la lingua si veda ASTORI 2015.

² "[...] most ostraka, even before subsequent breakage, were only in the range of eight to ten centimeters on a side" (BAGNALL 2011: 132).

quei cocci riutilizzati in varie parti del mondo mediterraneo antico come supporto scrittorio³ per “un tipo di corrispondenza breve, veloce, pratica, accanto all'altra, più propriamente e formalmente epistolare, vergata su fogli di papiro” (PETRUCCI 2008: 12). La loro ampia diffusione, all'interno di un contesto plurilingue come quello antico, ha fatto sì che a noi siano giunti *ostraka* redatti in varie lingue (demotico, greco, ebraico, aramaico, latino, meroitico, copto, arabo); nel presente contributo si è preferito analizzare alcuni testi latini, sia perché la (relativamente) bassa quantità di *ostraka* latini a noi pervenuti fa sì che il campione utilizzato sia piuttosto rappresentativo⁴, sia perché il latino permette un confronto agevole con le lingue degli SMS e dei *tweet* presi in considerazione in queste pagine (ossia italiano, francese e inglese). Gli *ostraka* elencati di seguito provengono dall'Egitto e dal sito libico di Bu Njem⁵.

T1: O.Berenike II 213 [= TM 89239]; cm 7 x 6,3 ('Memorandum', ca. 50-75 d.C.)

1	(centuria) Domiti	'Centuria di Domitius, Gaius Cornelius, 20 cammelli.'
2	C(aius) Cornelius	
3	camelos XX.	

T2: O.Cair. 117 [= TM 73465]; cm 10,8 x 7,5 ('Ricevuta per di consegna di paglia', 07/07/77 d.C.)

1	Ἀρριος Λόνγος Παῖρις [± 6 lettere]	'Arrius Longus a Paeris figlio di ... , salute. Ho ricevuto la soma di paglia, che è a tuo carico, per il raccolto del nono anno di Vespasianus il signore. Il 13 di Epiph. Anno IX di Vespasianus imperatore, alle none di luglio.'
2	χ(αίρειν). ἀπέχω τὸν ἐπιβάλλον(τά) σοι	
3	γόμον ἀχύρου ἕνα ὑπὲρ [γενή(ματος)]	
4	ἐνάτου ἔτους Οὐεσπασιαν[οῦ]	
5	τοῦ κυρίου. Ἐφεῖπ ιγ. αη[no]	
6	VIII Vespasiani • imp(eratoris) • n(onis) • [Iul(iis).]	

³ Per una panoramica sugli *ostraka* si vedano i recenti BÜLOW-JACOBSEN 2009: 14-17; BAGNALL 2011: 117-37; COWEY 2012.

⁴ La banca dati *Trismegistos* (in data 08/12/2016) registra un totale di 45244 *ostraka*, di cui 318 latini.

⁵ Per questioni di semplicità, non vengono riportate le forme regolarizzate delle parole scritte in maniera erranea, e non si tengono in considerazione le proposte relegate in apparato dagli editori dei testi. I simboli utilizzati nelle edizioni sono i seguenti: () scioglimento di abbreviazione; [] lacuna nell'*ostrakon*; [] testo cancellato dallo scriba; { } testo espunto dall'editore; < > testo integrato dall'editore; - - - dimensione incerta della lacuna; il punto infralineare indica la lettera incerta; 'm²' indica che il testo è stato redatto da un secondo scriba. Gli *ostraka* sono citati secondo la *Checklist of Greek, Latin, Demotic and Coptic Papyri, Ostraka and Tablets* (<http://papyri.info/docs/checklist>); fra parentesi quadre si scrive il numero identificativo del testo secondo *Trismegistos* (= TM, <http://www.trismegistos.org>). Le traduzioni sono riprese (e nel caso tradotte in italiano) da: R.S. Bagnall – Ch. Helms – M.F.W. Verhoogt (T1), C. Gallazzi (T2), H. Cuvigny (T4, T5), A. Bülow-Jacobsen (T6-T12, T15), R. Marichal (T18-T19).

T3: SB XXIV 15976 [= TM 79269]; cm 13 x 12,5 ('Lista di nomi di persona e importi', I sec. d.C.)

1	Pampta cin •	a(sses) X s(emis)
2	Tesauere	a(sses) XI
3	Pecut	a(sses) I s(emis)
4	Subamant •	a(sses) XII
5	Sipsai	a(sses) I s(emis)
6	Pamonthes Sarci	a(sses) XIII
7	Sicans Lasos	a(sses) I s(emis)
8	Simmut	a(sses) II s(emis)
9	Petechon	a(sses) II
10	Filius Pempsas	a(s) I
11	Cosinnese	a(s) s(emis) Tebos <a(sses)> XIII
12	balneatrix	a(sses) II
13	Semarpais	a(sses) III s(emis)
14	Tasema Luci	a(sses) X
15	Sipiton	a(s) I

Nella colonna di sinistra sono elencati i nomi propri (al rigo 12 si trova invece un nome comune), mentre in quella di destra le rispettive somme in assi e mezzi assi; al rigo 11 compaiono due nomi e le rispettive somme.

T4: O.Did. 47 [= TM 144613]; cm 7 x 10,2 ('Lasciapassare', I sec. d.C.)

1	Cassius • dec(urio) • trans-
2	mittite • homines
3	duos • scripsi • III non(as)
4	Augustas •

'Cassio, decurione. Lasciate passare i due uomini. Ho scritto il giorno terzo prima delle none di agosto.'

9

T5: O.Did. 49 [= TM 144615]; cm 10,5 x 8,5 ('Lasciapassare', I sec. d.C.)

1	[- - -] . ωι ἐκατοντάρχη λεγιῶνος κβ. ἐρωτῶ Ἰσίδω-
2	[ρος - - - ο] υ ὀνηλάτης εἰς Κόπτου μετὰ
3	[- - -] . . καὶ ὀνηλάτας σὺν ἐμοῖ
4	[- - -] γ Πα[.] χων ζ
5	[- - - t]ransmitte{s} • s(upra) • s(cryptos)
6	[- - -] K(alendas) Maias

'A ...us, centurione della legione 22. Io, Isidoro figlio di ..., asinaio, chiedo ... a Coptos con (?) ... e 3 asinai che sono con me ... il giorno 7 Pachon. ... lascia passare i summenzionati. ... (giorno x prima delle) calende di maggio.'

T6: O.Did. 334 [= TM 144897]; cm 16 x 10 ('Lettera privata', I sec. d.C.)

1	Cutos • Drozeus • salutem •
2	ut • Logino curator{i} • et •
3	Antoniū • sixoplīxo • et •
4	Bitu • semiaphori • et • Dales
5	et • Dinis Mocapori • f(ilio) • ex mea •
6	opuras • vino • haperis • ut
7	excipiā . . . um • [. . .] i[. . .] relico quas
8	[- - -] habis hopīras
9	[- - -] vino • si tibi casum •
10	[- - -] . virant • ut •
11	[- - -] asilam •
12	[- - -] . o

'Cutus saluta Drozeus, così come Longinus il *curator*, Antonius il *sesquiplarius*, Bitus il portabandiera, Dales e Dinis figlio di Mocapor. Grazie a quello che ho fatto avete (?) vino ... ci sia per te occasione ...'

T7: O.Did. 335 [= TM 144898]; cm 12 x 8 ('Lettera privata', I sec. d.C.)

1	Cutus • Taru-	
2	la • salut(e)m •	
3	rugu ti frati-	
4	{r} r • quas hbis mea(s)	
5	drac(mas) • XXXIV	
6	salutem • Lugino nost(ro).	
		'Cutus a Tarula, salute. Ti chiedo, fratello, le 34 mie dracme che hai. Saluti al nostro amico Longinus.'

T8: O.Did. 336 [= TM 144899]; cm 9 x 8 ('Lettera privata', I sec. d.C.)

	<i>tracce di 5 righe</i>	
6	salutem Diñış	
7	Mu[ca]po[r]i • f(ilio) •	
		'... saluti a Dinis, figlio di Mocapor.'

T9: O.Claud. IV 846 [= TM 118498]; cm 10 x 9 ('Frammento di un conto di pietra?', ca. 98-117 d.C.)

1	e . col(umna) ped(um) xxxiii	
2	ex latomia	
3	Sozusa	
		'... una colonna di 33 piedi dalla cava Sozusa.'

T10: O.Claud. I 131 [= TM 24143]; cm 14,7 x 10 ('Lettera privata', ca. 107 d.C.)

1	Athenor Successo suo	
2	sal(utem) •	
3	zeucterias quattuor	
4	pernecessarias • iube mitt[i]	
5	ut possit columna in . . . i	
6	vale.	
		'Athenor al suo Successus, salute. Ordina che siano inviati quattro cinghie per giogo assolutamente necessarie, così che la colonna possa ... Addio.'

T11: O.Claud. I 135 [= TM 24147]; cm 12,4 x 17,4 ('Lettera privata', ca. 107 d.C.)

1	Agathon Successó suó salutem.	
2	accepi • a Melanippó tunicas duas et palliol(um)	
3	et tunic(am) • albam • quam • mecum habeo.	
4	tu cura id quod tibi mandavi.	
5	ben(e) valere te opto.	
		'Agathon al suo amico Successus, salute. Ho ricevuto da Melanippus due tuniche e un piccolo pallio e la tunica bianca che ho con me. Tu preoccupati di quello che ti ho chiesto. Spero che tu stia bene.'

T12: O.Claud. IV 845 [= TM 118497]; cm 9 x 10,5 ('Frammento di un conto di pietre?', ca. 138-161 d.C.)

1	III K(alendas) Feb(ruarias) perfeçi [- - -]	
2	ex lat(omia) Dionysú laṭo [- - -]	
3	 ex lat(omia) Muṛ[ismú - - -]	
4	alt • is • et • ineóque	
5	. . mm . . et lat(omia) . [- - -]	
6	[. l . . set]	
7	alt	
		'Il terzo giorno prima delle calende di febbraio ho completato [...] dalla cava Dionysos ... dalla cava Myrismou ... e ... e la cava ...'

T13: C.Epist.Lat. I 158 [= TM 69865]; cm 10,8 x 9,4 (II sec. d.C.)

1	Domitio Respecto praef(ecto) suo	
2	Severus (centurio) salutem.	
3	Onnuphrin Panamea eq(uitem)	
4	turma Procli dimisi ex cur-	
5	su. VIII K(alendas) Ianuarias	
6	opto te domine	‘Severus, centurione, al suo prefetto Domitius Respectus,
7	multis annis felicem	salute. Ho inviato in una spedizione Onnuphris, figlio di
8	videre.	Panameus, dello squadrone di Proclo. Giorno ottavo prima
		delle calende di gennaio. Spero, signore, di vederti felice per
		molti anni.’

T14: C.Epist.Lat. I 159 [= TM 69866]; cm 6,8 x 6,2 (II sec. d.C.)

1	[- - -] suo [sa]l(utem)	
2	[- - -] .uficcanum mil(item)	
3	[(centuria)] ad praesidium dimisi	‘... al suo ..., salute ... il soldato Fuficcanus (?) ... centuria ...
4	[opto te domine] bene val(ere)	ho mandato al presidio. Spero, signore, che tu stia bene per
5	[multis anni]s	molti anni.’

T15: O.Did. 455 [= TM 145016]; cm 10 x 10 (‘Lettera privata’, 200-250 d.C.)

1	Aelius Siluinus Secun-	
2	dino salutem. saluto	
3	te, frater. bonam rem	
4	faces si mittitis mi • ci-	
5	baria tu, et Talauges ca-	‘Aelius Silvinus a Secondinus, salve. Ti saluto, fratello. Farai
6	sios XI et palmulas ma-	una buona cosa se mi mandate tu delle vettovaglie, e Talauges
7	tiu. utuque ego Silui-	undici formaggi e un mation di datteri. Io sono il Silvinus di
8	nus qui fui • saluta uxo-	sempre.
9	rem tua et filiu •	Saluta tua moglie e tuo figlio. Se sarò sopravvissuto tornerò da
10	si vixero redda	voi. Saluta Lucianus.’
11	vobis. saluta	
12	Lucianu.	

T16: O.BuNjem 4 [= TM 73154]; cm 6 x 7,8 (‘Relazione giornaliera’, 253-259 d.C.)

1	ṣ . . . Kal(endas)	[Iu]l(ias) n(umerus)	lxxjii [- - -]	Tre colonne di scrittura:
2	ex iṣ librarius	j	A[urel(ius) . . . - - -]	nel primo rigo si elenca il
3	[(equites)]	l	Iul(ius) . . . [- - -]	numero dei soldati in una
4	[ac]cesserunt	jii	Iul(ius) . . . [- - -]	data del mese di giugno,
5	f	.		poi vengono elencati i
6		j		componenti: un <i>librarius</i> ,
7		.		cinquanta cavalieri (cui
8	[ad c]ameḷl[o]s	j[ca?]		poi se ne sono aggiunti
9	[- - -] r . [- - -]			tre, diversi cammelli, e tre
				persone

T17: O.BuNjem 11 [= TM 73161]; cm 6,4 x 11 ('Relazione giornaliera', 253-259 d.C.)

1	vjii Id(us) Sept(embres) [(numerus)]	...	Elenco di soldati relativo all'ottavo giorno prima delle idi di settembre (6 settembre), in cui compaiono 6 cavalieri, un <i>proculcator</i> , un aiutante di campo e quattordici <i>quintanarii</i>
2	[in] his equit(es)	vj	
3	[p]roculcator	j	
4	[opt]io	j	
5	[qui]ntanari	xjiii	
6	tracce		

T18: O.BuNjem 72 [= TM 73222]; cm 5,8 x 12,5 ('Relazione', 253-259 d.C.)

1	die s(upra) s(cripto) • intr[oierunt]	'... nel giorno sopra indicato entrarono ... portando orzo ... tre muli e quattro asini nel giorno sopra indicato ... giunsero ... Iulius Ianuarius, Octavius Fortunatus ... Horatianus ...'
2	tes ferentes hor[deum] muli • n(umero) jii •	
3	et asinos • jiii • die [s(upra) s(cripto) • . . .] vener-	
4	[. . .] Iul(ius) • Ia(nuarius) • Octavius Fortunatus	
5	[- - - H]oratianus[- - -]	

T19: O.BuNjem 77 [= TM 73227]; cm 9,2 x 12 ('Corrispondenza', 259 d.C.)

1	Octavio Festo dec(urioni) p(rae)p(osito) meo	'A Ottavio Festo, mio decurione comandante, io, il soldato Emilio Emiliano, salute. Ho inviato a te, o signore, tramite il cammelliere Iassuchtan nove <i>sbitualis</i> di frumento, che sono centootto moggi. I consoli in carica dopo Tusco e Basso, giorno 12 prima delle calende di febbraio ...'
2	Aemilius Aemilianus mil(es) salutem	
3	transmisi at te domine per kamella-	
4	rius • Iassuchtan sbitualis tridici	
5	vji • nove q(uae) • f(iunt) • modios centum octo	
6	Consules • futuros post Thusco et	
7	Basso cos(ulibus) • xji Kal(endas) Febrarias	
	tracce di due righe	

Nei testi elencati compaiono alcuni fenomeni rilevanti: troncamenti, sigle, simboli al posto di parole, scritture fonetiche/grafie non standard.

1. I troncamenti interessano:

- la sola desinenza: *non(as)* (T4), *salut(e)m*, *mea(s)* (T7), *palliol(um)*, *tunic(am)*, *ben(e)* (T11); *equit(es)* (T17); *mil(es)* (T19);
- il tema e la desinenza, dopo:
 - una lettera: *C(aius)* (T1); *a(sses)*, *s(emis)* (T3); *s(upra)* • *s(criptos)* (T5); *K(alendas)* (T5 e T13); *f(ilio)* (T6); *n(umero)* (T18)
 - due lettere: *eq(uitem)* (T13); *Ia(nuarius)* (T18)
 - tre lettere: *dec(urio)* (T4), *mil(item)* (T14); *sal(utem)* (T10 e T14); *lat(omia)* (T12); *val(ere)* (T14); *Aurel(ius)*, *Iul(ius)* (T16); *cos(ulibus)*, *Kal(endas)* (T19).
 - quattro lettere: *drac(mas)*; *nost(ro)* (T7)
 - cinque lettere: *praef(ecto)* (T13)

2. Sigle (composte da più parole): *imp(eratoris) • n(onis) • Iul(iis)* (T2); *a(s)s(emis)* (T3); *col(umna) ped(um)* (T9); *K(alendas) Feb(ruarias)* (T12); *Kal(endas) Iul(ias) n(umerus)* (T16); *Id(us) Sept(embres) (numerus)* (T17); *Kal(endas) Ian(uarias) n(umerus)* (T18); *s(upra) s(cripto)* (T18); *dec(urioni) p(rae)p(osito), q(uae) • f(iunt)* (T19).
3. Sostituzione di una parola con un simbolo: *(centuria)* (T1; integrato in T14); *(centurio)* (T13) *(equites)* (T16, T18).
4. Grafie non standard che rispecchiano il parlato: *matiu, tua, filiu, redda, Lucianu* (T15).

3. SMS⁶

T20: Scusa ma sono stanca morta e devo studiare x l'esame.ho il tel scarico, x questo nn mi son fatta sentire.hai comprato tutto l'armamentario? Me lo mostri doma

T21: ciao socia!giov pome in effetti sarei in cooperx burocrazie varie.. lun merc e ven sono in asilifino pranzo!quindi come si fa?notte porta consiglio..

T22: Grazie Gnapp,mi darai la ROBA qnd ci ved..tutto bene li?domaniserà io e la xxx andiam a ballare a cesenanatico,vieni con noi?stai pensando al costume x carnev?

T23-T28: scambio di SMS:

- T23: Se a casa avete un termometro,me lo porti?grazie

- T24: Niente termometro.ma ti senti male?io volevo chiederti se venivi tu a cena,xchè XXX sarebbe sola a casa e mi dispiacerebbe.che devo fare?

- T25: Stai tutto il giorno a parlare di loro e dei loro comportamenti e poi ti fai scrupoli?non morirà di certo!XXX ha anch fat frico e peperon,vedi tu.

- T26: Dimenticavo:vedi di farmi sapere se vieni o no prima di domani

- T27: Fai agli altri ciò xhe vorresti fosse fatto a te.vengo dopo cena,dammi uno squillo se vuoi che porti aspirina.ciao

- T28: Potevi cmq dirmelo prima,e poi non credo ke loro si sarebbero fatte così tanti scrupoli.praticamente la vita è ritmata dai loro ritmi,prima c'è troppa gente poi troppa poca a casa tua.non sono molto felice

T29: *Bon anniversaire!Ca va po trop 1 coup de vieux?Ta recu ma carte? Jespère ke ca va pr le 13 hein. Tu n'oublie po 2 me dire koi? Bisous et encor bon annif*

T30: *t'as eu ton train au moins? et le bon? LOL ps: q oublier 2 te dire ke j'avais interro 2 physik la sem prochaine! ça doi te fair rire sof si t'en a ossi 1 ?!*

⁶ I testi italiani sono tratti da MUSSONI 2005, quelli francesi da FAIRON - KLEIN - PAUMIER 2006a (T31 da FAIRON - PAUMIER 2006b) e quelli inglesi da TAGG 2009: 230-2.

T31: *jsui oqp* .

T32: *É mai pq ta di q j sui parti vrmt t un con é 2main j vai chez Mr {???,NOM}*

T33-T37: I seguenti sono estratti da differenti messaggi:

- T33: *Hve a gud time*
- T34: *give me a txt*
- T35: *Wot a slapper*
- T36: *have a gud nite*
- T37: *Have a gud nite 2nite*

Caratteristiche:

1. Troncamenti:

- omissione delle lettere finali: *tel*, *doma* (T20); *lun*, *merc*, *ven* (T21); *ved*, *carnev* (T22); *anch*, *fat*, *peperon* (T25)
- tachigrafie/sincope delle vocali: *cmq* (T21); *qnd* (T22); *nn* (T20), *pr* (T29), *oqp* (T31), *pq* e *vrmt* (*vraiment*, T32), *Hve* (T33), *txt* (T34)
- omissione dell'ultima lettera: *encor* (T29), *fair* (T30); *mai* (T32)
- omissione di più lettere: *annif*, *interro*, *sem* (T25).
- sintagmi: *giov*, *pome* (T21), *x carnev* (T22)
- sigle: *LOL* per 'laughing out loud' = 'ridere ad alta voce' (T29)
- scrittura fonetica: *sof* e *ossi* (T30), *wot* (T35), *gud* (T35, T36), *nite* (T36, T37)

2. simboli al posto di parole:

- Uso tachigrafico di 'x' col senso di 'per', anche insieme ad altre lettere: *xchè* (T24); *cooperx* (T21)
- grafie non standard: *ke* (per *che*, T21), *ke* (per *que*, T29), *koi* (T29), *g* (T30)
- agglutinazione di parole tendente a rispecchiare la scrittura fonetica: *jsui* (T24); *ta* (per *tu as*, T29)
- uso del maiuscolo con finalità pragmatiche: *ROBA* (T22)
- Uso di numeri invece di parole con valenza fonetica, nei casi di identità o di forte somiglianza fra un numerale e un elemento di parola, come *1* (articolo indeterminativo *un*) (T29) e *2* (partitivo *de*) (T30); ma anche di numeri in combinazione con lettere, come *2main* per *demain* (T32), *2nite* (T37)

4. Twitter⁷

T38: Buongiorno :) Oggi cielo sereno o poco nuvoloso. Possibile rischio di nebbia n serata. Temperature massime intorno ai 9 gradi C° circa.

T39-T43: scambio di *tweet*:

- T39: E cmq io sono!

- T40: Erano 10gg che avevamo chiesto un incontro ai sindacati

- T41: Nn ho mezze misure...nn sono capace di usarle

- T42: Trenitalia ritardo 2 ore xrse 2 coincidenze x Milano e allo sportello mi caxxiano xché sono in ritardo di 2 ore x cambiare il biglietto:D

- T43: già mi cacci?? LOL

Caratteristiche:

1. Sincope delle vocali: *n* (T38), *cmq* (T39), *gg* per ‘giorni’ (T40), *nn* per ‘non’ (T41)
2. Uso tachigrafico di: ‘x’ col senso di ‘per’, anche all’interno di parola, come in *xrse*, *caxxiano*⁸ e *xché* (T42)
3. Sigle: *LOL* (T43)
4. Emoticon: :) (T38), :D (T42)

15

5. Conclusioni

Confrontando le peculiarità che caratterizzano la scrittura su *ostrakon* da un lato, e quella degli SMS e di Twitter dall’altro, emergono le seguenti affinità e differenze:

Affinità

- Troncamento
- Sigle
- Sostituzione di una parola con un simbolo
- Grafie non standard che rispecchiano il parlato

Differenze

- Agglutinazione
- Numeri (o lettere+numeri) al posto di parole con valenza fonetica
- Emoticon con finalità pragmatiche
- Sincope delle vocali ed eventuale troncamento
- Tachigrafie
- Uso del maiuscolo con finalità pragmatiche

⁷ Testi tratti da ZAGA 2012.

⁸ Fenomeno di tabuizzazione.

Si può concludere notando che chi nell'antichità scriveva sugli *ostraka* adattava, fra l'altro, almeno la grafia alle dimensioni del supporto, analogamente a quanto si fa oggi quando si scrivono degli SMS o dei *tweet*. Come si è visto in queste pagine, lo studio del passato e il confronto con il presente permettono di comprendere più a fondo il mondo contemporaneo e più in generale di capire che la natura dell'*homo oeconomicus* è la stessa in ogni tempo.

Bibliografia

- D. ASTORI (2013), *Le lingue e Internet: fra identità e globalizzazione*, in *L'Età di Internet. Umanità, cultura, educazione*, a cura di F. Pagnotta, Firenze: Le Monnier, 80-101.
- D. ASTORI (2015), *The medium is the language. Riflessioni sul «chattato» fra (para)linguistica e (an)affettività*, in *Linguaggi in Rete. Conoscere, comprendere, comunicare nella Web society*, a cura di F. Pagnotta, Firenze: Le Monnier, 42-55.
- R.S. BAGNALL (2011), *Everyday Writing in the Graeco-Roman East*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- A. BÜLOW-JACOBSEN (2009), *Writing Materials in the Ancient World*, in *Oxford Handbook of Papyrology*, edited by R. Bagnall, Oxford: Oxford University Press, 3-29.
- J. COWEY (2012), *Ostraka: Greco-Roman Egypt*, in *The Encyclopedia of Ancient History*, edited by R.S. Bagnall, K. Brodersen, C. Champlin, A. Erskine, and S.R. Hübner, Oxford: Oxford University Press, IX, 4964-5.
- C. FAIRON - J. KLEIN - S. PAUMIER (2006a), *Le langage SMS, révélateur d'1compétence*, in *'Le français m'a tuer'. Actes du colloque "L'orthographe française à l'épreuve du supérieur"*, édité par J.J. Didier, O. Hambursin, P. Moreau et M. Seron, Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain [URL: <http://www.sms4science.org/userfiles/le%20langage%20SMS%20r%C3%A9v%C3%A9lateur%20d'1comp%C3%A9tence.pdf>]
- C. FAIRON - S. PAUMIER (2006b), *A Translated Corpus of 30,000 French SMS*, URL: <http://www.sms4science.org/userfiles/A%20translated%20corpus.pdf>.
- M.T. MUSSONI (2005), *L'italiano trasmesso: la lingua delle chat, delle e-mail e degli SMS*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Trieste, A.A. 2004/05.
- A. PETRUCCI (2008), *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma - Bari: Laterza.
- C. TAGG, (2009), *A Corpus Linguistic Study of SMS Text Messaging*, PhD Diss., University of Birmingham.
- C. ZAGA (2012), *Twitter: un'analisi dell'italiano nel micro blogging*, "Italiano LinguaDue" 1, 165-210 [URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/2278/2505>]

L'embriologia tra ieri e oggi: dalla *Garbhopaniṣad* ai microscopi ottici*

Francesca Bertonazzi

1. Introduzione

In epoca moderna, l'embriologia umana prese l'avvio alla metà del XIX secolo grazie agli esperimenti di Wilhelm His, cui si deve l'invenzione del microtomo che nel 1866 gli permise, grazie a tagli orientati di embrioni umani, di ottenere sezioni di tessuto sottili a sufficienza da essere analizzati al microscopio ottico. Nel 1880 His pubblicò poi *Anatomie menschlicher Embryonen*, considerata da più parti la prima opera completa sull'embriologia umana¹.

Proprio per la receniorità delle scoperte in campo embriologico, desta grande curiosità un testo antico indiano databile tra il VII e il IV secolo a.C., in cui si legge una delle più accurate descrizioni dell'embrione che l'antichità abbia conservato: la *Garbhopaniṣad*² (d'ora in poi abbreviata *Garbha-Up.*), il cui titolo significa “l'insegnamento segreto sull'embrione”, che tratta della formazione e dello sviluppo dell'embrione e del feto a partire dai primissimi stadi di fecondazione fino al parto.

Il presente contributo intende indagare l'attendibilità delle informazioni veicolate dal testo della *Garbha-Up.*, verificandole o falsificandole tramite un confronto tra il sapere antico indiano e le moderne nozioni di embriologia; la trattazione sarà corredata da pa-

* Il presente contributo rientra nel progetto ERC-AdG-2013-DIGMEDTEXT, Grant Agreement No. 339828 (principal investigator Prof.ssa Isabella Andorlini), finanziato dallo European Research Council presso l'Università degli Studi di Parma [<http://www.papirologia.unipr.it/ERC>].

¹ Se le scoperte scientifiche operate con il microscopio ottico sono recenti, l'interesse per l'embriologia affonda le radici in epoca antica: per una presentazione diacronica sulla ‘questione dell'embrione’ dall'Egitto antico al XVIII secolo si veda NEEDHAM 1959. In epoca moderna, la seconda grande ‘rivoluzione’ dopo l'inizio dell'embriologia vera e propria è stata conseguita con la possibilità di eseguire ecografie fetali, che hanno permesso di seguire mese per mese lo sviluppo del feto; a tal proposito si veda TRIADOU 2007.

² Per un inquadramento dell'opera all'interno del genere upanishadico, il testo completo e la traduzione italiana si veda BERTONAZZI 2014, da cui sono estrapolate la traslitterazione e le traduzioni degli *śloka*s proposti.

ralleli con alcuni testi di medicina indiana, tra cui la *Caraka Saṃhitā*³ e opere dal *Corpus Hippocraticum*, di Galeno e di Sorano⁴.

2. Lo sviluppo dell’embrione e del feto

Parte del *Kṛṣṇa Yajur Veda*, il “Libro nero delle formule sacrificali”, la *Garbha-Up.* ha la forma di un breve trattato medico-filosofico che si compone di cinque sezioni; nel capitolo iniziale, di stampo cosmologico e fortemente influenzato dalle *Upaniṣad* antiche, si legge una descrizione del corpo umano come unità sincretica dei cinque elementi naturali (vv. 1-4), nel quale si riconoscono i principali sensi e funzioni (vv. 5-8). Dal-

³ La *Caraka Saṃhitā* (“La raccolta di testi di Caraka”) è un trattato medico che fa parte dell’*Ayurveda*; la tradizione racconta che esso sia la rielaborazione compiuta da Caraka prima e da Dṛḍhabala poi dell’*Agniveśa-tatra*, un compendio redatto da Agniveśa degli insegnamenti del suo maestro Ātreya, il primo saggio che ricevette le nozioni mediche dell’*Ayurveda* direttamente dalla divinità Atri, che a sua volta ne era venuto a conoscenza da Indra, Prajāpati e Brahmā stesso (SHARMA 2001: V-VI). Sull’antroponimo si hanno poche certezze: Caraka potrebbe essere il nome di una setta religiosa, oppure di un singolo membro appartenente ad essa, come potrebbe essere altresì l’attribuzione di una scuola, o del suo maestro capostipite; è stata avanzata anche l’ipotesi, ritenuta poco probabile (SHARMA 2001: VIII-IX), che egli fosse un medico imperiale vissuto tra I e II secolo d.C.: l’assunto più credibile è che Caraka fosse diventato un nome piuttosto noto e diffuso in ambiente medico, e identificasse più di un personaggio. Infine, l’ultimo sistematizzatore dell’opera, Dṛḍhabala, fu uno studioso di *Veda* e visse probabilmente nel IV secolo d.C., durante l’impero Gupta (SHARMA 2001: XII-XIII). Il trattato ha goduto di una notevole fama sia in ambiente medico che in circoli non-medici, configurandosi, insieme alla *Suśruta Saṃhitā*, come l’opera principale di divulgazione medica *lato sensu*; ancora nel 1898, a New York, fu fondato un ‘Caraka Club’ per perpetuare la memoria e le conoscenze del più antico trattato indiano di medicina. In particolare, il momento del concepimento e le condizioni a esso favorevoli sono trattati nel capitolo II, mentre la formazione dell’embrione è discussa nei capitoli III e IV della sezione *Śārīrasthāna* dell’edizione di SHARMA 1977.

⁴ Altri autori greci di medicina si sono occupati, più o meno estesamente, di questioni embriologiche (tra cui, *e.g.*, Oribasio (*Coll. med.* 22, 9), Aetio e Paolo d’Egina, solo per citare i nomi più noti), così come altri esponenti latini (tra i più significativi Lucr. 4,1240-76; Gell. 12,1; Cens. 11,1-7; Tert. *anim.* 25; 36; 37; Arnob. *nat.* 5,10; Lact. *opif.* 12; Aug. *divers. quaest.* 56; Cassiod. *anim.* 9; Greg. M. *in Ezech.* 2,8). Qui si è scelto di selezionare unicamente gli autori che abbiano riportato informazioni in linea con il taglio del presente contributo. I nomi degli autori greci sono abbreviati secondo le convenzioni del LSJ⁹; le opere del *Corpus Hippocraticum* e del *Corpus Galenicum* sono abbreviate, rispettivamente, seguendo FICHTNER 2013 e 2015; i testi dei due *Corpora* sono citati secondo l’edizione reperibile online della Bibliothèque numérique Medica (BIUM): in particolare, l’edizione di Ippocrate è curata da LITTRÉ 1839-1861, quella di Galeno da KÜHN 1821-1833. Per i testi degli altri autori di medicina si fa riferimento alle edizioni canoniche del *Corpus Medicorum Graecorum* (CMG). Le traduzioni dei passi, dove non altrimenti specificato, sono dell’autrice del presente contributo. Per una visione d’insieme sulle teorie dello sviluppo dell’embrione in epoca antica si veda HANSON 2008 e BRISSON - CONGOURDEAU - SOLÈRE 2008, in particolare sulla questione dell’inizio della vita in Galeno si veda BOUDON-MILLOT 2008.

la fine del primo capitolo ha inizio la sezione prettamente embriologica, in cui si descrive il concepimento dell'embrione e il suo sviluppo fino al momento della nascita (vv. 10-26). La terza parte, abbandonando la prospettiva medica riservata alla sezione centrale della trattazione, ritorna sugli stilemi più filosofico-religiosi dell'*incipit*, soffermandosi sulla questione del *samsāra*, con alcuni versi ad andamento innologico dedicati alla Trimurti (vv. 27-40); nella parte finale, con un procedimento per similitudini non estraneo alla tradizione upanishadica, alle varie parti del corpo sono associati gli elementi rituali del sacrificio (vv. 41-46a); il trattato termina con una rassegna dei 'numeri' del corpo (pesi e misure di organi e componenti materiali, v. 47b) e con una preghiera finale (vv. 47-49).

Di seguito verranno commentati unicamente i versi di argomento medico, rimandando a BERTONAZZI 2014 per l'edizione del testo e all'Appendice per la traduzione completa; per offrire una presentazione più agile, il testo è suddiviso in tre sezioni, corrispondenti al primo trimestre (il più ricco di informazioni), al secondo e terzo trimestre e alla discussione sulla determinazione del sesso del nascituro.

2.1. Il primo trimestre

॥ सप्तधातुकमिति कस्मात् यदा देवदत्तस्य द्रव्यादिविष-
या जायन्ते । परस्परं सौम्यगुणत्वात् षड्विधो रसो रसाच्छोणितं शोणितान्मां-
सं मांसान्मेदो मेदसः स्नायवः स्नायुभ्योऽस्थीनि अस्थिभ्यो मज्जा मज्जातः शुक्रं
शुक्रशोणितसंयोगादावर्तते गर्भो हृदि व्यवस्थां नयति हृदयेन्तराग्निः अग्नि-
स्थाने पित्तं पित्तस्थाने वायुः वायुतो हृदयं प्राजापत्यात्क्रमात्

19

saptadhātukam iti kasmāt yadā devadattasya dravyādiviṣayā jāyante
|¹⁰ *parasparam saumyaguṇatvāt ṣaḍvidho raso rasāc choṇitam śoṇitān*
māṃsam māṃsān medo medasaḥ snāyavaḥ snāyubhyo 'stīni asthibhyo
majjā majjātaḥ śukram śukraśoṇitasamyogād āvartate garbho hṛdi
vyavasthām nayati hṛdaye' ntarāgniḥ agnisthāne pittaṁ pittasthāne
vāyuh vāyuto hṛdayaṁ prajāpatyāt kramāt ||¹¹

Si afferma che il corpo ha sette costituenti perché, quando nascono le sostanze primordiali di Devadatta, si produce rispettivamente dalla qualità saumica il succo, dal succo il sangue, dal sangue la carne, dalla carne il grasso, dal grasso i tendini, dai tendini le ossa, dalle ossa il midollo, dal midollo il liquido seminale⁵. Dall'unione completa di sangue e

⁵ La teoria del *kośa* ('involucro') per cui da elementi del macrocosmo ne derivino altri nel microcosmo è un procedimento assai usuale nelle *Upaniṣad* antiche e medie: a solo titolo di esempio si vedano *Bṛhadāraṇyaka-Up.* 3,6,1 *Taittirīya-Up.* 2, *Kauṣītaki-Up.* 2,2 e *Chāndogya-Up.* 6,5,1-3.

sperma⁶ nasce l’embrione⁷, che porta nel cuore le rispettive differenze;
all’interno del cuore ha il fuoco interiore, all’interno del fuoco la bile,
all’interno della bile il vento, all’interno del vento il cuore, secondo il
cammino di Prajāpati.

Il ‘cammino di Prajāpati’, che trova il suo compimento nel cuore, è quello che conduce alla salvezza; il cuore infatti era ritenuto la sede privilegiata della connessione tra *Ātman* e *Brahman*, come si può leggere, metaforicamente, nell’analisi para-etimologica del nome *hr̥d*⁸.

⁶ Poco prima (*Garbha-Up.* vv. 1-2), si era detto che il corpo è formato da cinque elementi (terra, acqua, fuoco, vento, vuoto), illustrati nelle loro funzioni (*Garbha-Up.* vv. 3-4): *ity asmin pañcātmake śarīre tatra yat kathanam sā prthivī yad dravam tā āpaḥ yad uṣṇam tat tejah yat samcarati sa vāyuh yat suśiram tad ākāśam ity ucyate tatra prthivī dhāraṇe āpaḥ piṇḍīkarāṇe tejah prakāśane vāyur vyūhane ākāśam avakāśapradāne* [“Qui, in questo corpo quintuplice, ciò che è duro è detto ‘terra’; ciò che è fluido ‘acqua’; ciò che è calore ‘fuoco’; ciò che è mobile ‘vento’; ciò che è cavo ‘vuoto’. Funzione della terra è di sostenere, dell’acqua di unire, del fuoco di illuminare, del vento di separare, del vuoto di creare spazio” (BERTONAZZI 2014: 36)]. Tale affermazione trova conferma anche nella *Caraka Saṃhitā* 2.4, in cui si esplicitato che il seme maschile (*śukra*) “is composed of *vāyu*, *agni*, *jala*, *prthivī* in the state of their excellence. All these factors individually share on fourth of the attributes of each of the *mahābhūtas*. This also shares all the six tastes” (SHARMA 1977: 351-352). Poco oltre, a ciascuno degli elementi primordiali si associato un senso e una serie di attribuzioni, in un procedimento di corrispondenze tra sensi, elementi naturali e altre caratteristiche affatto inusuale nelle *Upaniṣad* antiche e medie (vd. anche BERTONAZZI 2014: 50-51): “[s]ound, the sense or audition, lightness, subtlety and distinction are derived from *ākāśa*. Touch, the sense of touch, roughness, impulsion, formation and transportation of the *dhātus*, and actions of the body are derived from *vāyu*. Sight, the sense of vision, brightness, digestion and heat production are derived from *agni*. Taste, the sense of gustation, coldness, softness, unctuousness and stickiness are derived from *jala*. Smell, the sense of smell, heaviness, steadiness and hardness are derived from *prthivī*” (*Caraka Saṃhitā* 4.12, SHARMA 1977: 392).

⁷ La definizione di *garbha* in *Caraka Saṃhitā* 4.5 comprende, oltre all’unione di seme maschile e femminile, anche l’*Ātman* (“[t]he union of sperm, ovum, and the Soul in the womb is designated as embryo” SHARMA 1977: 383); nel capitolo precedente, tuttavia (*Caraka Saṃhitā* 3.4-14) veniva specificato che i fattori che contribuiscono alla formazione dell’embrione sono in realtà sei, e ognuno di essi è necessario ma non sufficiente alla nascita di una nuova vita: essi sono il padre (ovvero lo sperma), la madre (ovvero l’ovulo), l’*Ātman*, il *sattva* (“principio vitale”), il *sātmya* (“regime salubre”) e il *rasa* (il prodotto della digestione del cibo materno, che costituisce il nutrimento del feto attraverso il cordone ombelicale).

⁸ Vd. *Brhad-āraṇyaka-Up.* 5,3,1: *eṣa prajāpatir yad hr̥dayam etad brahma etat sarvam tad etat tryakṣaram hr̥dayam iti hr̥ ity ekam akṣaram abhiharanty asmai svās cānye ca ya evaṃ veda da ity ekam akṣaram dadaty asmai svās cānye ca ya evaṃ veda yam ity ekam akṣaram eti svargam lokam ya evaṃ veda* [“Il cuore è Prajāpati, è il Brahman; è tutto. Tre sillabe compongono la parola: *hr̥-da-ya*. La prima è *hr̥*: a colui che così sa portano le offerte (*abhi-hr̥*) sia i suoi (parenti) sia gli estranei. L’altra sillaba è *da*: a colui che così sa donano (*dā*) sia i parenti sia gli estranei. L’ultima sillaba è *yam*: perviene (*i* = *yā*) al mondo celeste, colui che così sa” (DELLA CASA 2000: 86)]. Nel cuore infatti vi sono cinque aperture che conducono direttamente al *Brahman*: esse sono i soffi vitali (*prāṇa*, *vyāna*, *apāna*, *sāmana*, *udāna*) messi in relazione con gli organi di senso (ri-

Che i semi maschile e femminile derivino da sostanze divine come il soma non deve stupire, in un contesto di forte commistione e rimandi tra il micro- e il macrocosmo⁹. Tuttavia non è appannaggio della sensibilità indiana l'idea che le componenti biologiche umane adibite alla procreazione derivassero da sostanze 'altre': nel *Corpus Hippocraticum* si legge che esse originano in tutto il corpo a partire dagli umori (ιδέα υγροῦ), ovvero flegma, sangue, bile e acqua; le sostanze umorali si trovano nei corpi dei genitori e passano, nelle medesime proporzioni, nel corpo del nascituro, determinandone le malattie, a seconda della proporzione:

τοῦ ἀνθρώπου ἐς τὴν γένεσιν ἀπὸ πάντων τῶν μελέων τοῦ ἀνδρός καὶ τῆς γυναικὸς ἐλθὼν τὸ σπέρμα καὶ ἐς τὰς μήτρας τῆς γυναικὸς πεσὼν ἐπάγει· χρόνου δὲ γενομένου φύσις ἀνθρωποειδῆς ἐγένετο ἐξ αὐτέου. Ἔχει δὲ καὶ ἡ γυνή καὶ ὁ ἀνὴρ τέσσαρας ιδέας υγροῦ ἐν τῷ σώματι, ἀφ' ὧν αἱ νοῦσοι γίνονται, ὅκόσα μὴ ἀπὸ βίης νοσήματα γίνεται· αὗται δὲ αἱ ιδέαι εἰσὶ φλέγμα, αἷμα, χολή καὶ ὕδρωψ, καὶ [...] ἐπειδὴ τὸ ζῶον ἐγένετο, κατὰ τοὺς τοκῆας τοσαύτα ιδέας υγροῦ ὑγιεροῦ τε καὶ νοσηροῦ ἔχει ἐν ἑωυτῷ. (Hp. *Morb.* 4.32.1-2 [7.542.3-11 L.])¹⁰.

Benché la conoscenza antica riguardo l'ovulazione femminile fosse incerta, vi era già la consapevolezza che la fecondazione potesse avvenire solo in presenza di entrambi i semi, come confermato dalla moderna embriologia: “la fecondazione è l'unione del gamete maschile col gamete femminile. Essa segna l'inizio della gravidanza”¹¹.

spettivamente la vista, l'udito, la parola, la mente, il vento – cioè la pelle) e con entità naturali (il sole, la luna, il fuoco, la pioggia, lo spazio etereo; vd. *Chāndogya-Up.* 3,13,1-8).

⁹ Per una possibile interpretazione del processo di formazione del seme maschile a partire da sostanze divine e per una lettura etimologico-metaforica del termine *garbha* si veda BERTONAZZI 2016b. In altro contesto, in epoca tardoantica, Draconzio (*Drac. laud. Dei* 2,78-87) scrisse in poesia dell'incarnazione di Cristo dalla sostanza divina alla corporeità attraverso l'utero della Vergine: per un commento al passo e per un'analisi delle influenze mediche si veda MAZZINI 2010.

¹⁰ “The seed comes from all parts of the body, from both the man and the woman, and it produces a human being; after it has fallen into the woman's uterus, it solidifies. In time, a humane creature develops from it. Both parents contain in their bodies four different humors and from these diseases originate, although not the diseases that are the result of violence. The humors are phlegm, blood, bile, and water [...] and when the baby is born it has the same number of humors, both the healthful ones and the noxious ones, as its parents had” (HANSON 1995: 292). A questa teoria c.d. ‘palingenetica’, secondo cui lo sperma origina da tutto il corpo, si contrappone una seconda teoria ippocratica che fa originare lo sperma dal cervello e, attraverso il liquido seminale, lo fa confluire nei testicoli (Hp. *Genit.* [7.470-2 L.]). Per l'incongruenza delle due posizioni nel *Corpus Hippocraticum* e per la netta critica di Aristotele nei confronti della palingenesi dello sperma (e.g. in *G.A.* 1,17 e in *Problemata*, 4), si veda MAYHEW (forthcoming).

¹¹ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 12. Anche Sorano, noto ginecologo vissuto nella prima metà del II secolo d.C., ha sicura nozione che il concepimento avvenga solo alla compresenza di seme maschile e femminile, che si trova nella matrice; il concepimento è definito κατ' ἔννοιαν δὲ σύλληψις ἐστὶν κράτησις

॥ २ ॥ ऋतु-

काले संप्रयोगादेकरात्रोषितं कललं भवति सप्तरात्रोषितं बुद्बुदं भवति अर्ध-
मासाभ्यन्तरे पिण्डो भवति । मासाभ्यन्तरे कठिनो भवति मासद्वयेन शिरः
संपद्यते । मासत्रयेण पादप्रदेशो भवति ।

||2||

*ṛtukāle saṃprayogād ekarātroṣitaṃ kalalaṃ bhavati saptarātroṣitaṃ
budbudam bhavati ardhamāsābhyantare piṇḍo bhavati* ^{|¹²} *māsābhyan-
tare kaṭhino bhavati māsadvayaena śiraḥ saṃpadyate* ^{|¹³} *māsatrayaṇa
pādapradeśo bhavati* ^{|¹⁴}

Nel giusto periodo, da un'unione perfetta, passata una notte, l'embrione diventa *kalala*, parte infinitesima, passate sette notti rotondità, dopo mezzo mese massa sferica, a un mese rigida struttura, a due mesi prende forma la testa, a tre mesi prende forma la regione dei piedi.

Il riferimento a un “giusto periodo” (*ṛtukāle*) potrebbe essere indicativo di una seppur sommaria conoscenza di periodi più fertili nel mese femminile, adatti a favorire l'impianto dell'ovulo fecondato;¹² anche Sorano individuò un periodo più propizio di altri per concepire, benché ciò possa accadere in qualunque momento del mese femminile:

[...] ἐπὶ τῶν ἀνθρώπων [ὁ] πᾶς καιρὸς ἐπιτήδειος πρὸς σύλληψιν ἐστὶ τῶν ἐν ταῖς μήξεσιν μεθιεμένων σπερμάτων [...]. Ἄριστος συνουσίας καιρὸς πρὸς σύλληψιν ὁ παυομένης τε καὶ παρακμαζούσης τῇ καθάρσεως, ὁρμῆς καὶ ὁρέξεως πρὸς συμπλοκὴν ὑπαρχούσης [...]. ὁ μὲν γὰρ πρὸ τῆς καθάρσεως ἀνεπιτήδειος, βαρουμένης ἤδη τῆς ὑστέρας καὶ δυσαρέστως

ἐπίμονος σπέρματος ἢ ἐμβρύου ἢ ἐμβρύων ἢ ἐν ὑστέρα διὰ φυσικὴν αἰτίαν (Sor. *Gyn.* 1.43.1 [CMG 4.1, 30.13-15 Ilberg]) [“Pour le sens, la conception est une rétention prolongée de la semence, ou d'un embryon, ou de plusieurs embryons, dans la matrice, pour une raison naturelle” (BURGUIÈRE - GOUREVITCH - MALINAS 1988: 40)]. Nel mondo latino troviamo un'attestazione poetica in Lucrezio (Lucr. 4,1260-63) che, da un lato, conferma la necessità di due *semina* per procreare, e dall'altro, che essi siano entrambi valenti per generare nuova vita; per un commento della pericope e per una proposta di traduzione vd. MAZZINI 2011: 99.

¹² Tra le condizioni che favoriscono la fertilizzazione dell'ovulo, nella *Caraka Saṃhitā* 2.6-10 vengono individuati sia fattori fisici che psicologici: “[t]he foetus gets delivered easily in time in its well developed form and without any pain, if the sperms, the ovum, the uterus and the timings (of sexual union and delivery) are in excellent condition and the woman during the period of pregnancy takes wholesome diet. Even in a fertile woman there is a delay in conception because of the defects in the uterus, mental afflictions, defects in sperms, ovum, diet and regimens, union in inappropriate time and want of strength” (SHARMA 1977: 353).

ἐχούσης διὰ τὴν ἐπιφορὰν τῆς ὕλης [...] ἡ μήτρα, πλήρης ἐπὶ τοῦ καιροῦ τῆς καθάρσεως ὑπάρχουσα, πρὸς μὲν τὴν ἀποκένωσιν τοῦ συνερρυηκότος εἰς αὐτὴν αἵματος εὐφυῶς ἔχει, πρὸς δὲ τὴν ἀνάληψιν τοῦ σπέρματος καὶ διακράτησιν ἀνεπιτηδείως. ὁ δ' ἀρχομένης τῆς καθάρσεως καιρὸς ἄθετος διὰ τὴν ἀπάντων ἐπίτασιν, ὡς εἰρήκαμεν (Sor. *Gyn.* 1.36.1-5 [CMG 4.1, 25.11-14, 16-18, 22-24, 29-31 – 26.1-2 Ilberg])¹³.

Le conoscenze empiriche circa un periodo più fertile trovano conferma nei testi di embriologia moderna, per la quale “l’annidamento si effettua generalmente al 21° giorno del ciclo mestruale, cioè durante la fase progesteronica. In questo periodo la mucosa uterina è spessa, riccamente vascolarizzata e provvista di grandi quantità di glicogeno. La blastocisti trova dunque condizioni particolarmente favorevoli al suo impianto e, ancor più, alla sua nutrizione”¹⁴.

Come suggerito dal testo, la prima fase della fecondazione avviene dopo circa “una notte”, ovvero una decina di ore dopo l’amplesso; in quel momento, l’embrione viene chiamato *kalala*, coagulo di materia infinitamente piccolo¹⁵. In effetti, dopo 12-24 ore dall’emissione dell’uovo dall’ovaia e l’immissione nella tuba avviene la fecondazione attraverso l’azione degli spermatozoi, che giungono nella tuba uterina dopo circa dieci ore dal coito; perché abbia inizio la fecondazione, essa deve avvenire entro le 24 ore che

¹³ “Chez les humains, il est faux de dire que toute époque est favorable à la conception, dans le cas des semences émises au cours des rapports sexuels [...] L’époque des rapprochements la plus favorable à la conception se situe après la fine graduelle des règles, au moment où se manifeste in élan instinctif vers l’union intime [...] La période qui précède les règles est peu indiquée car la matrice y est d’ores et déjà alourdie et dans un état assez pénible en raison de l’afflux des humeurs [...] ; de même aussi la matrice, congestionnée à l’époque des règles, se trouve dans de bonnes dispositions pour évacuer le sang qui a conflué en elle, mais très mal préparée à accueillir la semence et à la retenir. L’époque du commencement des règles est à rejeter en raison de la tension générale qui y règne, comme on l’a dit” (BURGUIERE - GOUREVITCH - MALINAS 1988: 33).

¹⁴ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 14-15.

¹⁵ Il MONIER WILLIAMS intende *kalala* come “the embryo a short time after conception” (MONIER WILLIAMS 260, *s.v.*), mentre nello SHABDA-SAGARA si estende il significato di *kalala* all’embrione nella sua interezza e all’utero tutto, salvo poi suggerire che “according to some, the embryo one month after conception” (SHABDA-SAGARA 165, *s.v.*). L’incertezza nell’attribuire a *kalala* una precisa identità è confermata dalla rassegna di traduzioni possibili del termine che propone DAS 2003: 535-6 (che tuttavia sostiene che esso significhi “the very first stage of the embryo”, 535), tra cui “Coma 1981, p. 197 translates it as ‘piccola massa’, Schmithausen pp. 37; 215 as ‘proto-embryo(nic matter)’, Suneson p. 110, n. 7 as ‘speck’ and ‘indistinct fluidum’, Reinhold F.G. Müller as ‘Flöckchen’ (e.g. Müller 1955 pp. 24;25, n.98) and ‘Knöllchen’ (e.g. Müller 1955 pp. 23f., Müller 1964b, p. 412, n.15), Windisch, p. 87 as ‘geronnene Masse’, Dasgupta 2, p. 314 as ‘jelly-like form’ and the translators of Āy 4,156 and 4,164 as ‘jelly like embryo’ and ‘jelly like formation’ respectively”.

seguono l'amplesso¹⁶. Dopo circa 30 ore si formano i primi due blastomeri, dopo 40-50 ore si suddividono in quattro e dopo circa 60 ore in otto. Attorno al 4° giorno dall'emissione, l'uovo fecondato è suddiviso in circa 12-16 blastomeri e prende il nome di *morula*. Al 5° giorno la blastocisti è arrivata all'interno della cavità uterina e al 6° giorno avviene l'impianto nella decidua, ovvero la parte membranosa che si forma all'interno dell'utero durante la mestruazione e che contribuisce a formare la placenta: "l'uovo tramite la segmentazione si trasforma in un ammasso di blastomeri (*morula*), successivamente l'ammasso diventa cavo e si trasforma in *blastocisti*, che si impianta nella decidua verso il 6°-7° giorno. Durante il 'viaggio attraverso la tuba', fino al termine dello stadio di morula, l'uovo non cambia praticamente di dimensioni (150 μ di diametro) e resta circondato dalla sua membrana pellucida che perderà all'ingresso dell'utero"¹⁷.

La precisione con cui l'autore della *Garbha-Up.* indica il formarsi di *kalala* e la sua reale corrispondenza con i processi di annidamento lasciano realmente stupefatti, se si considera che dalla fecondazione alla fine della fase di morula l'embrione è completamente invisibile a occhio nudo, poiché la sua misura è di 150 μ di diametro (1 μ = 10⁻⁶ m), ovvero di 0,15 mm¹⁸. Un oggetto di tali dimensioni è visibile solo con microscopio ottico (prodotto dalla fine del XVI secolo in Olanda), utilizzato per l'analisi dell'embrione solo dal XIX secolo.

saptarātroṣitaṃ budbudaṃ bhavati "passate sette notti diventa rotondità"

Budbuda, come si può intuire, è nome onomatopeico per indicare un'entità sferica, come una bolla d'acqua¹⁹. Nella scansione temporale suggerita dal testo sembra esserci coscienza del fatto che il settimo giorno costituisca un *limes* per l'embrione, poiché tra sesto e settimo giorno la blastocisti si impianta nella decidua e la riuscita o meno dell'impianto determina l'inizio (o il fallimento) della gravidanza²⁰: "[a]lla fine della

¹⁶ L'idea che ci fosse un tempo-limite entro cui potesse avvenire la fecondazione era presente anche in Aristotele; il sintomo più evidente di gravidanza era la secchezza dell'utero, e questo significava che lo sperma non era stato espulso entro sette giorni dall'amplesso (Arist. *H.A.* 7,3 [583a, 14-26 Bekker]).

¹⁷ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 18-19.

¹⁸ La risoluzione dell'occhio umano permette di vedere solo dimensioni ben più grandi di un *kalala*: infatti si riescono a distinguere due punti se essi sono distanti almeno 8 mm tra loro, ovvero se sono circa 40 volte più grandi di una morula.

¹⁹ MONIER WILLIAMS (733, *s.v. budbuda*) e MACDONELL (197, *s.v. budbuda*) sottolineano che l'immagine della bolla d'acqua sia impiegata spesso come simbolo di qualcosa di transitorio, come d'altronde è transitoria la morfologia dell'embrione in questa fase, in continua evoluzione di ora in ora. L'idea che all'inizio della vita l'uomo si manifesti in forma sferica è comune anche a culture 'altre': per un commento di *Sura* di *al'alaq*, "il grumo" (96, 1-2), e del *Salmo* 139, 16 sul *golem* si veda BERTONAZZI 2016a: 36.

²⁰ Anche nel *Corpus Hippocraticum* si trova la descrizione di un embrione di sei giorni [...] ὅτιον εἴ τις ᾤοῖ

prima settimana la blastocisti si trova allo stadio di nodo embrionale. Durante la seconda settimana, sulla faccia inferiore di questa massa cellulare si differenziano successivamente l'entoderma e l'ectoderma, mentre l'uovo si approfonda nella mucosa uterina"²¹.

L'annidamento dell'uovo nell'utero è un processo particolarmente complesso, di cui i medici antichi erano a conoscenza, seppur empiricamente:

καθάπερ ἐπὶ τῶν ὥων μετὰ τὸ κέλυσος ἔνδοθεν ὕμην ὑπέγκειται τοῦ ὀστράκου διαπεφυκῶς τοῦ περικειμένου, κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἐπὶ τῶν κυοφορουσῶν ἐκ τοῦ σπέρματος ὕμην γενόμενος ἔνδοθεν ὑπέγκειται τῇ ὑστέρα, συναφῆς αὐτῷ ἀστόμωτος ὑπάρχων, προσπεφυκῶς δὲ ἔνδοθεν τῷ πυθμένι τῆς μήτρας καὶ συγκεκριμένος ἐκ νεύρων καὶ φλεβῶν ἀρτηριῶν τε καὶ σαρκός, τύπος τις πορφυροῦς κατὰ χροάν, τῷ σχήματι ἐμφορῆς κιβωρίου θύλακι, παχὺς μὲν καθ' ὃ προσπέφυκεν τῷ πυθμένι τῆς μήτρας, ὑμενώδης δὲ κατὰ τὰ ἄλλα καὶ λεπτὸς δι' ἣν αἰτίαν μικρὸν ὕστερον ἐροῦμεν. οὗτος δὲ κέκληται χόριον καὶ ἀγγεῖον καὶ δεύτερον καὶ ὕστερον καὶ πρόρρηγμα (Sor. *Gyn.* 1.57.1-2 [CMG 4.1, 41.16-23 – 42.1-2 Ilberg])²².

Sorano, sulla base degli insegnamenti di Ippocrate e Galeno, mostra una certa conoscenza dell'anatomia dell'embrione nelle prime fasi di vita, riconoscendo l'esistenza di due sacche protettive, il *chorion* e l'*amnios*²³: il primo costituisce una membrana che ri-

ὦμοῦ τὸ ἔξω λεπύριον περιέλοι, ἐν δὲ τῷ ἔνδον ὕμένι τὸ ἔνδον ὑγρὸν διαφαίνοντο· ὁ τρόπος μὲν τις ἦν τοιοῦτος ἄλλις εἰπεῖν· ἦν δὲ καὶ ἐρυθρὸν καὶ στρογγύλον· ἐν δὲ τῷ ὕμένι ἐφαίνοντο ἐνεοῦσαι ἱνες λευκαὶ καὶ παχέαι, εἰλημέναι σὺν ἰχῶρι παχεῖ καὶ ἐρυθρῷ, καὶ ἀμφὶ τὸν ὕμένα ἔξωθεν αἰμάλωπες· κατὰ δὲ μέσον τοῦ ὕμενος ἀπεῖχε λεπτόν τι ὃ μοι ἐδόκει εἶναι ὁμφαλός, κάκείνῳ τὴν πνοὴν καὶ εἶσω καὶ ἔξω ποιεῖσθαι τὸ πρῶτον· [...] *Nat. Puer.* 13.3 [7.490.13-19 L.] ["il ressemblait à un œuf cru dont on aurait ôté la coquille extérieure, et dont le liquide intérieur serait transparent dans la membrane interne. Voilà, pour le dire en un mot, comment il se présentait. Il était, de plus, rouge et arrondi; dans la membrane se voyaient des fibres blanches et épaisses, enchevêtrées dans une humeur épaisse et rouge; autour de la membrane, en dehors, étaient des caillots de sang; au milieu de la membrane se détachait quelque chose de mince qui me parut être l'ombilic, et procurer tout abord au produit la respiration en dedans et en dehors" (7.491.18-26 – 7.493.1 L.)].

²¹ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 22-23.

²² "À l'intérieur des œufs, sous la coquille, il y a une membrane en contact étroit avec la coque extérieure; de la même manière, chez les femmes enceintes, une membrane née de la semence tapisse la face interne de la matrice; elle est refermée sur elle-même et sans orifices, et se rattache au fond de la matrice, du côté interne; elle est composée de 'nerfs', de veines, d'artères et de muscle, et apparaît comme une forme de couleur pourpre, dont la structure rappelle celle d'une feuille de nymphéa; elle est épaisse à l'endroit où elle s'implante dans le fond de la matrice, ailleurs elle est membraneuse et mince, pour une raison que nous donnerons sous peu. On appelle cette membrane 'chorion', 'réceptif' (*angion*), 'seconde' ou 'suivante', enfin 'prorrhégma'" (BURGUIERE - GOUREVITCH - MALINAS 1988: 54-56).

²³ Vd. Sor. *Gyn.* 1.58.1-4 [CMG 4.1, 43.7-33 – 44.1-4 Ilberg]. L'esistenza di una membrana protettiva era conosciuta nei trattati medici greci: vd. Hp. *Nat. Puer.* 12,6 [7.488, 13.17 L.], Arist. *H.A.* 7,7

veste la parte più esterna dell'uovo quando viene fecondato, e fornisce la zona di contatto tra l'embrione e la placenta; la cavità del *chorion* tende a scomparire attorno al terzo mese quando esso aderisce all'*amnios* a causa dell'aumento del volume del liquido amniotico. All'inizio della gestazione la sacca amniotica aderisce al corpo dell'embrione, per poi staccarsene attorno alla quarta-quinta settimana in corrispondenza della formazione del liquido amniotico e aderire alla parete interna del *chorion*. Liquido e sacca amniotica costituiscono presidi importanti per la salute del feto, poiché da un lato consentono il suo libero movimento, senza ricevere traumi, dall'altro contengono sostanze che rinforzano il sistema immunologico²⁴.

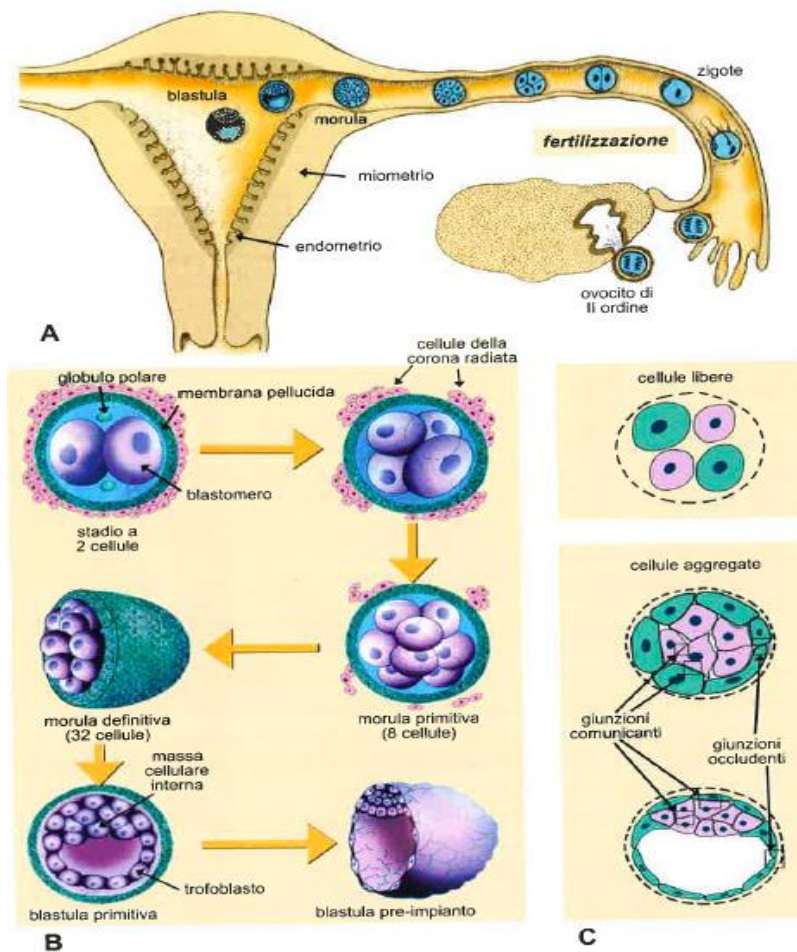


Fig. 1: “Durante la prima settimana di sviluppo, che si svolge soprattutto nella tuba uterina (A), lo zigote diventa un organismo pluricellulare attraverso gli stadi di morula e di blastula (B). In evidenza (C) il fenomeno della compattazione” (SCANDROGLIO 2011: 1026).

[586a, 15-30 Bekker] e Gal. *De fæt. form.* 2.286-287 [4.655-657 K.]. Circa il *De fætum formatione*, interessante è la lettura analitica delle metafore presenti nell'opera, in particolare per l'assimilazione dell'embrione nelle sue prime fasi a un albero in crescita, condotta da BALIN 2004. Per altri passi galenici in cui si cita il *chorion* vd. PENSO 1985: 242.

²⁴ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 55-62 e 65.

ardhamāsābhyantare piṇḍo bhavati “dopo mezzo mese diventa massa sferica”

Piṇḍa è, letteralmente, il nome onomatopeico generico per ‘palla’ e, per estensione, la pagnotta di pane e il muscolo quadricipite²⁵. In effetti, al termine della seconda settimana l’embrione assume una forma sferica – misura all’incirca 1,5 mm – e si crea la c.d. linea primitiva: inizia la fase della *gastrulazione*, in cui i materiali cellulari dell’embrione e quelli dell’utero migrano reciprocamente, fondendosi; in questa fase si forma anche il c.d. terzo foglietto embrionale²⁶, che insieme ai primi due foglietti andrà a comporre organi e tessuti del feto: rispettivamente il primo foglietto sarà la base dell’ectoderma ovvero il tessuto nervoso e l’epidermide, il secondo lo scheletro, la muscolatura, il tessuto connettivo e gli apparati circolatorio e renale, il terzo l’entoderma ovvero le ghiandole dell’apparato digerente, l’epitelio di rivestimento delle vie digerenti e delle vie respiratorie. Al termine della seconda settimana ha fine la c.d. fase pre-embryonica e inizia, dalla terza all’ottava settimana, la fase embrionica propria, dopo la quale e fino alla 38° settimana, l’embrione assume il nome di feto²⁷.

māsābhyantare kṛthino bhavati “a un mese diventa rigida struttura”

Il passaggio dalla seconda alla terza settimana determina la formazione di aree specializzate che nello sviluppo andranno a costituire i primordiali apparati; alla fine della terza settimana si formano le c.d. ‘isole sanguigne’, prodromi del sistema circolatorio complesso; attorno al 23° giorno le due cavità sanguigne si uniscono e intorno al 25° giorno inizia la circolazione embrionale propria, nella quale è già possibile individuare una funzione di pulsazione. Contemporaneamente si forma il primitivo sistema nervoso centrale che costituisce il midollo e le vertebre; nella parte apicale si formano l’encefalo e la parte superiore del canale digestivo (che culmina con la bocca) e nella parte centrale e terminale si formano l’intestino primitivo e la zona rettale. Nella quinta settimana inizia a delinearsi un primitivo apparato digerente (midollo, fegato e pancreas).

Sembra dunque sufficientemente circostanziata l’attribuzione all’embrione di un mese²⁸ dell’aggettivo *kṛthina*, “solido” che come sostantivo può assumere il significato

²⁵ Vd. MONIER WILLIAMS (625, *s.v.* *piṇḍa*) e MACDONELL (162, *s.v.* *piṇḍa*).

²⁶ “Alla fine della gastrulazione i tre foglietti fondamentali si sono formati” (TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 32).

²⁷ SCANDROGLIO 2011: 984. La distinzione tra embrione e feto appartiene solamente alla medicina moderna, poiché “Greek medical writers use ‘embryo’ for the ‘baby in the womb’, regardless of its age and without the modern distinction between ‘embryo’ and ‘fetus’ that marks the passage of time” (HANSON 1995: 298 n. 28).

²⁸ Nella *Caraka Saṃhitā* (4.9) la descrizione morfologica dell’embrione in queste prime fasi è meno dettagliata che nella *Garbha-Up.*; il taglio della trattazione non è analitico ma piuttosto descrittivo, e spesso prende in considerazione anche lo stato della madre gravida: “[w]hen accompanied with all the attributes, the Soul takes the form of an embryo. During the first month of gestation, it takes the form of jelly

di “recipiente in terracotta” e di “zucchero cristallizzato”, suggerendo l’idea di qualcosa che si indurisce progressivamente per cottura²⁹.

Galeno sottolinea come in un feto abortito a circa trenta giorni siano ben evidenti gli abbozzi di tre organi, il fegato, il cuore e il cervello (*De foet. form.* 2.288 [4.662.16-19 – 663.1-2 K.]), e che sia soprattutto il primo a essere assai sviluppato.

māsadvyena śiraḥ sampadyate “a due mesi prende forma la testa”

Non è insolito che l’attenzione dell’autore della *Garbha-Up.* concentri la propria attenzione alla formazione della zona encefalica, la quale, dopo lo sviluppo del midollo durante il primo mese, a circa 50 giorni si ingrossa – formandosi la parte alta del cervello – e a 65 giorni completa il suo sviluppo, risultando dunque decisamente più grande del resto del corpo; nel corso della gestazione la testa si espanderà solo verso l’esterno, mantenendo la propria struttura interna: “[è] messo in evidenza come la testa abbia uno sviluppo inizialmente prevalente al punto che al 3° mese occupa circa la metà del concepito”³⁰ (vd. fig. 3).

Contestualmente allo sviluppo della testa, l’innovazione determinante tra primo e secondo mese è l’apparato circolatorio: tra la quarta e la quinta settimana inizia la circolazione vera e propria e alla fine della settima settimana lo sviluppo morfologico del cuore è pressoché compiuto, essendosi formate le quattro cavità atriali e ventricolari. “Nonostante la sua breve durata, il periodo embrionale è di fondamentale importanza poiché l’embrione acquista in tale periodo la sua forma definitiva (morfogenesi) ed edifica i principali abbozzi dei suoi organi (organogenesi). Durante il lungo periodo fetale

because of the intimate mixture of the fine *mahābhūtas* [...]. During this month, the embryo bears no particular form and the organs of the embryo are both manifested and latent [...]. During the second month of gestation, the embryo takes a compact form in the shape of a knot, elongated muscle or tumor (round and elevated). The knot shaped embryo leads to the production of a male foetus, the muscle shaped to a female foetus and the tumor shaped to an eunuch one” (SHARMA 1977: 391).

²⁹ Vd. MONIER WILLIAMS (244, *s.v. kathina*) e SHABDA-SAGARA (149, *s.v. kathina*). L’idea che l’embrione si accresca per cottura come pane nel forno è ricorrente nella letteratura greca medica: a titolo di esempio si veda Hp. *Nat. puer.* 12.1 e 12.6 [7.486.1-3 e 7.488.13-17 L.]: “Ὡς ἡ γονὴ μείνη ἀπ’ ἀμφοῖν ἐν τῇσι μήτρῃσι τῆς γυναικὸς, πρῶτον μὲν μίσγεται ὁμοῦ, ἅτε τῆς γυναικὸς οὐκ ἀτρεμεοῦσης, καὶ ἀθροίζεται καὶ παχύνεται θερμαινόμενη. [...] Καὶ ἡ γονὴ ὑσμεινύται φουσώμενη· περιτέταται γὰρ ἀμφ’ αὐτὴν τὸ ἐξωθεν, συνεχὲς γινόμενον, ἅτε γλίσχρον ἐόν, ὥσπερ ἐπ’ ἄρτω ὀπτωμένῳ λεπτὸν ἐξίσταται ἐπιπολῆς ὑμενοειδὲς· θερμαινόμενος γὰρ καὶ φουσώμενος ὁ ἄρτος αἴρεται; ἧ δ’ ἂν φουσᾷται, κείνη τὸ ὑμενοειδὲς γίνεται [“If the seed which comes from both parents remains in the woman’s womb, it is first mixed together, for the woman does not remain quiet. Then it gathers into a mass which condenses as the result of heat. [...] The seed forms a membrane around itself, and its surface, because of its viscosity, encircles it without a break, just as a thin membrane forms on the surface of bread while being baked. The bread rises as it warms and inflates, and as it is inflated, the membranous surface forms” (HANSON 1995: 302)].

³⁰ SCANDROGLIO 2011: 1069.

che ad esso succede, gli organi non subiranno praticamente che dei processi di maturazione a livello istologico (istogenesi)”³¹.

māsatraveṇa pādapradeśo bhavati “al terzo mese prende forma la regione dei piedi”

Al contrario di quando veicolato dal testo, ben prima del completamento del primo trimestre si possono distinguere i primi abbozzi degli arti: dal 24° giorno quello dell'arto superiore e dal 26° quello dell'arto inferiore; a circa 35-38 giorni iniziano a formarsi le mani e a 37-42 i piedi; a 54 giorni si separano le dita delle mani e a 56 quelle dei piedi; attorno al 70° giorno può dirsi conclusa la formazione della zona dei piedi. A due mesi e mezzo gli arti possono definirsi formati con la comparsa delle articolazioni del gomito e del ginocchio.³²

La descrizione di un feto abortito in cui si distinguono già nettamente gli arti viene riportata nel *Corpus Hippocraticum* in due passi (*Carn.* 9.1 e *Nat. puer.* 13.3, vd. *infra*); in entrambi si legge che l'embrione è stato abortito a meno di una settimana, benché con tutta evidenza lo stato di gestazione del feto sia ben più avanzato: per questo, e per la coincidenza che in entrambi le madri fossero prostitute, l'attendibilità delle descrizioni è stata messa in dubbio³³:

[...] αἱ ἐταῖραι αἱ δημόσιαι, αἵτινες αὐτέων πεπεῖρηται πολλάκις; ὁκόταν παρὰ ἄνδρα ἔλθῃ, γινώσκουσιν ὁκόταν λάβωσιν ἐν γαστρὶ· κᾶπει ἐνδιαφθείρουσιν· ἐπειδὴν δὲ ἔδη διαφθαρή, ἐκπίπτει ὥσπερ σάρξ· ταύτην τὴν σάρκα ἐς ὕδωρ ἐμβαλὼν, σκεπτόμενος ἐν τῷ ὕδατι, εὐρήσεις ἔχειν πάντα μέλεα καὶ τῶν ὀφθαλμῶν τὰς χώρας καὶ τὰ οὖα καὶ γυῖα· καὶ τῶν χειρῶν οἱ δάκτυλοι καὶ σκέλεα καὶ οἱ πόδες καὶ οἱ δάκτυλοι τῶν ποδῶν, καὶ τὸ αἰδοῖον καὶ τὸ ἄλλο πᾶν σῶμα δῆλον. (*Hp. Carn.* 19.1 [8.610.3-10 L.])³⁴.

Ὅκοῖον δὲ ἦν ἐγὼ ἐρέω, οἷον εἴ τις ὡς ὡμοῦ τὸ ἔξω λεπτύριον περιέλοι, ἐν δὲ τῷ ἔνδον ὑμένι τὸ ἔνδον ὑγρὸν διαφαίνοιτο· ὁ τρόπος μὲν τις ἦν τοιοῦτος ἄλλης εἰπεῖν· ἦν δὲ καὶ ἐρυθρὸν καὶ στρογγύλον· ἐν δὲ τῷ ὑμένι ἐφαίνοντο ἐνεοῦσαι

³¹ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 92.

³² Così anche in *Caraka Saṃhitā* 4.11: “[d]uring the third month, all the senses and limbs along with their organs manifest themselves simultaneously” (SHARMA 1977: 391).

³³ “Not only have their descriptions of the aborted fetus failed to satisfy modern embryologists, but, in addition, each description has been shown to be thematically adapted to the treatise in which the author set it” (HANSON 1995: 301).

³⁴ “The ‘public’ prostitutes who have much experience in these matters, whenever they approach a man, know when they have taken up the seed; then they destroy it. It falls out like flesh. If you cast this flesh into water and examine it in the water, you will discover that it has all its parts (...)” (HANSON 1995: 301) e in particolare la zona degli occhi, le orecchie e zone adiacenti, le dita delle mani, le gambe, i piedi e le dita dei piedi, e l'aspetto e tutto quello che è manifesto in un corpo.

ἴνες λευκαὶ καὶ παχείαι, εἰλημέναι σὺν ἰχῶρι παχείῃ καὶ ἐρυθρῷ, καὶ ἀμφὶ τὸν ὑμένα ἔξωθεν αἰμάλωπες· κατὰ δὲ τὸ μέσον τοῦ ὑμένος ἀπεῖχε λεπτόν ὃ τι μοι ἐδόκεεν εἶναι ὀμφαλός, ἀκείνῳ τὴν πνοὴν καὶ εἴσω καὶ ἔξω ποιεῖσθαι τὸ πρῶτον· (*Nat. puer.* 13.3 [7.490.9-492.5 L.])³⁵.

Benché l'attribuzione della completa formazione degli arti al terzo mese, come riporta la *Garbha-Up.*, non sia del tutto corretta, tuttavia è morfologicamente vero che il primo trimestre vede la formazione – se non il completo sviluppo – di tutti gli organi e gli annessi degli apparati; dal terzo e fino alla fine della gestazione infatti “l'organismo fetale subisce la maturazione dei suoi abbozzi, li colloca nella loro topografia definitiva e comincia a fruire della loro funzione per una parte delle sue necessità”³⁶.

ETA' GESTAZIONALE	LVC (mm)	STADIO CARNEGIE	Principali caratteristiche esterne
1-2 4-6	0,1	1 3	zigote blastula
6-15	0,2 - 0,5	5	embrione trilaminare con linea primitiva
20-22	1,5 - 2,0	9	tubo cardiaco
22-24	2,0 - 3,0	10	tubo neurale il cuore comincia a battere
24-26	3,0 - 4,0	11	neuroporo anteriore chiuso
26-30	4,0 - 5,0	12	abbozzi arti superiori
28-32	5,0 - 6,0	13	I, II, III, IV archi branchiali
31-35	6,0 - 7,0	14	placodi ottici e nasali
35-38	7,0 - 10,0	15	formazione delle mani
37-42	10,0 - 12,0	16	formazione dei piedi
42-44	12,0 - 14,0	17	raggi delle dita orecchio esterno
44-48	14,0 - 17,0	18	si distinguono le dita
48-51	16,0 - 20,0	19	erniazione dell'intestino
51-53	20,0 - 22,0	20	dita delle mani distinte ma unite
53-54	20,0 - 24,0	21	dita delle mani separate
54-56	24,0 - 28,0	22	dita dei piedi separate
56-60	28,0 - 30,0	23	palpebre chiuse testa arrotondata

ETA'	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
N. SOMITI	1-4	4-7	7-10	10-13	13-17	17-20	20-23	23-26	26-29	29-34	34-35

Fig. 2: SCANDROGLIO 2011: 993.

³⁵ “Voilà, pour le dire en un mot, comment il se présentait. Il était, de plus, rouge et arrondi; dans la membrane se voyaient des fibres blanches et épaisses, enchevêtrées dans une humeur épaisse et rouge; autour de la membrane, en dehors, étaient des caillots de sang; au milieu de la membrane se détachait quelque chose de mince qui me parut être l'ombilic, et procurer tout abord au produit la respiration en dedans et en dehors” [7.491.20-26 – 493.1 L.].

³⁶ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 94.

2.2. Secondo e terzo trimestre

। अथ चतुर्थे मासे गुल्फजठरकटि-
प्रदेशा भवन्ति । पञ्चमे मासे पृष्ठवंशो भवति । षष्ठे मासे मुखनासिकाक्षिश्रो-
त्राणि भवन्ति । सप्तमे मासे जीवेन संयुक्तो भवति । अष्टमे मासे सर्वलक्ष-
णसंपूर्णो भवति ।

atha cathurthe māse gulphajāṭharakṭipradeśā bhavanti ^{|15} *pañcame māse prṣṭavamśo bhavati* ^{|16} *ṣaṣṭhe māse mukhanāsikākṣiśrotrāṇi bhavanti* ^{|17} *saptame māse jīvena saṃyukto bhavati* ^{|18} *aṣṭame māse sarvalakṣaṇasampūrṇo bhavati* ^{|19}

Al quarto mese si formano le anche, il canale digestivo e la regione del ventre, al quinto mese la colonna vertebrale, al sesto mese la bocca, il naso, gli occhi, le orecchie, al settimo mese si congiunge con il principio vitale, all'ottavo mese si dà totalmente pieno della generalità dei suoi attributi.

La descrizione dello sviluppo del feto nel secondo e terzo trimestre risulta piuttosto concisa, rispetto alle prime fasi di gestazione, e non del tutto corretta sotto il profilo morfologico sulla base delle conoscenze della moderna embriologia³⁷. L'apparato digerente, cui probabilmente si fa qui riferimento (*gulpha-jāṭhara-kṭi-pradeśā*), si forma nel feto ben prima del quarto mese, come si è visto: l'erniazione dell'intestino avviene attorno al 50° giorno e già entro l'ottava settimana si costituisce il tubo digerente da cui emaneranno successivamente gli organi; il completo sviluppo di tutti gli organi dell'apparato avviene entro il terzo mese³⁸. Così per la colonna vertebrale, che risulta già abbozzata dopo un mese e termina il suo sviluppo attorno ai due mesi.

La formazione morfologica del viso è compiuta intorno alla nona-decima settimana, e non al quinto mese, benché solo successivamente vengano perfezionate ognuna delle componenti. Tuttavia la trattazione contestuale degli organi di senso (*mukha-nāsikā-akṣi-śrotrāṇi*, bocca, naso, occhi e orecchie) non è peregrina: le cellule che vanno a comporli condividono la medesima natura, e dunque anche fisiologicamente sono accomunate dalla medesima origine: “tutte le cellule sensoriali provengono

³⁷ Così come lo sviluppo di parti del corpo in Hp. Nat. Puer. 17, 2-5 [7.498, 2-10 L.].

³⁸ Non molto illuminanti le parole della *Caraka Saṃhitā* sul quarto e quinto mese di gestazione: “[d]uring the fourth month of gestation, the foetus gets stabilised. Therefore, at that time, pregnant woman specifically gets excessive heaviness in her body. In comparison to other months, there is an excessive increase of flesh and blood of the foetus during the fifth month of gestation. Therefore at that time the pregnant woman grows excessively thinner” (*Caraka Saṃhitā* 4.20-21, SHARMA 1977: 396).

dall'ectoderma, salvo per quelle del tatto e dell'occhio [...], (ma anche per queste ultime) la loro natura, la loro concentrazione, la loro specializzazione sono tuttavia analoghe a quelle delle cellule dei placodi (*scil.* delle cellule dell'olfatto, del gusto e dell'olfatto)³⁹.

Il taglio religioso-filosofico del testo emerge, oltre che nella sezione più prettamente cosmologica posta in *incipit*, anche in questa, in cui l'autore illustra la vivificazione del feto ("al settimo mese si congiunge con il principio vitale"). Senza inferire ciò che il testo non dice esplicitamente, ovvero che al feto è attribuita la qualità di essere umano a partire dal settimo mese, si può supporre che in questa pericope si faccia riferimento alla possibilità di sopravvivenza a un parto prematuro solo a partire dal settimo mese⁴⁰. Che *jīva*, in questo contesto, non significhi "vita" *lato sensu*⁴¹ quanto, piuttosto, "capacità di sopravvivenza", potrebbe inferirsi dal confronto con la *Caraka Saṃhitā* (4.8)⁴², in cui si sostiene che l'*Ātman* sia uno dei costituenti primari dell'embrione, essendo presente fin dal momento del concepimento; dunque esso, lo 'spirito individuale'

³⁹ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 363. Nella *Caraka Saṃhitā*, in cui la descrizione del feto durante questi mesi è piuttosto sommaria e, al contrario, si dà più rilevanza all'aspetto della madre, si sottolinea come durante il sesto mese si accresca la forza e l'aspetto esteriore del feto, mentre nella madre perda le forze e la salubrità del colorito; nel settimo mese, continua la crescita del feto, al contrario della salute della madre, che peggiora in ogni ambito (SHARMA 1977: 399).

⁴⁰ Dato esperienziale che era noto, come ovvio, già nella cultura greca classica: "Ὅσα μὲ οὖν γίνεται πρότερα τῶν ἐπτά μηνῶν, οὐδὲν οὐδαμῇ δύναται ζῆν· τὰ δ'ἐπτάμηνα γόνιμα γίνεται τρῶτον, σθενῇ δὲ τὰ πολλὰ (διὸ καὶ σπαργαοῦσιν ἐρίοις αὐτά), πολλὰ δὲ καὶ τῶν πόρων ἐνίους ἔχοντα σχίστους, οἷον ὥτων καὶ μυκτήρων· ἀλλ'ἐπαυξανόμενοι διαρθροῦνται, καὶ βιοῦσι πολλὰ καὶ τῶν τοιούτων (Arist. *H.A.*, 7.4 [584b, 1-6 Bekker]) ["I neonati che nascono prima del settimo mese non sono in nessun modo in grado di sopravvivere; i settimini invece hanno buone probabilità di vivere, ma molti sono deboli – per questo vengono avvolti in fasce di lana – e molti non hanno i canali completamente aperti, come orecchie e narici: ma queste si formano mentre crescono e molti tra questi bambini riescono a vivere"].

⁴¹ È pur vero che nei maggiori dizionari (MONIER WILLIAMS, 422, *s.v.*; MACDONELL, 102 *s.v.*; in particolare SHABDA-SAGARA, 291 *s.v.*: "[t]he sentient soul, the emanation of the deity, which is incorporated with the animal body, and gives it life, motion and sensation; hence also called *jīvātman*; it is opposed to that abstract state of the soul *paramātman* in which, by meditating upon its own divine nature and origin, the spirit is set at liberty from human feelings and passions") si riporta che *jīva*, oltre a indicare la 'vita' di un essere vivente, può anche avere il significato di 'principio vitale, respiro vivificatore, anima individuale' (distinta dall'*anima mundi*), risultando quindi giustificabile una traduzione del passo più orientata ["al settimo mese l'embrione si unisce all'anima individuale"]; tuttavia si è preferito scegliere l'interpretazione meno netta, non essendo la sede opportuna per trattare questioni bioetiche di tale portata.

⁴² "The Soul, first of all, unites with *ākāśa* before uniting with the other *bhūtas*. This is like the creation of *ākāśa* by God after the period of deluge. As God, the indestructible one, equipped with the mind creates *ākāśa* first, and then the other *bhūtas* whose attributes are more and more manifested successively, so does the Soul, desirous of creating another body, first of all, unites with the *ākāśa*, and then with other four *bhūtas* whose attributes are more and more manifested successively. All this action (association of the Soul with the five *mahābhūtas*) takes place in a very short time" (SHARMA 1977: 390).

derivato dalla grande *anima mundi*, non si instilla nel feto al termine della gravidanza, bensì è presente sin dal principio, essendo condizione necessaria (ma, sola, non sufficiente) all'inizio dello sviluppo dell'embrione⁴³.

La questione dell'inizio della vita, con le inevitabili questioni bioetiche (legali, morali, religiose) che essa comporta, è un ambito assai dibattuto al giorno d'oggi, soprattutto perché il riconoscimento dello *status* di persona all'embrione/feto comporta un'assunzione di diritti personali; al contrario, la questione nel mondo antico (greco-romano, ma, per certi versi, anche hindu) si poneva in termini del tutto diversi:

Aujourd'hui, si nous nous interrogeons sur le statut de l'embryon, c'est parce que la qualité d'être humain implique pour nous une reconnaissance de droits. Cependant, durant toute l'Antiquité gréco-romaine, le concept de personne, tel que nous l'entendons aujourd'hui, n'existe pas encore et il faudra attendre plusieurs siècles avant que soient proclamés des droits subjectifs, c'est-à-dire des droits qui découlent de la nature de l'être humain. [...] [L]’embryon humain n’est pas considéré comme une personne humaine dotée de droits subjectifs qu’elle peut réclamer: pas plus d’ailleurs que ne l’est l’enfant naissant radicalement soumis à la puissance du père. Bien plus, l’intérêt que l’on porte au fœtus est presque toujours fonction d’intérêts qui lui sont extérieurs (particulièrement ceux de l’État et du père)⁴⁴.

L'espressione non completamente trasparente che descrive lo stato del feto durante l'ottavo mese (*sarvalakṣaṇasampūrṇo bhavati*, “si dà totalmente pieno della generalità dei suoi attributi”⁴⁵) potrebbe indicare il compimento dello sviluppo degli organi vitali e degli organi di senso, che giunti a maturazione possono compiere tutte le funzioni proprie, come effettivamente l'embriologia moderna conferma⁴⁶.

⁴³ Nel *Corpus Hippocraticum* si leggono due brevi trattati sul feto di sette e otto mesi (περὶ ἑπταμήνου, *Septim.* e περὶ ὀκταμήνου, *Oct.*, rispettivamente nel volume 7.436-52 e 7.452-61 L.), in cui è esplicitato come le possibilità di sopravvivenza diventino sempre più consistenti passati i sette mesi, e che il momento migliore per il parto è al compimento del nono mese, ovvero all'inizio del decimo. Non ci si sofferma, tuttavia, sulla questione di quando un feto diventi ‘persona’ (vd. note successive).

⁴⁴ BERNARD - DELEURY - DION - GAUDETTE 1989: 182 e 195.

⁴⁵ Il composto, assai interessante, oltre che per il significato, anche dal punto di vista linguistico, evidenzia come il feto sia *sarva*, “pieno” (gr. ὅλος, lat. *salvus*, *sollus*, *solidus*), e *sampūrṇo* (part. pass. da √*pr*- con l'aggiunta del prefisso *sam*- “riempire completamente”, cfr. gr. πληρόω, lat. *plenus*, *impleo*), ovvero completamente riempito di *lakṣaṇa*, di caratteristiche e attributi personali. L'aggettivo ritorna, modificato, al v. 24, in cui si aggiunge la possibilità dell'embrione di conoscere (*jñāna*, in *sarvalakṣaṇajñānakaraṇasampūrṇo*) le esistenze precedenti e il retto comportamento.

⁴⁶ Tra ottavo e nono mese in particolare si completa l'orogenesi dell'apparato respiratorio, del sistema nervoso centrale e periferico, degli organi di senso e delle ghiandole endocrine (TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 267-405). Una nascita prematura, infatti, può comportare complicanze dovute a un non completo

Nella *Caraka Saṃhitā* l'attenzione, nell'ottavo mese di gravidanza, deve essere posta sulle *ojas*, le forze vitali che attraversano il corpo della madre e del feto attraverso il cordone ombelicale; esso determina nella donna sbalzi di umore, dalla gioia al dolore, e altrettanti cambiamenti nel feto. Per questo, si sconsiglia di portare a termine la gravidanza in questo mese⁴⁷.

अथ मात्राशितपीतनाडीसूत्रगतेन प्राण आप्यायते । अथ नवमे
मासि सर्वलक्षणज्ञानकरणसंपूर्णो भवति । पूर्वजातिं स्मरति । शुभाशुभं च
कर्म विन्दति

atha mātrāśītāpītanāḍīsūtragatena prāṇa āpyāyate |²³ *atha navame
māsi sarvalakṣaṇajñānakaraṇasampūrṇo bhavati* |²⁴ *pūrvajātiṃ sma-
rati* |²⁵ *śubhāśubhaṃ ca karma vindati* |²⁶

Così il *prāṇa* si sviluppa attraverso il passaggio nelle vene e nel cordone ombelicale di ciò che è mangiato e bevuto dalla madre; quindi al nono mese raggiunge la pienezza di tutte le qualità, ha memoria delle esistenze precedenti, riconosce il *karman* buono e cattivo.

34

Con *prāṇa* si può qui intendere il respiro *lato sensu*, piuttosto che uno dei respiri corporei individuati, ovvero l'escrescenza (*apāna*), l'elevazione (*udāna*, cioè il percorso dell'anima quando esce dal corpo), la respirazione (*prāṇa* in senso stretto), la digestione (*samāna*) e il soffio trasversale (*vyāna*, che regola lo scorrere del sangue). Infatti, come noto, il 'respiro' in senso proprio entra nel corpo del feto solo al momento della nascita; per tutta la gestazione l'ossigenazione è gestita a livello sanguigno attraverso il cordone ombelicale. L'importanza di questo canale, che garantisce sia il ricambio di ossigeno che la nutrizione, già riconosciuta dalla medicina indiana⁴⁸, è confermata dalla moderna embriologia: "[nel]la circolazione fetale il sangue arriva tramite le c.d. arterie ombelicali, rami delle arterie iliache interne del feto. [...] Questa circolazione è paragonabile alla circolazione polmonare dell'adulto; il sangue venoso arriva attraverso le arterie, il sangue ossigenato ritorna tramite la vena" (TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 85).

La connessione tra madre e feto attraverso il cordone ombelicale era considera-

sviluppo dei polmoni, a una funzionalità parziale del sistema immunitario, che può causare un rischio maggiore di infezioni, alla scarsità di globuli rossi (che entrano a 'pieno regime' solo nell'ottavo mese), a un mancato sviluppo del cervello, che può portare a ritardi cognitivi e/o motori.

⁴⁷ *Caraka Saṃhitā* 4.24, SHARMA 1977: 399.

⁴⁸ In *Caraka Saṃhitā* 3.3 si legge "It (*scil.* the embryo) grows, unafflicted, being nourished by the wholesome *rasa* (final product of digestion of mother's food) and being managed with proper regimen" (SHARMA 1977: 366).

ta, nella medicina indiana antica, così forte che, oltre a costituire una doppia circolazione (*dauhrda*), determinava anche un passaggio di sentimenti e desideri: “[t]his condition [*sc.* dell’inizio delle pulsazioni nell’embrione] according to the wise is known as *dauhrda* or bicardiac state. The heart of the foetus which is derived from the maternal source is connected with the mother’s heart through the channels carrying nutrient material. These channels, connecting the foetus and the mother, carry the desires of the one to the other” (*Caraka Samhitā* 4.15, SHARMA 1977: 395).

Anche secondo Sorano il cordone ha la funzione di trasportare il nutrimento – tramite il sangue – ma anche il pneuma:

ἀπὸ μέντοι τῶν σαρκωδεστέρων [καὶ] τῶν κατὰ τὸν πυθμένα μερῶν ἄνωθεν ἀπομηκύνεται τι σῶμα λεπτὸν, ἐμφύεται δὲ κατὰ [τὸ] μέσον τὸ τῶν ἐμβρύων ἐπιγαστρὶον, ἔνθα τόπος ὀμφαλοῦ· καὶ αὐτὸ δὲ τὸ ἐμβρύον ἐμφυόμενον εἰς σῶμα καλοῦμεν ὀμφαλόν· συγκέκριται δ’ ἐκ Δ τὸν ἀριθμὸν ἀγγείων, δύο φλεβωδῶν καὶ δύο ἀρτηριῶν, δι’ ὧν εἰς θρέψιν ὕλη αἱματικὴ καὶ πνευματικὴ παρακομίζεται τοῖς ἐμβρύοις (Sor. *Gyn.* 1.57.3 [CMG 4.1, 42.8-15 Ilberg])⁴⁹.

Tra le caratteristiche in possesso dell’embrione al nono mese di gestazione vi sono anche il ricordo della vita precedente (*pūrvajātim*) e la conoscenza delle azioni buone o cattive (*śubhāśubham karma*⁵⁰), che determinano la qualità della reincarnazione nella vita successiva, secondo i principi della dottrina del *samsāra*; il ricordo del passato svanisce contestualmente all’atto della nascita, come viene affermato poco oltre nella *Garbha-Up*⁵¹.

⁴⁹ “De la partie la plus charnue, qui se trouve vers le fond et vers le haut de la matrice, part en s’amenuisant un corps mince, qui s’implante au milieu du ventre de l’embryon, à l’emplacement du nombril: nous appelons d’ailleurs ce corps, implanté dans l’embryon cordon ombilical; il est formé de vaisseaux au nombre de quatre, deux veineux et deux artériels; par eux est amenée à l’embryon pour le nourrir la matière sanguine et pneumatique” (BURGUIERE - GOUREVITCH - MALINAS 1988: 56).

⁵⁰ Per il significato profondo di *karman* si leggano le parole del Della Casa: “Che cosa tiene l’individuo lontano dall’Ātman-Brahman e lo lascia perciò preda della molteplicità, del dolore, ossia di tutto ciò che dall’Ātman-Brahman è diverso? È il karman, ossia l’azione e la forza immanente in essa, che agisce automaticamente, per il fatto stesso d’esistere e che si pensa determini la pluralità fenomenica, costringendo l’Assoluto, essenza costituita di puro spirito, in forme individuali che obliterano la coscienza dell’unità universale e originaria. L’azione è la caratteristica più propria dell’individuo, e sembra quindi abbastanza logico che in essa sia vista la causa dell’individuazione, mentre il mutamento del significato attribuito al vocabolo karman (che prima delle Upaniṣad designa l’atto rituale) è indicativo del sopraggiunto cambiamento degli interessi e dell’attenzione sempre più viva rivolta all’uomo” (DELLA CASA 2000: XVII-XVIII). Per l’origine del concetto di *karman*, la sua evoluzione storica e la posizione che oggi occupa nella religiosità hindu si veda PANIKKAR 2006: 100-121.

⁵¹ *atha yonidvāraṃ samprāpto yantrenāpīḍyamāno mahatā duḥkhena jātamātrāstu vaiṣṇavena vāyunā samspṛṣtas tadā na smarati janmamaraṇāni na ca karma śubhāśubham vindati*⁴⁰ [“Ma il feto, raggiunta la porta di *yoni*, costretto dal restringimento del transito, con grande infelicità, appena nato, toccato dal vento consacrato a Viṣṇu, non ricorda le nascite e le morti e non riconosce il *karman* buono e cattivo”].

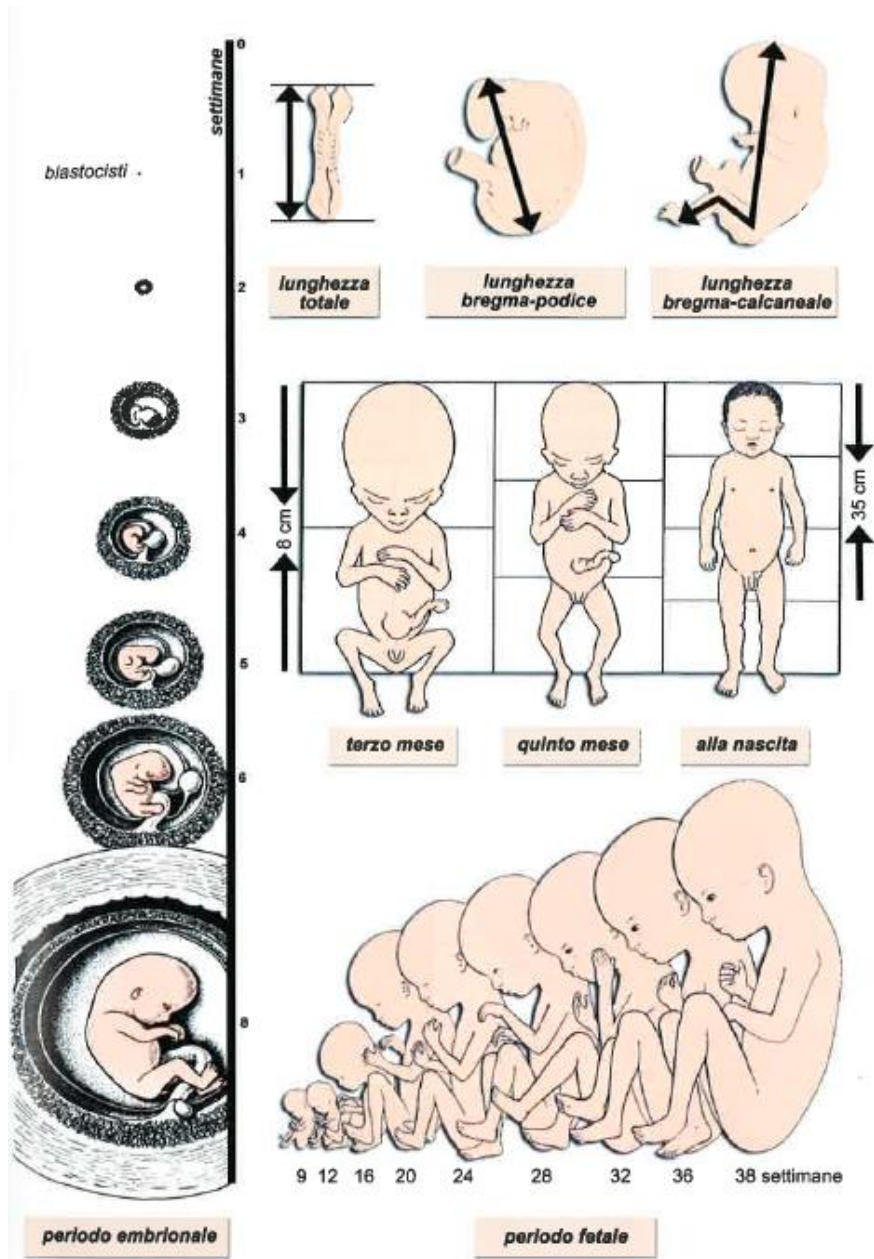


Fig. 3: “A sinistra l’embrione ed i suoi annessi a grandezza reale ridotta del 15%. A destra la grandezza dei feti è un quinto della grandezza reale. È messo in evidenza come la testa abbia uno sviluppo inizialmente prevalente al punto che al 3° mese occupa circa la metà del concepito del quale sono anche rappresentate le modalità di misurazione” (SCANDROGLIO 2011: 1069).

2.3. Determinazione del sesso

पितृ रेतोऽतिरेकात्पुरुषो मातृ रेतोऽतिरेकात्स्त्री उभयोर्बी-
जतुल्यत्वान्नपुंसको भवति । व्याकुलितमनसोऽन्धाः खज्जाः कुज्जा वामना
भवन्ति । अन्योन्यवायुपरिपीडितशुक्रद्वैविध्यात्तनु स्यात्ततो युग्माः प्रजायन्ते ।

*pitū reto'tirekāt puruṣo mātū reto'tirekāt strī ubhayor bījatulyatvān
napuṃsako bhavati* ²⁰ *vyākulitamanaso'ndhāḥ khañjāḥ kubjā vāmanā
bhavanti* ²¹ *anyonyavāyuparipīḍitaśukradvaividhyāt tanu syāt tato
yugmāḥ prajāyante* ²²

Dall'eccesso di flusso paterno si dà un maschio, dall'eccesso di flusso materno si dà una femmina, dall'uguaglianza dei semi di entrambi nasce un uomo sterile, da chi è riempito totalmente di forza passiva si originano ciechi, zoppi, gobbi, nani. Nel caso che l'embrione derivi dalla separazione del seme dell'uomo in due ad opera del vento, allora vengono generati dei gemelli.

La determinazione del genere del feto era questione piuttosto dibattuta in antichità, sia nel mondo hindu che in quello greco; la suggestione condivisa da entrambe le culture, mancando, come attendibile, qualunque nozione di patrimonio cromosomico⁵², era che il sesso del nascituro fosse determinato dalla prevalenza di un seme sull'altro, come testimoniato anche nel *Corpus Hippocraticum* (*Genit.* 6.2 [7.478.5-11 L.]):

Ἔχει δὲ καὶ τόδε οὕτω· ἦν μὲν ἀπ' ἀμφοτέρων τὸ σπέρμα ἰσχυρότερον ἔλθῃ, ἄρσεν γίνεται· ἦν δὲ ἀσθενὲς, θήλυ· ὁκότερον δ' ἂν κρατήσῃ κατὰ πλῆθος, ἐκεῖνο καὶ γίνεται· ἦν γὰρ πολλῷ πλέον τὸ ἀσθενὲς σπέρμα ἢ τοῦ ἰσχυροτέρου, κρατέται τὸ ἰσχυρὸν καὶ μιχθὲν τῷ ἀσθενεῖ ἐς θήλυ περιηνέχθη· ἦν δὲ πλέον ἔη τὸ ἰσχυρὸν τοῦ ἀσθενέος, κρατηθῇ τε τὸ ἀσθενὲς, ἐς ἄρσεν περιηνέχθη.

Si la semence plus forte vient des deux côtés, le produit est mâle; si la semence plus faible, le produit est femelle. Celle des deux qui l'emporte en quantité prédomine aussi dans le produit: si en effet la semence faible est beaucoup plus abondante que la forte, la forte est vaincue, et, mêlée à la faible, se transforme en femelle; si la forte est plus abondante que la faible, la faible est vaincue et se transforme en mâle [7.479.8-14 L.]⁵³.

⁵² “Fino alla 7^o settimana la gonade è indifferenziata ed il sesso dell'embrione è riconoscibile solo dal suo patrimonio cromosomico [...] La costituzione del corredo cromosomico maschile o femminile condiziona, in questo periodo, la differenziazione della gonade in testicolo od ovaia. La differenziazione in senso maschile dei recettori genitali [...] è condizionata dagli androgeni testicolari. Gli organi genitali esterni si differenziano per ultimi durante il 3^o mese. La differenziazione in senso femminile dei recettori genitali è dovuta all'assenza degli androgeni” (TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 214).

⁵³ Il dibattito è più complesso nella trattazione di Aristotele, che presenta diverse posizioni filosofiche antiche (Anassagora, Empedocle, Democrito, Arist. *G.A.* 4,1 [763b, 30 – 764a, 1-11 Bekker]) per poi esporre il proprio punto di vista, secondo cui il seme maschile possiede in sé il principio ‘attuale’, mentre quello femminile possiede solo quello ‘potenziale’ (*G.A.* 4,1 [766b, 12-26 Bekker]). Tale differenza causa un rallentamento nella formazione dell'embrione di sesso femminile e, di conseguenza, una maggior inci-

In termini più tecnici, ma tuttavia insistenti sulla medesima concezione, anche nella *Caraka Samhitā* 2.12-14 vengono illustrate la differenziazione del sesso del feto e la formazione di gemelli in un'unica gravidanza:

[d]ominance of ovum during the conception results in the procreation of a female child, and dominance of sperm, of a male child. During the process of union, the sperm and ovum undergo divisions and if one division of sperm dominates over one of the divisions of the ovum and another division of ovum dominates over the other division of sperm, then there is formation of twins – one male child and a female child. When both the divisions of the sperm dominate over both the divisions of the ovum, then there is a twin of male children. When both the divisions of ovum dominate over both the divisions of the sperm, then there is a twin of female children. When the excessively aggravated *vāta* brings about many divisions of the sperm and ovum, many children are born; their number depends upon the number of divisions. This is not under the control of the individual himself; this happens due to one's action during previous life⁵⁴.

38 Anche nel *Corpus Hippocraticum* la teoria sui gemelli sembra ravvicinabile a quella illustrata nei testi indiani⁵⁵: si afferma che essa avviene in un'unica fecondazione, e solo all'interno dell'utero il seme maschile, dividendosi in due parti, viene avvolto da due diverse membrane; la determinazione del sesso dei gemelli è determinata dalla predominanza dell'uno o dell'altro seme nelle 'tasche':

δίδυμα δὲ γίνεται ἀφ' ἑνὸς λαγνέματος. [...] Ὅταν δὲ ἡ γονὴ τύχη σχισθεῖσα ἐς δύο κόλπους ἀφικομένη καὶ αἱ μήτραι δέξωνται τὴν γονήν, καὶ τοῖν κόλποιν μηδέτερος ἐς τὸν ἕτερον χαλάσῃ, χωρισθεῖσα δὲ ἐν ἑκατέρῳ κόλπῳ ὑμενοῦται καὶ ζωοῦται τῷ αὐτῷ τρόπῳ ὥπερ καὶ τὸ ἐν εἴρηται, *Nat. Puer.* 31.1 [7.540.1 e 5-8 L.]⁵⁶.

denza di parti a dieci mesi delle femmine rispetto ai maschi (*H.A.* 7,3 [583b, 23-6 Bekker]). Un maggior numero di nascite tardive tra le femmine è testimoniato anche nel *Corpus Hippocraticum*, a causa della loro natura più debole e umida (*Hp. Nat. Puer.* 18,8-13 [7.504.16-27 L.]).

⁵⁴ SHARMA 1977: 354.

⁵⁵ Per una disamina sulla procreazione dei gemelli nel mondo antico, si veda DASEN 2008.

⁵⁶ ["I gemelli nascono da un solo amplesso [...] Quando la semenza al suo arrivo dopo l'amplesso si trova ripartita in due tasche, che la matrice protegge in modo che nessuna delle due si svuoti una nell'altra, la semenza separata in ciascuna delle due tasche viene avvolta da una membrana e prende vita in un modo che io definirei a sé stante"].

ἐς ὁκότερον ἂν τῶν κόλπων τύχη ἡ γονὴ παχυτέρη καὶ ἰσχυροτέρη
 ἐσελθοῦσα, κεῖθι ἄρσεν γίνεται: ἐς ὁκότερον δ' ἂν ὑγροτέρη καὶ
 ἀσθενεστέρα, κεῖθι θήλυ γίνεται: ἤν δ' ἐς ἄμφω ἰσχυρὴ ἐσέλθῃ, ἄμφω
 ἄρσενα γίνεται: ἤν δὲ ἀσθενέως, ἄμφω θήλεα γίνεται, *Nat. Puer.* 31.3
 [7.540.20-23 – 7.542.1 L.]⁵⁷.

L'azione di *tamas*, 'oscurità', responsabile della nascita di neonati con difetti congeniti ('*ndhāh*, ciechi, *khañjāh*, zoppi, *kubjā*, gobbi, *vāmanā*, nani) rientra nella credenza degli influssi dei *guṇa*⁵⁸ sulla vita prenatale e postnatale, ed è, comprensibilmente, priva di basi medico-scientifiche.

Il concepimento di gemelli, come noto, può essere di due tipi: i dizigoti (che costituiscono circa il 70% dei gemelli) provengono da due uova diverse, possono essere di sesso diverso e di gruppo sanguigno diverso, risiedendo in due sacche differenti; i monozigoti, ovvero i feti originati dal medesimo uovo, sono dello stesso sesso e del medesimo gruppo sanguigno; tra questi, si possono verificare gravidanze in cui i due feti risiedono in due placenti distinte, ovvero la divisione è avvenuta allo stadio di blastomero (gravidanza gemellare monozigotica dicoriale); oppure (ed è il caso più frequente) i due feti crescono nella stessa placenta ma in due *amnios* separati (gravidanza gemellare monozigotica, monocoriale, diamniotica); infine nell'ultimo caso essi condividono sia la placenta sia l'*amnios* (gravidanza gemellare monoamniotica)⁵⁹.

3. Conclusioni

Come si è visto, l'interesse per le questioni embriologiche *lato sensu* ha conosciuto stagioni di grande fioritura, sia nella letteratura medica sia in quella filosofica, all'interno della medesima civiltà e in differenti culture anche molto lontane tra loro nello spazio e nel tempo; all'interno della cultura hindu, ad esempio, il testo della *Garbhopaniṣad* si mostra debitore nei confronti di altre *Upaniṣad* antiche e medie, opere dal taglio filosofico-religioso, soprattutto nelle sezioni più prettamente cosmologiche, mentre mostra tutta la sua originalità nelle descrizioni mediche, avvicinandosi, più che a opere letterarie, a trattati scientifici come la *Caraka Saṃhitā*. Ugualmente fruttuoso è

⁵⁷ [“Dalla tasca in cui è entrata la semenza più spessa e più forte, si forma un maschio; dall'altra dove è entrata la semenza più umida e più debole, si forma una femmina. Se una semenza forte entra in entrambe, si formano due maschi; se una debole entra in entrambe, si formano due femmine”].

⁵⁸ I tre *guṇa* sono *sattva* la coscienza, *rajas* la passione e *tamas* la tenebra (vd. DAS 2003: 544), e la prevalenza dell'uno o dell'altro nel corpo umano determina comportamenti devianti o patologie. Per Aristotele, invece, le malformazioni congenite sono dovute a una mancanza di movimento del residuo spermatico (*G.A.* 2,6 [743a, 26-32 Bekker]).

⁵⁹ TUCHMANN-DUPLESSIS 1971: 90-1.

il confronto tra *Garbhopaniṣad* e testi medici greci, confronto che ha messo in evidenza come esista un sostanziale accordo tra le due *Weltanschauungen* su aspetti più generali della genesi dell’embrione, come nel riconoscimento dell’esistenza – e necessaria compresenza – dei due *semina* (maschile e femminile) per la generazione di una nuova vita, così come nella forma sferica che l’embrione assume nelle prime fasi di sviluppo – suggestione che non è esclusiva delle culture hindu e greca, ma ritrova un’eco tra le pagine dei *Salmi* e del *Corano*. Un’assonanza tra India e Grecia si ritrova anche a proposito dell’origine dei *semina*, sia che essi originino da sostanze ‘altre’ sia che derivino da materiali corporei, come si legge nel *Corpus Hippocraticum* e come è discusso in diversi passi di Aristotele. L’esistenza di un periodo propizio alla fecondazione era convinzione già circolante negli ambienti medici indiani – e anche in quelli greci – come, più in generale, la conoscenza empirica, quasi scontata, della durata variabile della gravidanza, che poteva concludersi già a sette mesi con una buona possibilità di sopravvivenza del feto, fino a lambire i dieci mesi. I maggiori *deficit* che in entrambe le letterature si riscontrano sono relativi all’accuratezza dell’istogenesi e della morfogenesi del feto durante il secondo e terzo trimestre.

La straordinarietà della *Garbhopaniṣad* si rivela tuttavia soprattutto nella descrizione delle prime ore dalla fecondazione: le fasi di *morula*, *gastrula* e *blastula* riguardano ammassi di cellule in forma di uovo di dimensioni submillimetriche, non visibili ad occhio nudo e scoperte in epoca moderna solo grazie all’uso del microscopio ottico, impiegato in embriologia solo dalla fine del XIX secolo. Al di là dello stupore tecnico-scientifico che una tale intuizione suscita, resta inesausto l’interrogativo sulle modalità con cui l’anonimo autore del trattato (e/o il gruppo di poeti dietro a esso) potesse conoscere con tale accuratezza l’esistenza di *kalala*. Al lettore moderno rimane il rimpianto per la perdita di una tale conoscenza dell’infinitamente piccolo (come, in altro contesto, dell’infinitamente grande: la popolazione dei Dogon, nel cuore del Mali, avevano nozione della stella Sirio B in epoca antica e ben prima della sua scoperta ‘ufficiale’) e per quella capacità di ascoltare nel profondo che, molto spesso, le culture antiche testimoniano.

Ulteriori riflessioni linguistiche si offrirebbero ad uno sguardo più attento del testo; una fra tutte, l’etimologia del termine che dà nome al trattato: *garbha* è denominativo che deriva dalla radice sanscrita *grah*, a sua volta imparentata con quella indoeuropea **ghreb- gherb-*, dal significato primario di “afferrare”⁶⁰; una delle attestazioni più significative per il contesto in esame è offerta da un passo della *Bhagavadgītā* (2.22) in cui si dice che “come un uomo smettendo i vestiti usati ne prende (*grhṇāti*) altri (di) nuovi, così l’anima incarnata, smettendo i corpi logori, viene ad assumerne altri nuovi”⁶¹. Seguendo

⁶⁰ Vd. POKORNY 455 s.v. **ghreb- gherb-*.

⁶¹ RADHAKRISHNAN 1964: 132; *vāsāṃsi jīrṇāni yathā vihāya | navāni grhṇāti naro ’parāṇi | tathā sarīrāṇi vihāya jīrṇāny | anyāni saṃyāti navāni dehī*. Per una più completa analisi etimologica del termine si veda BERTONAZZI 2016a.

questa suggestione etimologica, l'embrione si costituisce come qualcosa che, provenendo dall'esterno, viene custodito nella parte più interna, 'afferrato' nel grembo femminile di vita in vita.

In questo panorama assai diversificato per intenti, approcci e risultati, il trattato della *Garbhopaniṣad* si presenta come un testo di grande interesse etico, oltre che linguistico, scientifico e letterario. La descrizione delle fasi di sviluppo dell'embrione, così aderente all'embriogenesi moderna, è solo uno degli aspetti problematici che il testo pone. La questione della vivificazione del feto e, in ultima sostanza, di quando esso si possa considerare 'persona', è nozione che dal testo, come è stato detto, non si può evincere con facilità, e che, in questa sede, non si intende inferire. Certo è che una stringa come *saptame māse jīvena saṃyukto bhavati*, "al settimo mese si congiunge con il principio vitale", impone una riflessione che travalica forse le finalità di queste conclusioni; che di *jīva* si accetti il significato più generico di "capacità di sopravvivenza" o che lo si voglia leggere nel suo significato più marcato di "vita", la pericope fa aggallare domande di strettissima attualità come la liceità delle pratiche abortive e della diagnosi prenatale.

In un periodo storico di profonda crisi delle discipline umanistiche, e nell'imbarazzo, da parte di alcuni, di dare senso al lavoro di ricerca dell'antichista, una testimonianza come quella della *Garbhopaniṣad*, gettando ponti in costruzione tra passato e futuro, impone una riflessione sull'attualità di testimonianze lontane nel tempo e nello spazio, ma così straordinariamente vicine alla sensibilità del lettore moderno.

Appendice: traduzione del testo della *Garbhopaniṣad* (BERTONAZZI 2014: 25-27)

Oṃ

Il corpo si manifesta così: composto di cinque elementi, esistente e muovendosi entro la misura del cinque, connesso con sei sapori, legato al vincolo di sei qualità, in possesso di sette costituenti, tre impurità, due origini, quattro specie di nutrimento. Perché si dice che sia composto di cinque elementi? Perché è terra, acqua, fuoco, vento, vuoto. In questo corpo fatto di cinque elementi, che cosa è terra, che cosa acqua, che cosa fuoco, che cosa vento, che cosa vuoto? Qui, in questo corpo quintuplice, ciò che è duro è detto 'terra'; ciò che è fluido 'acqua'; ciò che è calore 'fuoco'; ciò che è mobile 'vento'; ciò che è cavo 'vuoto'. Funzione della terra è di sostenere, dell'acqua di unire, del fuoco di illuminare, del vento di separare, del vuoto di creare spazio.

Secondo lo scopo di ciascun organo, le orecchie sono implicate nella percezione del suono, la pelle nel contatto, gli occhi nella percezione delle forme, la lingua nella distinzione dei sapori, il naso nella percezione dell'odore, i genitali nel piacere, l'ano nell'eiezione. Attraverso *buddhi* ci

si illumina, attraverso *manas* si percepiscono gli oggetti sensibili, attraverso *vāc* si parla. Si afferma che il corpo è connesso con sei organi di percezione perché individua il dolce, l'acido, il salato, l'amaro, l'acre, l'astringente; *ṣaḍja*, *ṛṣbha*, *gāndhāra*, *madhyama*, *pañcama*, *dhaivata*, *niṣādās* sono la conoscenza dei suoni graditi e sgraditi e diventano dieci modi a seconda dell'applicazione. I sette colori sono il bianco, il rosso, il nero, il grigio, il giallo, il fulvo, il giallo chiaro.

Si afferma che il corpo ha sette costituenti perché, quando nascono le sostanze primordiali di Devadatta, si produce rispettivamente dalla qualità saumica il succo, dal succo il sangue, dal sangue la carne, dalla carne il grasso, dal grasso i tendini, dai tendini le ossa, dalle ossa il midollo, dal midollo il liquido seminale. Dall'unione completa di sangue e sperma nasce l'embrione, che porta nel cuore le rispettive differenze; all'interno del cuore ha il fuoco interiore, all'interno del fuoco la bile, all'interno della bile il vento, all'interno del vento il cuore, secondo il cammino di Prājāpati.

Nel giusto periodo, da un'unione perfetta, passata una notte, l'embrione diventa *kalala*, parte infinitesima, passate sette notti rotondità, dopo mezzo mese massa sferica, a un mese rigida struttura, a due mesi prende forma la testa, a tre mesi prende forma la regione dei piedi, al quarto mese le anche, il canale digestivo e la regione del ventre, al quinto mese la colonna vertebrale, al sesto mese la bocca, il naso, gli occhi, le orecchie, al settimo mese si congiunge con il principio vitale, all'ottavo mese si dà totalmente pieno della generalità dei suoi attributi.

Dall'eccesso di flusso paterno si dà un maschio, dall'eccesso di flusso materno si dà una femmina, dall'uguaglianza dei semi di entrambi nasce un uomo sterile, da chi è riempito totalmente di forza passiva si originano ciechi, zoppi, gobbi, nani; nel caso che l'embrione derivi dalla separazione del seme dell'uomo in due ad opera del vento, allora vengono generati dei gemelli.

L'embrione, composto dai cinque elementi naturali, con il rasa acceso del fuoco quintuplice, attraverso la retta conoscenza, con la meditazione pensa all'indefettibile sillaba *Om*. Avendo conosciuto questa unica realtà indefettibile, si manifestano nel corpo le otto nature e le sedici modificazioni proprie delle creature viventi. Così il *prāṇa* si sviluppa attraverso il passaggio nelle vene e nel cordone ombelicale di ciò che è mangiato e bevuto dalla madre; quindi al nono mese raggiunge la pienezza di tutte le qualità, ha memoria delle esistenze precedenti, riconosce il *karman* buono e cattivo.

“Poiché ho visto migliaia di *yoni* in precedenza, ho mangiato cibi diversi, ho bevuto da seni non uguali, ho vissuto vite e poi morti e poi vite da vivere e poi di nuovo e di nuovo. Ho compiuto l'azione buona e cattiva-

va in funzione delle persone intorno a me, così, andati coloro i quali hanno goduto del frutto dell'azione, io brucio solo. Ah!, sprofondato in questo doloroso oceano, non vedo ricompensa.

Se mi libero da *yoni*, allora mi rifugerò in Maheśvara, colui il quale produce la fine del male, colui che causa la liberazione dal frutto.

Se mi libero da *yoni*, allora mi rifugerò nel divino Nārāyaṇa, colui il quale produce la fine del male, colui che causa la liberazione dal frutto.

Se mi libero da *yoni*, allora mi applicherò al Sāṃkhya Yoga, che produce la fine del male, che causa la liberazione dal frutto.

Se mi libero da *yoni*, allora mediterò sull'eterno Brahma”.

Ma il feto, raggiunta la porta di *yoni*, costretto dal restringimento del transito, con grande infelicità, appena nato, toccato dal vento consacrato a Viṣṇu, non ricorda le nascite e le morti e non riconosce il *karman* buono e cattivo.

Perché il corpo ha tale nome? Perché vi hanno realmente dimora i fuochi: il fuoco della conoscenza, il fuoco della visione, il fuoco delle viscere. Il fuoco delle viscere cuoce ciò che è mangiato, bevuto, leccato, succhiato; il fuoco della visione produce la visione delle forme e dei colori; il fuoco della conoscenza conosce l'azione buona e cattiva. Tre diventano le collocazioni dei fuochi: nella bocca è il fuoco oblatorio, nello stomaco il fuoco “del padrone di casa”, nel cuore il fuoco meridionale. L'*ātman* è fautore, il *manas* è il Brahman, il desiderio e la pietà sono il bestiame, la pazienza e l'iniziazione sono la contentezza, gli organi della *buddhi* il piatto del sacrificio, gli organi del *karman* l'offerta, la testa è la coppa, i capelli il ciuffo d'erba raccolto, la bocca l'altare interiore.

Nel corpo, la testa ha quattro coppe, ci sono sedici ubicazioni per i denti su ogni lato, 107 punti vulnerabili, 180 punti di articolazione, 109 tendini, 700 vene, 500 midolla, 360 ossa, insieme con quattro milioni di peli, il cuore pesa 8 pala, la lingua 12 pala, c'è un *prastha* di bile, 1 *ādhaka* di flegma, 1 *kuḍava* di sperma, 2 *prastha* di grasso e sono indeterminati l'urina e gli escrementi a seconda della quantità di nutrimento.

Così si conclude il trattato della liberazione di Pippalāda,

così si conclude il trattato della liberazione di Pippalāda.

Om, pace, possa Brahman proteggerci entrambi.

Così è conclusa l'*Upaniṣad* dell'embrione.

Bibliografia

- P. BALIN (2004), *Le fœtus et la plante: les images végétales dans le De Foetuum formatione de Gallien*, in *En deçà et au-delà de la ratio. Actes de la Journée d'étude, Université de Lille 3, 28 et 29 septembre 2001*, éd. V. Naas, Lille: Presses de l'Université Charles de Gaulle, 93-101.

- CH. BERNARD - É. DELEURY - F. DION - P. GAUDETTE (1989), *Le statut de l'embryon humain dans l'antiquité gréco-romaine*, "Laval théologique et philosophique" 45 II (juin 1989), 179-95.
- F. BERTONAZZI (2014), *Garbhopaniṣad, ovvero l'insegnamento segreto sull'embrione*, Piacenza: Ediprima [2013¹].
- F. BERTONAZZI (2016a), *Il concetto di 'embrione' tra l'India e la Grecia: note per un'analisi multilinguistica e multiculturale*, in *Medica-papyrologica. Specimina di ricerca presentati al convegno "Parlare la medicina" (Parma, 5-7 settembre 2016)*, a cura di N. Reggiani, Parma: Bottega del Libro, 29-41.
- F. BERTONAZZI (2016b), *L'embrione tra fiori e abiti nuovi: alcune riflessioni etimologiche sui termini ἔμβρυον e garbha*, in *La metafora e la sua traduzione tra riflessioni teoriche e casi applicativi*, a cura di D. Astori, Parma: Bottega del Libro, in stampa.
- BIUM = *Bibliothèque numérique Medic@*, Paris: Université Paris Descartes - Bibliothèque Interuniversitaire de Santé [<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica>].
- V. BOUDON-MILLOT (2008), *La naissance de la vie dans la théorie médicale et philosophique de Galien*, in BRISSON - CONGOURDEAU - SOLERE 2008: 79-94.
- L. BRISSON - M.-H. CONGOURDEAU - J.-L. SOLERE (2008), eds., *L'embryon: formation et animation. Antiquité grecque et latine, traditions hébraïque, chrétienne et islamique*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- P. BURGUIERE - D. GOUREVITCH - Y. MALINAS (1988), eds., *Soranos d'Éphèse: Maladies des femmes*, Tome I, Paris: Les Belles Lettres.
- CMG = *Corpus Medicorum Graecorum* [<http://cmg.bbaw.de/epubl/online/editionen.html>].
- R.P. DAS (2003), *The Origin of the Life of a Human Being. Conception and the Female According to Ancient Indian Medical and Sexological Literature*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited.
- V. DASEN (2007), éd., *L'embryon humaine à travers l'histoire. Actes du colloque international de Fribourg, 27-29 octobre 2004*, Gollion: Infolio.
- V. DASEN (2008), *Naître jumeaux: un destin ou deux?* in BRISSON - CONGOURDEAU - SOLERE 2008: 109-22.

- C. DELLA CASA (2000), c., *Upaniṣad vediche*, Milano: TEA [1976¹, Torino: UTET].
- G. FICHTNER (2013), *Corpus Hippocraticum. Bibliographie der galenischen und pseudogalenischen Werke*, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften [http://cmg.bbaw.de/online-publikationen/hippokrates_2013_02.pdf] [2011¹].
- G. FICHTNER (2015), *Corpus Galenicum. Bibliographie der hippokratischen und pseudohippokratischen Werke*, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften [http://cmg.bbaw.de/online-publications/Galen-Bibliographie_2015-09.pdf] [2011¹].
- A.E. HANSON (1995), Paidopoïia: *Metaphors for Conception, Abortion, and Gestation in the Hippocratic Corpus*, “Clio Medica” 27 (1995), 291-307.
- A.E. HANSON (2008), *The Gradualist View of Fetal Development*, in BRISSON - CONGOURDEAU - SOLÈRE 2008: 95-108.
- W. HIS (1880), *Anatomie menschlicher Embryonen*, Leipzig: F.C.W. Vogel.
- K.G. KÜHN, *Galen Opera Omnia*, Leipzig: Car. Knoblochii, 1821-1833 [http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/?intro=galien_vf&statut=charge&fille=o&cotemere=45674].
- É. LITTRE, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Paris: J.-B. Baillière, 1839-1861 [http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/?intro=hipp_vf&statut=charge&fille=o&cotemere=34859].
- LSJ⁹ = *A Greek English Lexicon*, compiled by H.G. Liddell and R. Scott, rev. and aug. by H.S. Jones, with the assist. of R. McKenzie, al., Oxford 1940⁹ [1843¹]; *Greek-English Lexicon. A Supplement* ed. by E.A. Barber, with the assist. of P. Maas, M. Scheller and M.L. West, Oxford 1968 (LSJSup.); *Revised Supplement*, ed. by P.G.W. Glare, with the assist. of A.A. Thompson, Oxford 1996 (LSJRev.Sup.).
- A.A. MACDONELL (1893), *A Sanskrit-English dictionary: being a practical handbook with transliteration, accentuation, and etymological analysis throughout*, London: Longmans and Green [<http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/macdonell/>].
- R. MAYHEW (2016), *Peripatetic and hippocratic seeds in Problemata 4: Raising Questions about Aristotle's Rejection of the Pangenesis Theory of Generation*, (forthcoming).
- I. MAZZINI (2010), *Concepimento e sviluppo embrionale di Cristo tra poesia e scienza medica: Draconzio*, “Medicina nei secoli” 22 (2010), 585-92.

- I. MAZZINI (2011), *Letteratura e medicina nel mondo antico*, “Medicina nei Secoli. Arte e scienza”, Supplemento 1, Roma: Università La Sapienza.
- M. MONIER WILLIAMS (1899), *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-european Languages*, Oxford: Clarendon Press [<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/>].
- J. NEEDHAM (1959), *A History of Embryology*, New York: Abelard-Schuman [1934¹, Cambridge: Cambridge University Press].
- R. PANIKKAR (2006), *Il Dharma dell’Induismo. Una spiritualità che parla all’Occidente*, Milano: RCS [2005¹, *Espiritualidad hindù. Sanatana dharma*, Barcelona: Kairòs].
- G. PENSO (1985), *La medicina romana. L’arte di Esculapio nell’antica Roma*, Saronno: Ciba-Geigy Edizioni.
- S. RADHAKRISHNAN (1964), c., *Bhagavad Gītā*, Roma: Astrolabio-Ubaldini [1948¹, London: Allen and Unwin].
- R. SCANDROGLIO (2011), *La porta che apre al mondo della medicina. Corso integrato di citologia, embriologia, istologia*, I.2, Parma: EdiMago.
- SHABDA-SAGARA (1900) = *Shabda-Sagara or A comprehensive Sanskrit-English lexicon: chiefly based on Professor Horace Hayman Wilson’s Sanskrit-English Dictionary and compiled from various recent authorities for the use of schools and colleges*, Calcutta: Calcutta Press [<http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/SHSScan/2014/web/webtc/indexcaller.php>]
- R.K. SHARMA (1977), *Agniveśa’s Caraka saṃhitā. Text with English translation and critical exposition based on Cakrapāṇi Datta’s Āyurveda dīpikā by Ram Karan Sharma*, II, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- R.K. SHARMA (2001), *Caraka-Saṃhitā. Agniveśa treatise refined and annotated by Caraka and redacted by Dṛḍhabala. Text with English Translation, Editor-Translator Prof. Priyavrat Sharma*, Vol. I, Varanasi-Delhi: Chaukhambha Orientalia.
- P. TRIADOU (2007), *L’échographie fœtal ou la révolution de l’obstétrique de la fin du XX^e siècle, entre images et imaginaire*, in DASEN 2007: 267-86.
- H. TUCHMANN-DUPLESSIS (1971), c., *Atlante di embriologia umana*, Torino - Parigi: UTET - Masson & Cie.

‘Pisside’: una parola e le sue metamorfosi tra passato e presente*

Isabella Bonati

Le parole, come le cose, sono entità proteiformi o, forse, sono così proteiformi proprio perché designano cose. Mutevoli. Mobili. Vive. Deviano, nel vortice fluido del tempo, dal solco del senso d’origine, e mutando, talora, in armonia con le cose, la propria primaria ‘destinazione d’uso’. Un legame, questo, tra cose e parole, che, quando si tratta di termini antichi, appare assai labile, assai sgualcito dal graffio dei secoli. Troppo spesso le *res* del passato, in forma di reperti archeologici, hanno raggiunto il presente scollegate dai *verba*, e i *verba*, anche quando si applicavano a oggetti concreti, hanno assunto contorni vaghi ed astratti, se non in quei rari, fortunati casi di oggetti ‘parlanti’, recanti, ad esempio, *tituli picti* o graffiti, oppure rappresentati in pitture vascolari accompagnati da un nome: casi in cui, quindi, la sovrapposizione tra *ordo verborum* e *ordo rerum* diviene un miraggio non più impossibile¹.

D’altro lato, lo studio di una parola è come l’osservazione di un paesaggio nel corso dei vari momenti del giorno. Ciò che si propone agli occhi resta il medesimo, ma mutano le ‘impressioni’ – con allusione alla corrente artistica – che il variare delle luci produce, e gli effetti dell’atmosfera su uno stesso soggetto col trascorrere di ore, stagioni, condizioni climatiche, ambientali e contestuali². Parimenti, l’analisi di un *verbum* in senso diacronico disvela quel processo di ‘metamorfosi’ che ha portato la parola a sopravvivere nel tempo e attraverso il tempo, con un relativo corredo – almeno assai spesso – di concatenazioni semantiche, risemantizzazioni, rivitalizzazioni, arricchendo la parola di per sé con policrome – e, sovente, metaforiche³ – sfumature di significato.

Un esempio piuttosto emblematico di questi meccanismi diacronico-semanticci ci viene offerto dalla storia di un particolare angionimo, la ‘pisside’, che affonda le radici

* Il presente contributo rientra nel progetto ERC-AdG-2013-DIGMEDTEXT, Grant Agreement No. 339828 (Principal Investigator Prof.ssa Isabella Andorlini), finanziato dallo European Research Council presso l’Università degli Studi di Parma [<http://www.papirologia.unipr.it/ERC>].

¹ Per un inquadramento del problema, cf. BONATI 2016: 4-9.

² Un esempio celebre attinto al movimento degli Impressionisti è rappresentato dalla serie de *I covoni* (*Les Moûles*) dipinti da Claude Monet tra l’estate del 1890 e i primi mesi del 1891.

³ Sul tema della metafora si veda il volume miscelaneo ASTORI 2017.

nell'antichità greco-romana per sopravvivere, in diverse lingue moderne e con un certo spettro di significati, fino ai giorni nostri. La valenza primaria di questo *nomen vasis* che perdura nel lessico archeologico è quello di 'piccola scatola', 'contenitore cilindrico con coperchio'⁴. L'oggetto era ricavato in origine dal legno di bosso, in greco πύξος, da cui assume il nome di πυξίς, che in seguito, per estensione, è stato applicato allo stesso manufatto quando realizzato in qualunque altro legno, o in altri materiali, soprattutto metalli.

La prima tappa di questo itinerario lessico-semanticamente consiste nel ripercorrere la 'pisside', *res* quanto *verbum*, in relazione alle fonti e alle attestazioni antiche, specialmente nei testi della letteratura greca e latina e nei papiri greci d'Egitto.

1. La *pyxis* nel mondo antico tra fonti scritte e archeologiche

Prima di addentrarci in casi specifici è necessaria una premessa che verrà confermata via via, ovvero che lo studio delle fonti dimostra che la pluralità degli usi / contenuti in rapporto ai quali il termine *pyxis* è documentato, in greco quanto in latino, nonostante le varianti nella natura materiale dell'oggetto e nel suo impiego pratico, pare indicare che, al di là degli ambiti nei quali il vocabolo ha assunto un significato tecnico, esso abbia acquisito il senso generico di 'scatola' adattandosi ai differenti contesti. La nascita di questo *nomen vasis* è, tuttavia, 'tecnica' e il permanere di esso è legato a una storia linguistica di specializzazioni. Il principale e originario settore in cui il termine è attestato è quello medico, in un'epoca che è – relativamente – piuttosto recente. Le prime attestazioni letterarie del termine non sono infatti anteriori al III-II secolo a.C. nel mondo greco, e al I a.C. in quello latino. Le più antiche menzioni sembrano comparire in autori del III a.C., tra cui in alcune versioni della celebre πύλαρχος ὑγρὰ di Erasistrato (fr. 283 Garofalo), un medico attivo intorno alla metà del secolo. Questa rinomata composizione, che si presentava in forma di pomata, letteralmente "utile a tutto", viene riportata da diversi autori con minime variazioni nelle dosi degli ingredienti⁵, tuttavia risulta incerta l'effettiva presenza di πυξίς – che, nel caso, costituirebbe l'attestazione più antica in un testo letterario –, in quanto la ricetta originaria è difficilmente rintracciabile⁶. Pochi decenni più tardi, Filone di Bisanzio, scienziato e autore di scritti di meccanica,

⁴ Per uno studio approfondito dell'angionimo, cf. BONATI 2016: 123-55.

⁵ Tramandano la ricetta della πύλαρχος Celso (*Med.* VI 7, 2a,7-2b,6 [CML I 277,4-10 Marx]) e Galeno (*De comp. med. sec. loc.* IV 8 [XII 735,17-736,7 K.]) tra il I e il II secolo, Oribasio (*Syn.* III 135,1-2 [CMG VI 3, 101,24-102,9 Raeder]) nel IV, Aezio (VII 101,36-44 [CMG VIII 2, 352,3-11 Olivieri]) nel VI, Paolo d'Egina (VII 16, 57,1-6 [CMG IX 2, 346,11-6 Heiberg]) nel VII, ai quali si aggiungono le redazioni tarde di Teofane Nonno (*Epit. de curat. morbor.* 49) e di altri autori bizantini.

⁶ Per una discussione del frammento con bibliografia, cf. BONATI 2016: 139-42.

nella descrizione di una macchina inventata dal suo maestro Ctesibio, menziona dei “vasi simili nella forma alle scatole mediche” in due luoghi dell’opera *Belopoeica*⁷. Inoltre, all’incirca nel I secolo d.C., in ambito meccanico, il termine $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$ verrà ripetutamente a designare “the cylinder in which a piston works” (LSJ⁹ 1554 s.v., II) nei *Pneumatica* di Erone di Alessandria, assumendo quindi un nuovo, diverso senso tecnico, forse motivato da un’analogia di forma.

Nel mondo latino, invece, le più antiche attestazioni della traslitterazione *pyxis* si collocano nella prima metà del I secolo a.C., con una citazione varroniana in Plinio (*Nat. XXXVI* 203,1-2 *ipsis enim verbis eius utar – pyxis sit, inquit, focus*) e con alcune occorrenze nella *Pro Caelio*⁸ ciceroniana, in cui *pyxis* indica un “vasetto” che contiene del veleno: un uso che è testimoniato, successivamente, da altri autori⁹.

Proseguendo le linee di questa ‘archeologia lessicale’, va sottolineato che è in particolare dal I secolo d.C. che le testimonianze di $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$ / *pyxis* si fanno nettamente più cospicue. L’impiego più frequente si registra nei trattati di *materia medica*¹⁰, con punte nelle opere galeniche e pseudo-galeniche (36 occorrenze) e in Aezio (26 occorrenze), nonché, in ambito latino, in autori quali Scribonio Largo (8 occorrenze) e Marcello Empirico (39 occorrenze). È da questi scritti che è possibile ricavare le più ampie informazioni relative ai materiali e ai contenuti medicinali di questo recipiente.

Inoltre, in alcuni passi dei medici tardi Aezio (VI sec.) e Paolo d’Egina (VII sec.)¹¹, $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$, con uno slittamento semantico, diviene il nome di un composto medicamentoso contro la podagra usato come unguento o come impiastro. In uno di questi, Aët. XII 63,30 (101,21 Kostomiris), il medicamento viene definito in forma estesa ἡ $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$ ποδαγρικὴ, mentre negli altri è semplicemente chiamato ἡ $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$. Risulta verosimile che alla base della designazione ἡ $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$ si trovi la conservazione del rimedio in un recipiente di legno di bosso, etimologicamente una “pisside”, come viene suggerito da Aët. XII 63,36 (102,6 Kostomiris) εἰς $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\delta\alpha$ ξυλίνην, “in una pisside lignea”, e Paul. VII 19, 12,5 (CMG IX 2, 377,23 Heiberg) ἐν ἀγγεῖῳ $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\nu\omega$, “in un recipiente di bosso”. Il nome del contenitore viene così trasferito, per metonimia, sul medicamento stesso¹². Lo

⁷ Cf. *Bel.* 60 [77,28-9 Thevenot = 65,19-20 Diels-Schramm] διὸ κατασκευάσεν ἀγγεῖα τοῖς μὲν $\chi\eta\mu\alpha\iota\varsigma$ ὅμοια $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$ ἰατρικαῖς μὴ ἐχούσαις πόματα, ἐξ ἐλατοῦ μὲν χαλκοῦ e 62 [78,12 Thevenot = 67,7 Diels-Schramm] τοιαῦτα οὖν δύο κατασκευάσας ἀγγεῖα, καθ’ ὅτι εἴπομεν, ὅμοια $\pi\upsilon\zeta\acute{\iota}\varsigma$.

⁸ 61,5; 63,12 e 14; 64,8; 65,2, nonché 5 e 10; 69,2.

⁹ Cf. e.g. Suet. *Nero* 47, 1,5 e 3,8; Sen. fr. 9,18 Haase; Apul. *Met.* 10, 27,15; Herm. *Vulg. vis.* III 9,7. Per attestazioni e significati di *pyxis* nel mondo latino, vd. TLL X,2.2 2796,73-2798,52 e FORCELLINI III 983-4 s.v.

¹⁰ Per uno studio dell’angionimo in riferimento alle antiche fonti mediche si rimanda a *MedOn* s.v. all’indirizzo <http://www.papirologia.unipr.it/CPGM/medicalia/vocab/index.php?tema=151>.

¹¹ Cf. Aët. XII 63,30-7 (101,21-102,7 Kostomiris) e XV 15,443-50 (88,3-10 Zervos); Paul. III 78, 19,6 e IV 55,10 (CMG IX 1, 306,4 e 380,27 Heiberg), nonché VII 19, 12,1-5 (CMG IX 2, 377,19-23 Heiberg).

¹² La questione è discussa in BONATI 2016: 142-3.

slittamento di significato si annovera di fatto tra le strategie impiegate per la creazione di una terminologia tecnica, dando origine a un neologismo semantico¹³.

Oltre all'impiego medico, l'altra destinazione d'uso meglio nota dal complesso delle fonti per la 'pisside' antica è quella di *instrumentum* femminile per cosmetici, belletti, unguenti, polveri secche profumate, ma anche per gioielli e utensili da toeletta di vario genere. Ciò viene vastamente documentato dai ritrovamenti archeologici, provenienti anche dall'Egitto tardo-antico¹⁴. Vi sono esemplari rinvenuti negli scavi che ancora conservano traccia dei prodotti contenuti, e sono adornati con raffigurazioni e scene del *mundus muliebris*¹⁵. Vasetti a forma di pisside erano infatti destinati a contenere prodotti cosmetici, in genere in polvere o compresse, che al momento dell'uso venivano stemperati e amalgamati per mezzo di sostanze liquide grasse all'interno di un mortaio. Rispetto alle testimonianze latine, che fanno esplicito accenno all'uso femminile della pisside come *vas unguentarium*, tra cui si ricordi, per esempio, Isid. *Orig.* XX 7,3 *pyxides vascula unguentaria ex buxo facta*¹⁶, sorprende invece che, nella letteratura greca, le menzioni alla pisside come *instrumentum* femminile non siano che rare, nonostante l'utilizzo comune dell'oggetto in quel contesto. Accenni alla connessione tra la pisside e le donne emergono peraltro relativamente tardi. Ne è un esempio un passo pseudoluciano, *Asin.* 12,17, ove compare un κιβώτιον [...] πάνυ πολλὰς ἔχον πυξίδας ἐν αὐτῷ: si tratta di svariate pissidi racchiuse in una cassetta, nelle quali sono contenuti gli oli magici con cui la padrona di Palestra, la serva che intreccia una relazione d'amore col protagonista Lucio, si cosparge per trasformarsi in uccello¹⁷. In questo caso si nota una sovrapposizione tra la sfera femminile e la magia. È significativo anche un altro brano luciano (*Am.* 39,15) in cui l'àmbito di riferimento torna ad essere quello medico-farmaceutico. Si afferma infatti che nel ben fornito armamentario delle donne si annovera pure «una moltitudine di scatole come nella bottega del farmacista» (καθάπερ ἐν φαρμακοπώλου πυξίδων ὄχλον), ovvero “recipienti colmi di molte diavolerie, dentro i quali sono disposti dentifrici e impiastri per annerire le ciglia” (ἀγγεῖα μετὰ πολλῆς κακοδαίμονίας, ἐν οἷς ὀδόντων κυμητικαὶ δυνάμεις ἢ βλέφαρα μελαίνουσα τέχνη προχειρίζεται). In questo caso il termine viene coinvolto in una metafora. Questa metafora cita i numerosi contenitori in uso tra le donne quali πυξίδες nel senso tecnico di “recipienti per cosmetici”, come è esplicitato dal sèguito, quanto anche, si può presumere, in un senso non tecnico di “scatole per oggetti femminili” e li connette agli altrettanto

¹³ Cf. per esempio CALLEBAT 1990: 50-1 in riferimento al lessico tecnico latino e ADAMS 1995: 671 per il caso del vocabolario veterinario di Pelagonio.

¹⁴ Alcuni esemplari in FROSCHAUER - HARRAUER 2004: 76-9, nrr. 34-42.

¹⁵ Cf. SPARKES - TALCOTT 1970: 173, con bibliografia alla n. 3.

¹⁶ Cf. inoltre, e.g., Ov. *Rem.* 353 e *Ars* III 209; Sen. *Suas.* II 21; Paul. *Sent.* III 6,83 (*buxides*); Petron. 110,2; Mart. *Ep.* IX 37,4; Zeno 2, 7,8. Per ulteriori rimandi, vd. TLL X,2.2 2797,44-54 s.v.

¹⁷ Vd. inoltre *ibid.* 13,10 e 14,4.

numerosi recipienti (in gran parte πυξίδες nel senso tecnico *par excellence*) che si osservano sugli scaffali del farmacista, il φαρμακοπώλης. La ragione di questo accostamento metaforico potrebbe essere il fatto che le donne acquistavano abitualmente i propri *medicamina faciei* nella bottega del farmacista. Allora quanto ora, infatti, molti cosmetici costituivano prodotti medicamentosi per la pelle e per il viso a tutti gli effetti¹⁸. Ricette di rimedi dal carattere al contempo medicinale e cosmetico, vengono spesso riportate dagli scrittori medici antichi, tra cui Celso, Plinio, Dioscoride e Galeno, nei loro trattati farmacologici, che sono diventati parte essenziale della *materia medica* dei secoli seguenti¹⁹.

Le fonti papiracee documentarie, grazie alla loro natura di testimonianze concrete della vita quotidiana, si dimostrano invece più generose nel confermare e ribadire questa connessione tra la pisside e il *mundus muliebris*. In quattro papiri documentari compresi tra il III secolo a.C. e il III d.C.²⁰ alcune pissidi vengono annoverate ora tra i beni dotali di future spose, ora tra oggetti e prodotti, quali gioielli e unguenti, chiaramente riconducibili a un possesso femminile o esplicitamente appartenuti a donne.

La relazione tra la pisside e la sfera femminile evidenzia inoltre la difficoltà nel distinguere l'uso tecnico e non tecnico dei *verba*, che non può non prescindere da un'attenta valutazione del contesto. Il contenitore pisside, quando coinvolge il mondo muliebre, rivela pertanto di assumere gradi diversi di *technicality* in rapporto ai propri contenuti. Qualora infatti la pisside venga adoperata per la confezione commerciale e la conservazione di cosmetici e unguenti, il vocabolo assume un significato tecnico, al pari di quando il recipiente è utilizzato in settore medico per la conservazione dei prodotti farmaceutici. Al contrario, qualora la πυξίς contenga semplici articoli – dalle monete ai gioielli – utilizzati da donne, il termine denota una comune “scatola” e perde in *technicality*. Le differenze nel livello di *technicality* e l'incertezza che talora si riscontra nel definirlo emergono anche in alcuni dei papiri documentari succitati in cui è esplicito il legame tra una ‘pisside’ e una figura femminile. Se infatti in P.Ryl. II 125,13-20, una

¹⁸ Questo aspetto è dimostrato, per esempio, da GREEN 1979: 381-92 nel caso delle cinque ricette riferite da Ovidio nei *Medicamina faciei feminae*. Cf. anche JACKSON 1988: 55. Lo stesso Luciano afferma poco prima (*ibid.* 5-12) γράς δὲ καὶ θεραπαινίδων ὁ κύμμορφος ὄχλος ἐν κύκλῳ περιεστᾶσι ποικίλοις φαρμάκοις καταφαρμακεύουσαι τὰ δυστυχῇ πρόσωπα [...]. αἱ πολλαὶ τῶν διαπασμάτων συνθέσεις τὸν ἀγῶν τοῦ προσώπου χρῶτα φαιδρύνουσιν.

¹⁹ Si ricordi tuttavia la differenza tra la cosmesi e l'arte medica rimarcata da Gal. *De comp. med. sec. loc.* I 2 (XII 434,3-435,1 K.), in particolare quando afferma τὸ μέντοι λευκότερον τὸ χρῶμα τοῦ προσώπου ποιεῖν ἐκ φαρμάκων ἢ ἐρυθρότερον ἢ τὰς τρίχας τῆς κεφαλῆς οὖλας ἢ πυρρὰς ἢ μελαίνας ἢ καθάπερ αἱ γυναῖκες ἐπὶ μήχιτον αὐξανόμενας, ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα τῆς κομμωτικῆς κακίας ἐστίν, οὐ τῆς ἱατρικῆς τέχνης ἔργα.

²⁰ Cf. i papiri greci BGU VI 1300,8 (III-II a.C., provenienza sconosciuta), P.Ryl. II 125,15, nonché rr.26-7 (28-29 d.C., Euhemeria), P.FuadUniv. 12r,30 (III d.C., prov. scon.), cui si aggiunge il contratto matrimoniale latino preservato da ChLA IV 249r, *int.* 11 e *ext.* 14 (seconda metà del II d.C., Philadelphia). Vd. BONATI 2016: 130-1.

petizione al capo della polizia per un furto subito, il *πυξίδιον* trafugato della madre di Orsenouphis è un contenitore di orecchini, braccialetti, una collana e altri gioielli, insieme a dracme d'argento, per cui il significato non tecnico di “scatola” è cristallino, in un caso come, per esempio, BGU VI 1300, una lettera privata di età tolemaica, la situazione è più ambigua. In questo papiro, al r.8, vengono annoverati “two medium-sized boxes and three smaller ones”²¹ (*πυξίδας μέσ[α]ς β' καὶ ἐλάττωες γ'*), insieme a contenitori di varia natura (rr.7-12), tra cui, per esempio, un *ἐξάλειπτρον*, un “recipiente per unguenti”, nonché insieme ad *aromata* e a unguenti (rr.13-6), a gioielli e ad altri articoli (rr.14-6), e infine ad orecchini e accessori per adornare le chiome (rr.23-6). Sorge lecita la domanda riguardo a quale possa essere stato il contenuto delle *πυξίδες* qui citate. La presenza tanto di cosmetici quanto di ornamenti nel resto della lettera non contribuisce a chiarire questo aspetto. Il valore del vocabolo, che sarebbe tecnico in un caso, e non tecnico nell'altro, resta quindi indefinibile.

Non senza interesse sono poi le osservazioni sull'origine e la diffusione cronologica del termine *πυξίς*. Essendo il vocabolo attestato non prima del III-II secolo a.C., esso ha uno sviluppo postclassico. È pertanto significativa l'assenza di *πυξίς* negli scritti di medici anteriori a quel periodo e in particolare in Ippocrate. Da ciò è lecito supporre che le numerose ‘scatole’ risalenti all'età arcaica e classica che il lessico archeologico moderno definisce convenzionalmente come ‘pissidi’ abbiano avuto in origine denominazioni differenti²². Troviamo un candidato plausibile, perlomeno nel dialetto ateniese, nella serie di *nomina vasorum* *κυλίχνη* / *κυλίχνηον* / *κυλικήνις*. L'accostamento tra questi angionimi e *πυξίς* è ripetutamente suggerito da scolii, opere erudite o di compilazione, come i lessici e gli etimologici. Sta di fatto che, a partire dalla testimonianza di Ateneo (II-III d.C.), emerge che *κυλικήνις* era il nome con cui gli Ateniesi si riferivano a quel recipiente medico che verrà, in seguito, definito *πυξίς*²³. A questo proposito si rivela interessante un passo degli *Equites* di Aristofane. Alla provocatoria offerta di una “coppa coi soldi della paga” (v.905 *μικθοῦ τρύβλιον*) da parte di Paflagone, il Salsicciaio così controbatte (vv.906-7):

ἐγὼ δὲ κυλίχνην γέ σοι καὶ φάρμακον δίδωμι / τὰν τοῖσιν
ἀντικνημίσις ἐλκῶδρια περιαιλείφειν

²¹ Cf. BAGNALL-CRIBIORE 2006, 106.

²² Cf. KIPFER 2000, 463 s.v.

²³ Cf. Athen. XI 480c Ἀθηναῖοι δὲ καὶ τὴν ἱατρικὴν πυξίδα καλοῦσι κυλικήνιδα διὰ τὸ τῷ τὸρνῳ κεκυλίσθαι. Vd. inoltre, e.g., Eust. ad Hom. ε 220,34-55 (1538,41) ed Et.M. 544,40 Kallierges (≅ Zonar. π 1596,18 Tittmann) κυλικνίδες παρὰ Ἀθηναίοις αἱ πυξίδες. Quanto all'accostamento tra *κυλικήνις* e *πυξίς* in senso medico si ricordino anche Hesych. κ 4503 L. s.v. *κυλίχνη· φιάλη· καὶ ἡ ἱατρικὴ πυξίς* e 4504 L. s.v. *κυλικνίδες· πυξίδες· ἄλλοι λιβανωτρίδες· ἕτεροι ἀγγεῖα κεραμεῖα· ἄλλοι κύλικας· ἄλλοι πυξίδας ἱατρικάς*; Phot. κ 1191,1 Th. s.v. *κυλικήνιδα· τὴν ἱατρικὴν πυξίδα*.

Da parte mia invece ti offro una scatoletta con dentro un medicamento perché tu possa ungerti le piaghe negli stinchi!

Non meno istruttivo è lo scolio relativo a questo passo, che ribadisce l’equipollenza ‘diacronica’ tra il *κυλίχνιον* e il *πυξίδιον* (*schol. Ar. Eq. 906,1-2* Mervyn Jones-Wilson ($\cong$ *Suda* κ 2668 Adler *s.v.*):

κυλίχνιον· ἔκπωμα, ὃ νῦν λέγουσι πυξίδιον. ἔχουσι δὲ οἱ ἱατροὶ τὰ
πυξίδια, ἐν οἷς προσβάλλουσι τὰ πάσματα

kylichnion: contenitore che ora chiamano *pyxidion*. I medici hanno
i *pyxidia*, dentro i quali conservano le polveri mediche.

Parallelamente, in un frammento di Antifane, un commediografo della μέση (IV a.C.), alcune *κυλίχνιδες* vengono annoverate insieme ad altri strumenti medici²⁴, sicché si può presumere che anche in questo luogo si tratti di contenitori equivalenti alle *πυξίδες*. Il fatto stesso che commediografi di epoca classica come Aristofane impieghino *κυλίχνις* o *κυλίχνιον* per indicare questo contenitore farmaceutico può indirettamente confermare l’assenza di *πυξίς* nel *Corpus Hippocraticum* (nel quale tuttavia pure *κυλίχνις* non ha attestazioni)²⁵. Sembrerebbe pertanto che *κυλίχνις* fosse il nome epicorico ateniese della “scatola”, poi caduto in disuso e sostituito da *πυξίς* nella κοινή. Se dunque si volesse attribuire la denominazione originaria suggerita dalle fonti a quelle ‘scatole’ attiche emerse negli scavi e convenzionalmente definite come ‘pissidi’, esse andrebbero – più propriamente – ribattezzate *kylichnides*²⁶.

Inoltre, interrogandosi sul perché l’angionimo *πυξίς* abbia raggiunto la diffusione testimoniata dalle evidenze antiche, si potrebbe forse ipotizzare che il termine sia stato coinvolto in un processo, per così dire, di ‘internazionalizzazione’. Il vocabolo, che, come si è osservato, emerse in periodo ellenistico, potrebbe essere stato adoperato dapprima ad Alessandria, sede della rinomata scuola nella quale medici del calibro di Erofilo ed Erasistrato hanno gettato le basi per uno studio scientifico e razionale della fisiologia e dell’anatomia. Da allora *πυξίς* / *pyxis* si sarebbe diffuso nel mondo greco-romano, assumendo lo *status*, probabilmente, di una sorta di ‘parola internazionale’ che avrebbe preso il posto di voci di estrazione dialettale come appunto *κυλίχνις*. Il termine, come si

²⁴ Cf. fr. 206,1-4 K.-A. κατεσκευασμένος / λαμπρότατον ἱατρεῖον εὐχάλοισι πάνυ / λουτηρίοισιν, ἐξαλείπτροις, κυλίχνιν, / σικύαις, ὑποθέτοιςιν.

²⁵ Cf. però Gal. *Ling. s. dict. exolet. expl.* κ (XIX 115,17-8 K.) *s.v.* κυγχνίδα· τήν τε μικρὰν κύλικα καὶ τήν ἱατρικὴν πιθάνην, ove *κυλίχνις* è l’emendazione di Foe della lettura dei manoscritti *κυνχνίδα*, *κυνχίδα*.

²⁶ Alle stesse conclusioni giunge MILNE 1939: 247-54, a cui si rinvia per una più puntuale trattazione dei rapporti tra *πυξίς* e *κυλίχνις*. Cf. inoltre già RICHTER - MILNE 1935: 20.

accennava, raggiunse quindi il massimo picco di attestazioni in epoca romana, soprattutto tra gli scrittori medici greci quali Galeno, Oribasio e Aezio.

Oltre alle testimonianze letterarie, anche le fonti papiracee sembrano confermare la nascita del termine intorno al III-II secolo a.C. Risale ad allora, infatti, la già menzionata lettera privata preservata da BGU VI 1300, mentre è databile al tardo II a.C. un papiro medico contenente delle prescrizioni, GMP I 10 (MP³ 2394 + 2879 = LDAB 6898). All'interno di esso (fr. B, col. i, r.19) si menziona una $\pi\upsilon\tilde{\xi}\iota\delta[\alpha] \kappa\epsilon\rho\alpha\mu\eta\tilde{\alpha}\nu$ (l. $\kappa\epsilon\rho\alpha\mu\epsilon\tilde{\alpha}\nu$), una “pisside in terracotta”, che pare conservare un rimedio contro le coliche²⁷. L'angionimo è attestato anche in altri tre papiri medici, sovente accompagnato, come in questo caso, da un attributo che ne definisce il materiale o lo stato, fornendo dunque indicazioni sulla natura concreta dell'oggetto. Ripercorrendo cronologicamente, in breve, queste occorrenze, notiamo che in un ricettario medico del I secolo a.C., PSI Congr. XXI 3v (MP³ 2419.2 = LDAB 6775), il termine ricorre due volte. Nella alquanto frammentaria prima colonna, al rigo 6, si legge $\lambda\eta\nu \pi\upsilon\tilde{\xi}\iota\delta\alpha$, ma la lacuna rende difficoltoso comprendere se $\lambda\eta\nu$ celi di fatto una menzione al materiale²⁸. Nei primi quattro righe della meglio leggibile seconda colonna vengono enumerati gli ingredienti di un unguento oftalmico contro il leucoma, una patologia che incontrava ampia diffusione tra gli abitanti della *chōra* egiziana. Si prescrive di riporre all'interno di una pisside (r.4 $\epsilon\iota\varsigma \pi\upsilon\tilde{\xi}\iota\delta\alpha \chi\rho[\tilde{\omega}]$) schiuma di nitro, mirra, ebano insieme a miele attico²⁹. Un parziale parallelo può trovarsi in una ricetta per medicare la medesima patologia oftalmica che è riportata da Galeno (*De comp. med. sec. loc.* IV 8 [XII 737,5-11 K.]). La prescrizione raccomanda di riporre in una pisside, di cui questa volta è specificato il materiale, il legno di leccio ($\epsilon\iota\varsigma \pi\upsilon\tilde{\xi}\iota\delta\alpha \pi\rho\iota\nu\iota\nu\eta\nu \chi\rho\tilde{\omega}$), il nitro e il miele attico, insieme a svariati altri ingredienti, sebbene non vengano menzionati né l'ebano né la mirra. In entrambi i casi – nel papiro medico e nel passo galenico – il fatto che la menzione della pisside sia immediatamente seguita dalla consueta formula di chiusura $\chi\rho\tilde{\omega}$, “(e) usa”, implicando che il medicamento fosse pronto per l'utilizzo non fa che ribadire la funzione di questo contenitore per la conservazione del contenuto prima, appunto, che venisse utilizzato. In un papiro del II secolo d.C. che preserva delle prescrizioni per colliri, P.Haun. III 47r (MP³ 2398.11 = LDAB 4713), al r.13, compare una pisside in bronzo, il materiale più ampiamente attestato negli autori per questo recipiente. In tale pisside è riposto un rimedio contro la cataratta a base di bile di iena, un ingrediente di origine animale che viene spesso adoperato, come altri generi di bile, in rimedi per problemi oftalmici, unito a miele, come

²⁷ Cf. ANDORLINI 2001: 117.

²⁸ È possibile $\chi\alpha\lambda\kappa[\tilde{\eta}\nu]$, ma anche $\epsilon\iota\varsigma \tau[\tilde{\eta}\nu]$ e $\alpha\upsilon\tau[\tilde{\eta}\nu]$ secondo ANDORLINI 1995: 16 *ad loc.*

²⁹ Vd. rr.2-4 $\acute{\alpha}\rho\rho\omicron\tilde{\omega} \nu\iota\tau\rho\upsilon - \zeta\mu\acute{\omicron}\rho\eta\eta\varsigma < \alpha \mid \acute{\epsilon}\beta\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon = \mu\epsilon\tau\acute{\alpha} \mu\acute{\epsilon}[\lambda\iota]\tau\omicron\varsigma \mid \text{Ἀττικῷ} \epsilon\iota\varsigma \pi\upsilon\tilde{\xi}\iota\delta\alpha \chi\rho[\tilde{\omega}]$. Cf. ANDORLINI 1995: 14 e 18-9 *ad loc.*

suggerisce la verosimile integrazione editoriale³⁰. La più tarda attestazione dell’angionimo in un papiro medico si ha in un frammento del cosiddetto *Michigan Medical Codex* (P.Mich. XVII 758 = MP³ 2407.01 = LDAB 430), un manuale farmacologico-terapeutico in forma di codice redatto nel IV secolo d.C. Al rigo 4 del fr. Av, alla fine di una alquanto lacunosa ricetta per un rimedio composto anche di vino e litargirio – questi gli unici ingredienti di cui è rimasta traccia dopo la lacuna che interessa la parte superiore del supporto – si indica di conservare il tutto ἐν κα[θαρ]ῇ πυξιδίῳ (l. πυξίδι): una pisside che, in virtù della plausibile integrazione proposta³¹, sarebbe definita καθαρά, “pulita”, una precisazione che, mai riferita alla πυξίς nelle attestazioni letterarie, potrebbe indirizzare verso un materiale con tendenza a impregnarsi della sostanza con cui veniva a contatto, con una conseguente, sia pur minima, alterazione della nuova sostanza introdotta in caso di reimpiego del contenitore. Ciò risulta particolarmente adeguato quando si tratta di ceramica, se non invetriata o verniciata, sebbene non vi siano elementi per supporre che la pisside in questione fosse, appunto, in terracotta.

Piuttosto numerose e, talora, sorprendenti sono le piccole scatole restituite dagli scavi archeologici e interpretate come contenitori per la conservazione di preparati medicinali e droghe. Alcune di esse hanno persino preservato dei residui delle sostanze contenute. Per quanto non vi siano prove che il nome di questi reperti fosse *pyxis*, tuttavia questo genere di oggetti si presterebbe a rappresentare le *pyxides* menzionate dalle fonti di *materia medica*.

Un esemplare in buono stato di conservazione è il seguente, collocato nel deposito del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Fig. 1)³². L’aspetto è quello di una scatoletta cilindrica in lega di rame, con coperchio sormontato da pomo, che un tempo era attaccato al resto del contenitore mediante una catenella.

³⁰ Vd. rr.12-3 [πρὸς] ὑπόχυσιν. ὑαίνης χολήν μετὰ μέλιτος μίξας καὶ ἀπόθου | [εἰς] πυξίδα χαλκῆν. Cf. YOUTIE 1985: 370-2. Composti a base di bile prescritti per consimili disturbi e preservati in pissidi per la maggior parte in bronzo ricorrono anche negli autori medici. Si veda in particolare una ricetta di Cassio riferita, con lievi variazioni, da Gal. *De comp. med. sec. loc.* IV 8 (XII 738,10-6 K.) e Aët. VII 101,56-62 (CMG VIII 2, 352,23-353,5 Olivieri).

³¹ Cf. YOUTIE 1996: 10.

³² Cf. BLIQUEZ 1994: 70, con immagine a p. 199 (ill. nr. 210 qui riprodotta in Fig. 1). Il reperto è inventariato da Bliquez con il nr. 323.



Fig. 1. Presunto contenitore per *medicamenta*, in lega di rame (H 6,4 cm, Ø 4,7 cm). Napoli, Museo Archeologico Nazionale (deposito, box 8) (BLIQUEZ 1994: 199 nr. 210)

Una scoperta archeologica del tutto eccezionale giunge a riprova delle elevate prerogative tecniche di ‘scatole’ di questo tipo per preservare i contenuti terapeutici o cosmetici. Si tratta di una scatola cilindrica di stagno (Fig. 2), con coperchio, dall’aspetto simile a una ‘pisside’, della misura di circa sei centimetri per cinque, databile alla metà del II secolo d.C. Il reperto è stato portato alla luce nel 2003 nello scavo del complesso religioso a Tabard Square, a Londra. La confezione ha potuto conservarsi in tali condizioni grazie al contesto archeologico di ritrovamento, un fosso, ove era protetta da assi di legno e strati di fango. La piccola scatola si presentava ermeticamente chiusa, ma quanto ha destato maggiore scalpore è stato il contenuto al suo interno, conservatosi in modo eccellente: una crema biancastra di circa duemila anni fa completa delle impronte digitali della sua proprietaria, verosimilmente una matrona o, comunque, una rappresentante dell’aristocrazia romana di epoca imperiale³³. L’appartenenza del reperto a un personaggio di classe sociale elevata sarebbe confermata, inoltre, dalla fattura elaborata della scatoletta, nonché dal valore che lo stagno aveva a quel tempo come metallo prezioso. Tali scoperte sono estremamente rare³⁴ e questo esemplare, rinvenuto

³³ Su questa scoperta e le analisi del suo contenuto si veda EVERSLED *et al.* 2004: 35-6, da cui sono tratte le informazioni che seguono.

³⁴ Si segnali la notizia, diffusa alla fine di dicembre del 2016, del ritrovamento nella necropoli etrusca di Vulci della cosiddetta “tomba della truccatrice”. Si tratta di una tomba femminile risalente al III-II sec. a.C., che annovera nel corredo funebre diversi oggetti inusuali, che sembrano indirizzare verso una certa affinità della persona sepolta con cosmetici e trucchi. Tra questi anche alcuni tipi di contenitori in ceramica e bronzo, tra cui una sorta di borraccia ancora sigillata, e delle rare perle di terre colorate utilizzate per imbellettare il viso. Le analisi dei prodotti e dei contenuti di questi recipienti permetteranno quindi di aggiungere un importante tassello alla storia dei contenitori e dei loro contenuti, in questo caso cosmetici. Si veda la notizia diffusa da *ANSamed* all’indirizzo: http://www.ansamed.info/ansamed/it/notizie/stati/italia/2016/12/28/archeologia-vulci-ritrovata-tomba-della-truccatrice_d037feff-a836-461b-ae72-4ec2eae10e1a.html.

sigillato, con coperchio perfettamente combaciante e a prova d’acqua, offre un’opportunità unica per studiare la formulazione antica del suo contenuto, del quale è stata prevalentemente proposta una funzione cosmetica: una crema o un fondotinta per schiarire l’incarnato del volto. Tuttavia gli ingredienti – grassi animali, amido e ossido di stagno –, essendo adoperati anche in preparati medici, non escludono la possibilità di un impiego (anche) medicamentoso del prodotto, coerentemente con quel legame tra cosmetica e medicina cui già si è fatto accenno.



Fig. 2. Scatoletta romana (II d.C.) di stagno in forma di pisside contenente una crema cosmetica o medicamentosa perfettamente conservatasi

2. Sviluppi semantici tardi e medievali

Alcuni valori semantici di *πυξίς* / *pyxis* si affermano in contesto liturgico cristiano in epoca tarda, per poi consolidarsi nei secoli seguenti.

In particolare, *πυξίς* e *pyxis* vengono a designare l’*hostiarium*, anche definito *sacra pyxis*³⁵, in cui, già in periodo mediobizantino, veniva conservata l’Eucaristia. La foggia della ‘pisside’ allora era piuttosto elaborata: un cilindro allungato a guisa di torre o di piccola architettura. Nel corso del Medioevo, soprattutto dal XII secolo, si ha un ulteriore sviluppo morfologico di questa variante ‘turrita’, di solito con base poligonale o circolare. In seguito, la *pyxis ad hostias* viene dotata di un piede, sicché dal XIII secolo

³⁵ Vd. soprattutto DU CANGE, GMIG I 1274 s.v. *πυξίς* e GMIL VI 580 s.v. *pyxis*. Per gli usi e le funzioni della pisside durante il Medioevo si rimanda a ELBERN 1998: 433-4 s.v. pisside

la *pyxis pediculata* si impone assumendo sempre più la fisionomia di un calice con piede e coperchio. Questo è l'aspetto che l'*hostiarium* mantiene tutt'oggi.

È poi attestato il nome di *pyxis* con specificazione *reliquiaria* in riferimento al contenitore in cui erano custodite le reliquie dei santi³⁶, ma *pyxis* è pure designato il contenitore per l'incenso denominato anche con termini quali *busta*, *scrinium*, *capsa*, *arca turaria* / *turalis* etc., da utilizzare durante la funzione, come tuttavia è già documentato nel culto pagano. È rappresentata, per esempio, in forma di pisside la piccola scatola cilindrica illustrata nella *valva Symmachorum* (388-401 d.C.) del dittico eburneo dei Nicomachi e Simmachi, del tardo IV secolo d.C.: una fanciulla, forse una sacerdotessa, è colta nell'atto di prelevare dei granuli d'incenso dalla 'pisside' che regge nella mano sinistra per riporli su di un altare³⁷. Questo dei recipienti adibiti alla riserva d'incenso è un chiaro caso di continuità funzionale di uno stesso oggetto da un contesto, quello liturgico pagano, a un altro, quello cristiano.

L'utilizzo liturgico della pisside, con differenziazioni nella natura materiale in base all'impiego pratico, si è poi evoluto in un significato tecnico del termine che perdura fino ai nostri giorni. Tale significato si è consolidato nel periodo medievale, come suggeriscono esplicitamente, per esempio, le varie menzioni della pisside che si riscontrano negli inventari dei tesori³⁸, in cui il vocabolo compare in luogo di termini più generici, quali *arca* e *canistrum*, che erano adoperati in precedenza³⁹.

3. Tecnicismi moderni e metamorfosi semantiche

Lo spettro semantico dell'angionimo 'pisside' si amplia ulteriormente in epoca moderna, ora confermando significati che si erano già imposti in periodo tardo antico e medievale, ora aggiungendone di nuovi. Questo termine che, come già si è evidenziato, ha una nascita e una natura prevalentemente tecniche, affermandosi nell'Antichità in ambiti o campi specifici, *in primis* quello medico, ha una storia linguistica di specializzazioni per cui resta produttivo anche al giorno d'oggi, come prestito dal latino *pyxis*, in alcune lingue settoriali moderne.

In primo luogo, 'pisside' resta il nome convenzionale nel lessico archeologico per il contenitore cilindrico spesso dotato di coperchio cui si riferiscono le antiche fonti scritte greche e latine. Tuttavia, l'accezione più diffusa, almeno in italiano, è quella di 'pisside' come *hostiarium* propria del contesto liturgico (vd. *supra*), come parimenti, ad esempio,

³⁶ Per rimandi ai testi, vd. TLL X,2.2 2798,43-4 s.v.

³⁷ Per l'immagine vd. all'indirizzo <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symmachorum.jpg>.

³⁸ Per esempi di occorrenze negli inventari dei tesori, vd. il succitato ELBERN 1998: 433 s.v. pisside.

³⁹ Ancora per il caso della 'pisside' adibita alla conservazione dell'Eucaristia, vd. e.g. Cipriano (*De lapsis* 26 [CSEL III 1, 256,6-7 Hartel]) *quaedam arcam suam in quo Domini sanctum fuit* e Gerolamo (*Ep.* CXXV 20 [CSEL LVI 1, 141,17 Hilberg]) *corpus Domini canistro uimineo*.

la forma *pyx* del tardo medio-inglese (XV secolo)⁴⁰. La ‘pisside’ è quindi un vaso liturgico a forma di calice o coppa, munito di alto piede e coperchio, e solitamente realizzato in metallo prezioso, soprattutto argento, ma rivestito internamente d’oro, come l’esemplare settecentesco finemente cesellato che è rappresentato di sèguito (Fig. 3)⁴¹.



Fig. 3. Pisside d’argento, da Messina, 1718.
Fondazione Museo San Paolo, Reggio Calabria

Questo significato è proprio della Chiesa cattolica, quanto di altre confessioni cristiane, in cui la ‘pisside’ è utilizzata per la conservazione delle ostie consacrate dopo la celebrazione eucaristica, come anche, talora, per la consumazione del vino. Durante la liturgia la pisside con le ostie può essere deposta sull’altare, mentre a celebrazione terminata viene custodita dentro il tabernacolo, sovente ricoperta con un velo bianco.

Vi sono poi altre specializzazioni tecnico-scientifiche di ‘pisside’/ *pyxis* nelle lingue moderne, che confermano una certa vitalità del vocabolo, per quanto settoriale. Uno sguardo agli sviluppi diacronici relativi alla *technitality* del termine permette di osservare che queste metamorfosi semantiche sono avvenute attraverso operazioni metaforiche facenti leva sul trasferimento del senso soprattutto in virtù di una similarità di forma.

⁴⁰ Cf. *e.g.* SOED II 1721 e ODEE 727 *s.v.* *pyx*.

⁴¹ Vd. all’indirizzo <http://www.museosanpaolo.it/pissidi/>.

L'utilizzo di metafore è, d'altro lato, una delle strategie linguistiche più frequenti e produttive nella formazione di un lessico tecnico⁴². Due sono i casi più rappresentativi:

1) nel lessico botanico, *pyxis* o *pyxidium*, da cui 'pisside' e 'pissidio', è definito un frutto secco deiscente, originatosi da un ovario sincarpico, la cui capsula è composta da una coppa profonda, la *theca*, che a maturazione si apre mediante una fenditura trasversale che comporta il distacco della parte superiore, l'opercolo apicale, come fosse una calotta nella quale sono contenuti i semi del frutto. La definizione di 'pisside' riposa evidentemente su un'analogia morfologica con una piccola scatola dotata di coperchio⁴³, come illustra l'immagine di una 'pisside' aperta di *Hyoscyamus albus* L., il giusquiamo bianco, una pianta erbacea delle *Solanaceae*, qui riportata (Fig. 4).

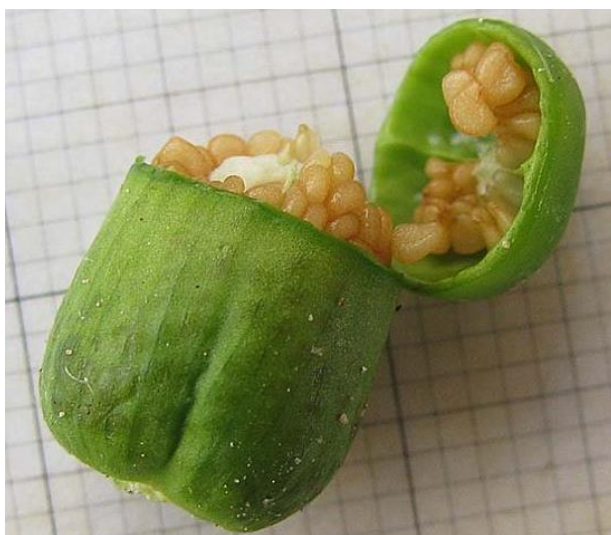


Fig. 4. 'Pisside' di *Hyoscyamus albus* L.
contenente i semi del frutto

2) nel lessico anatomico soprattutto inglese, *pyxis* è denominato l'*acetabulum*, ovvero la cavità coxo-femorale, scavata sulla faccia esterna dell'osso iliaco, che ha forma emisferica ed accoglie l'epifisi del femore (Fig. 5). La fossa acetabolare, per la rassomiglianza con una coppa o una scodella, è anche definita come còtile o cavità cotiloidea, da κοτύλη, termine che indica appunto una tipologia di "coppa". Questa designazione anatomica era operante già in epoca omerica, come è esplicitamente dichiarato in un passo del libro V dell'*Iliade*. Nel descrivere lo scontro tra il Tideo

⁴² Sul contributo della metafora alla creazione di una microlingua, nella fattispecie medica, vd. BONATI 2017: 000-000 con bibliografia sull'argomento.

⁴³ Cf. e.g. BERTANI 1818: 107-8; JACKSON 1900: 217 s.v. *pyxidate*; DELI IV 935 s.v. *pisside*; SOED II 1721 s.v. *pyxidium*.

Diomede ed Enea, si racconta che il figlio di Tideo, preso un masso, colpì Enea sull'anca, esattamente nel “punto in cui il femore ruota dentro l'anca, che chiamano còtile” (vv.305-6 τῷ βάλεν Αἰνείας κατ' ἰσχίον ἔνθα τε μηρὸς / ἰσχίῳ ἐνστρέφεται, κοτύλην δέ τε μιν καλέουσι). La precisione terminologica del poeta omerico viene evidenziata successivamente dagli scrittori medici, in particolare da Galeno⁴⁴. Su questo incavo osseo, quindi, convergono diverse denominazioni, utilizzate con funzione pressoché sinonimica, attinte al lessico dei contenitori – *pyxis*, *acetabolum* e κοτύλη –, che vengono applicate all'oggetto metaforizzato grazie, anche in questo caso, a un fattore morfologico. Si tratta di un esempio della produttività dell'utilizzo metaforico degli angionimi nel vocabolario dell'anatomia umana⁴⁵.



Fig. 5. Cavità coxo-femorale (*pyxis*) in cui si inserisce la testa del femore

4. Una breve appendice: storie di bussole e astri

Un ulteriore sviluppo semantico di *pyxis* appartiene a un altro lessico specialistico, quello nautico. Si tratta della *pyxis nautica*, lo strumento magnetico che permetteva ai naviganti l'orientamento sul mare individuando il Nord. In origine essa era costituita da un ago magnetico semplicemente infilato, tramite un sostegno, a una porzione di sughero che era posto a galleggiare. Furono i marinai di Amalfi dapprima a diffonderne l'uso nel Mediterraneo, fra il 1100 e il 1200, durante le crociate, nei loro spostamenti verso la Siria e l'Egitto, poi a perfezionarne la conformazione. Le più antiche menzioni della *pyxis nautica* risalgono infatti ai primi decenni del XIV secolo, quando si narra che gli Amalfitani impiegarono l'ago calamitato all'interno di una scatoletta confezionata in

⁴⁴ Cf. Gal. *In Hipp. Fract. comment.* 70,6-10 (XVIIIb 519,12-6 K.) τὸ μὲν ὑποδεχόμενον ὀστοῦν τὴν τοῦ μηροῦ κεφαλὴν ἰσχίον ὀνομάζεται, καθάπερ καὶ ἡ κοιλότης αὐτοῦ κοτύλη. κέχρηται δὲ τοῖς ὀνόμασιν ἀμφοτέροις ὁ ποιητὴς εἰπὼν· ἔνθα τε μηρὸς / ἰσχίῳ ἐνστρέφεται, κοτύλην δέ τε μιν καλέουσιν.

⁴⁵ Cf. RADICI COLACE 1993: 201 e n. 30.

legno di bosso (Fig. 6)⁴⁶. Dal materiale che conteneva tale strumento deriva dunque la denominazione di ‘bòssolo’, quindi di ‘bussola’, che è rimasta in italiano, come, a partire dal XVI secolo, nel francese *boussole*, e, ancora, nell’inglese antico⁴⁷, dove tuttavia la designazione *pyxis* ha ceduto il passo, nei secoli seguenti, alla definizione (*mariners*) *compass*. Il vocabolo *compass*, un composto formato dalle parole latine *cum* e *passus*, con riferimento al cerchio disegnato dal compasso stesso e quindi alla foggia circolare della bussola, è invece il termine che, con lievi differenze di scrittura, designa tale strumento destinato all’orientamento nella gran parte delle lingue moderne. L’italiano ‘bussola’ viene fatto risalire, secondo la tesi più diffusa, all’accusativo del tardo latino *buxida(m)*, nel IX secolo, che ha il medesimo significato di “scatola di bosso” che aveva in origine il greco *πυξίς*, da cui deriva (acc. *πυξίδα*), formato su *buxus* “bosso” (< *πύθος*). Il passaggio da *buxida* a *buxula* è stato talora spiegato come una formazione per analogia coi diminutivi in *-ulus*, sebbene altri, trovando difficoltoso il mutamento *-ida* > *-ola*, ritengono più plausibile una derivazione diretta da ‘bosso’ (< *buxus*), da cui si ha dapprima il maschile ‘bossolo’, sostituito poi dal femminile ‘bussola’ solo nel XVI secolo⁴⁸.



Fig. 6. Antica bussola confezionata in legno di bosso

L’accezione di *pyxis* come ‘bussola’ dà origine a un’ulteriore metamorfosi semantica del termine ‘pisside’, proiettando la denominazione, per così dire, dal mare al cielo. Nel lessico astronomico *Pyxis nautica* o ‘Bussola’ è infatti il nome, introdotto nel XVIII secolo dall’astronomo francese Nicolas Louis de Lacaille, di una delle costellazioni minori del cielo australe, situata ai margini della scia luminosa della Via Lattea, a sud

⁴⁶ Vd. DU CANGE, GMIL VI 580 s.v. *pyxis nautica*.

⁴⁷ Vd. SOED II 1721 s.v. 3 per l’inglese. Il vocabolo resta anche nel neogreco, cf. DIMITRAKOS, MA II 1411 e NA 1189 s.v., nonché STAMATAKOS, ANEF III 2444 s.v., e nel turco *pusula*.

⁴⁸ Vd. DELI I 179 s.v. *bussola*.

dell’*Hydra* e a nord della *Vela*, in cui è stata suddivisa la gigantesca costellazione *Argo navis* (Fig. 7)⁴⁹. La *Pyxis nautica* rappresenterebbe quindi, propriamente, la bussola della Nave Argo, e occupa una regione di cielo piuttosto povera di stelle appariscenti, per cui non appare particolarmente brillante. Pertanto, a causa della debolezza delle stelle che la costituiscono, non è facile individuarla nel cielo notturno, soprattutto dall’emisfero nord, considerata la sua declinazione moderatamente australe, mentre è meno arduo rintracciarla nell’emisfero sud. La figura di questa costellazione è delineata da tre astri di terza e quarta magnitudine, allineati in senso nord-sud, i quali, per quanto intrinsecamente molto luminosi, risultano, appunto, di scarsa visibilità data la considerevole distanza. Infine, a seguito della riforma delle costellazioni varata dall’Unione Astronomica Internazionale, nel 1930, all’estesa designazione di *Pyxis nautica* venne preferita quella più semplice di *Pyxis*.

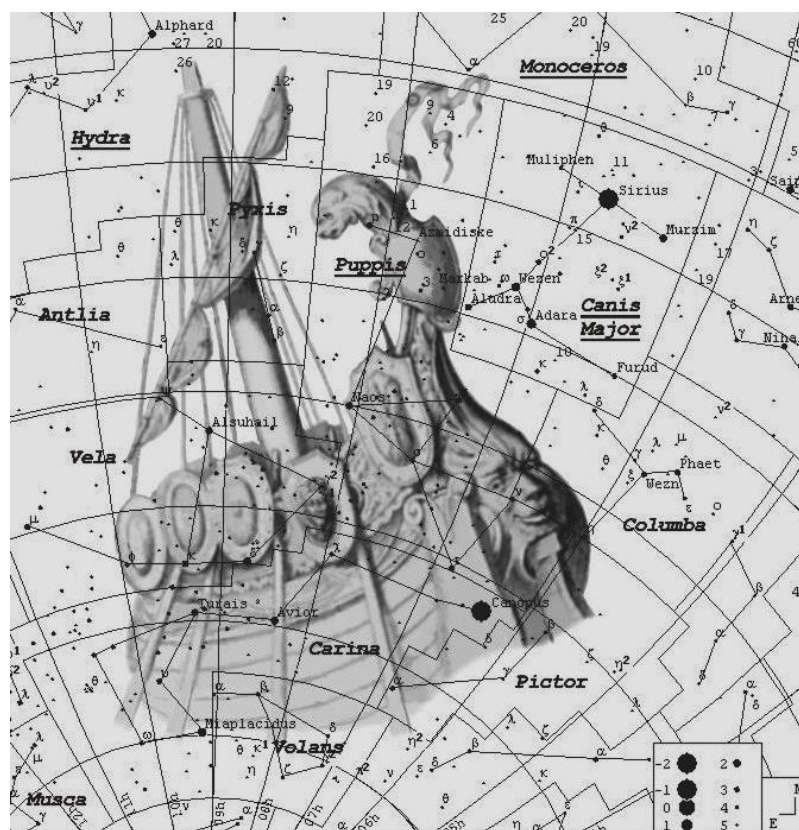


Fig. 7. L’antica costellazione *Argo Navis*, all’interno di cui si nota l’asterismo minore della *Pyxis* (l’illustrazione riprende un particolare della tavola EEE del terzo volume *Firmamentum Sobiescianum, sive uranographia*, pubblicato a Danzica nel 1690, del *Prodromus Astronomia* di Joahannes Hevelius).

⁴⁹ Cf. CATTABIANI 1998: 328.

Bibliografia

- J.N. ADAMS (1995), *Pelagonius and Latin Veterinary Terminology in the Roman Empire*, Leiden: Brill.
- I. ANDORLINI (1995), *Ricettario medico (PSI XXI Congr. 3)*, in *Dai papiri della Società Italiana. Omaggio al XXI Congresso Internazionale di Papirologia, Berlino 13-19 Agosto 1995*, Firenze: Istituto Papirologico “Vitelli”, 10-21.
- I. ANDORLINI (2001), *Medical Prescriptions*, in *Greek medical Papyri*, I, edited by I. Andorlini, Firenze: Istituto Papirologico “Vitelli”, 111-8.
- D. ASTORI (2017) (ed.), *La metafora e la sua traduzione. Fra riflessioni teoriche e casi applicativi*, Parma: Bottega del Libro, in pubblicazione.
- R.S. BAGNALL - R. CRIBIORE (2006), *Women's Letters from Ancient Egypt, 300 BC-AD 800*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- P. BERTANI (1818), *Nuovo dizionario di botanica*, Mantova: Tip. erede A. Pazzoni.
- L.W. BLIQUEZ (1994), *Roman Surgical Instruments and Other Minor Objects in the National Archaeological Museum of Naples*, Mainz: von Zabern.
- I. BONATI (2016), *Il lessico dei vasi e dei contenitori greci nei papiri. Specimina per un repertorio lessicale degli angionimi greci*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- I. BONATI (2017), *L'uso della metafora nella microlingua greca della medicina*, in D. ASTORI 2017, 000-000.
- L. CALLEBAT (1990), *Langages techniques et langue commune*, in *Latin vulgaire – latin tardif, II. Actes du IIème colloque internationale sur le latin vulgaire et tardif (Bologne, 29 Août – 2 Septembre 1988)*, édité par G. Calboli, Tübingen: Niemeyer, 45-56.
- A. CATTABIANI (1998), *Planetario. Simboli, miti e misteri di astri, pianeti e costellazioni*, Milano: Mondadori.
- DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortellazzo e P. Zolli, I-V, Bologna: Zanichelli, 1979-1988.
- D.B. DIMITRAKOS, ΜΑ = *Μέγα Ἀεξικὸν ὅλης τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, I-XV, Athinai: Arheos Ekdotikos Oikos, 1964.

- D.B. DIMITRAKOS, ΝΛ = *Νέον Λεξικὸν ὁρθογραφικὸν καὶ ἐρμηνευτικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Athinai: Athina Yovanis, 1972.
- C. DU CANGE, GMIG = *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis*, I-II, Lugduni: apud Anissonios, Joan. Posuel, & Claud. Rigaud, 1688 [rist. anast. Sala Bolognese: Forni, 2004].
- C. DU CANGE, GMIL = *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, Francofurti ad Moenum: Officina Zunneriana, apud Johannem Adamum Jungium, 1681 [rist. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954-1955].
- R. DUNGLISON (1839), *Medical Lexicon*, Philadelphia: Lea and Blanchard.
- V.H. ELBERN (1998), *Pisside*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 432-5.
- R.P. EVERSHED *et al.* (2004), *Formulation of a Roman Cosmetic*, “Nature” 432, 35-6.
- E. FORCELLINI, LTL = *Lexicon totius latinitatis*, Patavii: Gregoriana edente, 1965.
- H. FROSCHAUER - C.E. RÖMER (2007), herausgegeben von, *Zwischen Magie und Wissenschaft: Ärzte und Heilkunst in den Papyri aus Ägypten. Katalog der Ausstellung, Österreichische Nationalbibliothek*, Wien: Phoibos Verlag.
- P. GREEN (1979), *Ovid as Beautician*, AJP 100, 381-92.
- B.D. JACKSON (1900), *A Glossary of Botanic Terms*, London: Duckworth.
- R.P.J. JACKSON (1988), *Doctors and Diseases in the Roman Empire*, London: British Museum Publications.
- B.A. KIPFER (2000), *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*, New York: Springer.
- LSJ⁹ = LSJ⁹, *A Greek English Lexicon*, compiled by H.G. Liddell and R. Scott, rev. and aug. by H.S. Jones, with the assist. of R. McKenzie, al., Oxford: Clarendon Press, 1940⁹ (1843¹).
- MedOn* = *Medicalia Online*, a cura di I. Andorlini, <http://www.medicaliaonline.unipr.it>.
- M.J. MILNE (1939), *Kylichnis*, AJA 43, 247-54.
- ODEE = *The Oxford Dictionary of English Etymology*, edited by C.T. Onions *et al.*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

- P. RADICI COLACE (1993), *Cultura come lessico e lessico come cultura: i lessici tecnici e il recupero dell'aspetto materiale e scientifico del mondo greco*, in *Cultura e lingue classiche 3. Atti del III Convegno di aggiornamento e di didattica (Palermo, 29 ottobre-I novembre 1989)*, a cura di B. Amata, Roma: L'Erma di Bretschneider, 193-205.
- G.M.A. RICHTER - M.J. MILNE (1935), *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- F. SCHIRONI (2010), *Technical Languages: Science and Medicine*, in *A Companion to the Ancient Greek Language*, edited by E.J. Bakker, Oxford: Wiley-Blackwell, 338-53.
- F. SKODA (1988), *Médecine ancienne et métaphore. Le vocabulaire de l'anatomie et de la pathologie en grec ancien*, Paris: Peeters-Selaf.
- SOED = *The Shorter Oxford English Dictionary*, I-II, edited by C.T. Onions *et al.*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- B.A. SPARKES - L. TALCOTT (1970), *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.*, in *The Athenian Agora. Results of the Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, XII/1, Princeton (NJ): American School of Classical Studies at Athens.
- I. STAMATAKOS, ΑΝΕΓ = *ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ*, I-III, Athinai: Ekdotikos Organismos "Ho Phoinix", 1971.
- TLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum: Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindoboensis, I-, Lipsiae: B.G. Teubner, 1900-.
- L.C. YOUTIE (1985), *P.Haun. III 47, Supplemented*, BASP 22, 365-73.
- L.C. YOUTIE (1996), *P.Michigan XVII. The Michigan Medical Codex (P.Mich. 758 = P.Mich. inv. 21)*, edited by A.E. Hanson, Atlanta (GA): Scholars Press.

La pelle di Epimenide, II: un enigma antico nell'immaginario moderno

Nicola Reggiani

Quello che c'è di più profondo nell'essere umano è la pelle
(Paul Valéry)



In un contributo precedente, ho trattato dell'enigmatica immagine della 'pelle di Epimenide', argomentando che gli antichi proverbi secondo i quali l'epidermide del famoso sapiente e indovino cretese, purificatore di Atene arcaica, sarebbe stata rinvenuta iscritta di lettere, nascondessero la storia di un *corpus* di scritture oracolari, particolarmente rinomate nell'antichità, fino almeno all'età ellenistica¹. Qui vorrei seguire la tradizione della pelle di Epimenide nei secoli successivi, focalizzando la ricerca sia sulla continuità dell'immaginario di Epimenide stesso, sia sulla sua influenza su storie simili.

1. La tradizione originaria

Su Epimenide, l'indovino-sciamano cretese chiamato ad Atene in età arcaica per purificare la città contaminata da un crimine sacrilego, circolavano in antico varie leggende straordinarie, che contribuivano ad aumentare l'aura mistica e misteriosa di un personaggio che era definito *theophilestatos*, "carissimo agli dèi" (DL I 110). Una era quella del 'paradosso del mentitore', un sillogismo aporetico che sarebbe stato pronunciato dallo stesso Epimenide per rivelare la contraddizione del linguaggio nel momento in cui il parlante dichiara il proprio enunciato come vero e al contempo asserisce di mentire, ma la cui interpretazione logica sembra nascere dal fraintendimento di una citazione fuori contesto². Un'altra era quella del lunghissimo sonno (più di cinquant'anni, secondo certe

¹ REGGIANI 2014a. Ringrazio l'amico Davide Astori che, come sempre, anche per questo contributo è stato prodigo di consigli, suggerimenti, e indizi per ulteriori, ramificati approfondimenti.

² Cf. REGGIANI 2014b.

fonti) in cui sarebbe caduto, all'interno di una caverna, mentre portava una pecora da vendere in città, e durante il quale avrebbe incontrato le dee *Alētheia* e *Dikē* (Verità e Giustizia) acquisendo da loro una grande sapienza³: si tratta di un tema folklorico ben noto, che raggiunge anche il Medioevo europeo e approda perfino in America⁴, colorato qui con le tinte della *trance* sciamanica⁵ e dell'iniziazione poetica e profetica⁶.

Il Grande Sonno di Epimenide divenne ben presto proverbiale (così in Arsenio, *Apophthegmata* 17,64a), ma sulla sua figura circolava anche un altro detto, anche più curioso, concernente la sua sorte *post mortem*, l'aspetto più strano – come è stato commentato – della sua lunga carriera⁷. La tarda raccolta di proverbi di Diogeniano (II sec. d.C.) menziona l'enigmatica frase proverbiale τὸ Ἐπιμενίδειον δέριμα, “la pelle di Epimenide” (8,28), spiegandola con ἐπὶ τῶν ἀποθέτων, “[è detto] di cose segrete/nascoste” e, in modo, se possibile, ancora più criptico, κατέκειτο γὰρ παρὰ τῇ Λακεδαίμονι τοῦτο, “era infatti conservata dagli Spartani”. Il lessico bizantino *Suda* (ε 2471, s.v. Ἐπιμενίδης), riportando il medesimo detto (καὶ παροιμία τὸ “Ἐπιμενίδειον δέριμα”, ἐπὶ τῶν ἀποθέτων), racconta la storia completa: τελευτήσαντος δὲ αὐτοῦ, πόρρω χρόνων τὸ δέριμα εὕρησθαι γράμμασι κατάστικτον, “molto tempo dopo la sua morte, la sua pelle fu trovata ricoperta di lettere”. Non si fa menzione, qui, di Sparta, ma sappiamo che si pensava che Epimenide fosse stato sepolto colà, e questo dovrebbe dunque essere il senso delle parole di Diogeniano. Il proverbio è attestato anche da un paremiografo bizantino, Apostolio (XV sec. d.C.: Ἐπιμενίδειον δέριμα [7.73] ἐπὶ τῶν ἀποθέτων), ma erroneamente esplicitato con riferimento alla lunga vita e all'altrettanto lungo sonno di Epimenide (οὗτος γὰρ ὁ Ἐπιμενίδης ἔζησεν ἑκατὸν πεντήκοντα ἔτη, τὰ δὲ ἕξ ἐκάθευδε) – il che non dà molto senso, analogamente alla testimonianza dello (pseudo) Esichio Illustrio, che nel *Περὶ πῶν ἐν παιδείᾳ διαλαμψάντων* (una compilazione dalle biografie di Diogene Laerzio e dalla *Suda* datata tra X e XIII sec.), dopo un riferimento alla capacità di Epimenide di uscire

³ La storia del sonno (Epim. 8B1 Colli) è raccontata da Teopompo (115F67b FGH) *apud* Apollon. *Mir.* I 1-2 (fr. 120 Giannini); Plinio *NH* VII 175; Massimo di Tiro 38,3b (= Epim. 3B1 DK = 8B14b Colli), Diogene Laerzio I 109 (= Epim. 457T1 FGH = 3A1 DK = 1T Bernabé); Massimo di Tiro 10,1a (= Epim. 457T4f FGH = 8B14a Colli) aggiunge il colloquio con *Alētheia* e *Dikē*. Cf. BRILLANTE 2004, 13-14; DETIENNE 1967: 129-31 e 137ss.; COLLI 1992: 270; GROTTANELLI 1992: 236. Sull'epiteto *theophilēstatos* cf. DUBOIS 2010: 62.

⁴ BRILLANTE 2004, 21; YOUNG 2000. La storia di un sonno eccezionale ricorre altrove nel folklore dell'antica Grecia: si veda ad esempio l'episodio narrato nello pseudo-aristotelico *Peri thaumasiōn akousmatōn* (839a) sull'uomo di Lipara che cadde addormentato dopo aver bevuto eccessivamente e, dato per morto, si risvegliò dopo esser stato sottoposto agli usuali riti funebri (cf. DUBOIS 2010: 60 e, in generale, van der HORST 2011).

⁵ BRILLANTE 2004: 19 ss.

⁶ Molti altri esponenti della sapienzialità greca avevano acquisito le proprie abilità o conoscenze in seguito a incontri onirici con le divinità, di solito mentre erano impegnati in attività pastorali: così i poeti Esiodo e Archiloco, l'indovino Evenio di Apollonia, il legislatore Zaleuco di Locri Epizefirii, il filosofo Parmenide e, in parte, pure Pitagora: cf. REGGIANI 2011: 113-8.

⁷ DUBOIS 2010: 67.

e rientrare nel corpo in spirito, riporta: τελευτήσαντος δὲ αὐτοῦ, τὸ δέρμα εὐρέθη γράμμασι κατάστικτον (fr. 7,344-5), cioè, di nuovo: “dopo la sua morte, la sua pelle fu trovata ricoperta di lettere”.

Molteplici sono stati i tentativi di spiegare questi strani riferimenti: le due correnti di pensiero più seguite riguardano da un lato la presenza di tatuaggi mistico-sciamanici sul corpo di Epimenide, e dall’altro l’ipotesi – più probabile, a parere di chi scrive – che una raccolta di scritti oracolari attribuiti a Epimenide e conservati su rotoli o fogli di pelle, secondo un uso greco arcaico importato dal Vicino Oriente, scritti ad Atene e poi trafugati a Sparta, sia stata reinterpretata metaforicamente nel senso di scritture apposte sulla pelle dello stesso indovino⁸. Ma non è, come già anticipato, sulla tradizione antica che ora ci soffermeremo, bensì sul suo recupero moderno e contemporaneo: la suggestione della pelle di Epimenide ha infatti varcato i confini dell’Antichità, per approdare a lambire anche i giorni nostri.

2. La ricezione antica: Ferecide, Anthes

69

Già in antico la suggestione della pelle epimenidea aveva assunto i toni dell’archetipo, variamente declinato su altre figure mitiche, a volte per mero accostamento analogico, altre per scopi segnatamente politici.

La prima ‘figura’ di Epimenide è Ferecide di Siro, sapiente arcaico (leggendario autore di un innovativo testo cosmo-teogonico in prosa⁹), che secondo Plutarco (*Pelopida* 21,3) sarebbe stato ucciso dai re di Sparta, i quali ne avrebbero poi conservato la pelle in accordo a un oracolo. Sebbene la prima impressione possa parlare a favore di un sacrificio umano¹⁰, la localizzazione spartana ha l’aspetto di qualcosa di più di una mera coincidenza, e la sovrapposizione tra Ferecide ed Epimenide scorticato pare molto verosimile¹¹. Il modo in cui le due tradizioni si sarebbero incrociate è – come già notava Jan Bremmer – oscuro, ma va richiamato l’aneddoto secondo cui Ferecide, alla domanda di Pitagora circa la sua condizione di salute, gli avrebbe mostrato un dito scarnificato e gli avrebbe riposto *χρὸς δῆλα*, “è evidente dalla pelle”, che sarebbe poi diventato proverbiale¹². Tradizioni poco chiare legate alla pelle di Ferecide e una certa vicinanza tra queste figure ancestrali di saggi possono giustificare, se non chiarire, la sovrapposizione fra

⁸ Cf. REGGIANI 2014a: *passim*.

⁹ Cf. WEST 1993 [1971]: 29-113; SCHIBLI 1990; BREGLIA 2000.

¹⁰ SCHIBLI 1990: 7 n. 15.

¹¹ WEST 1993 [1971]: 32; BREMMER 1993; su Ferecide ed Epimenide cf. anche JACOBY, *FGH* IIIb *Komm./Noten*: 413; HUGHES 1991: 118; BREGLIA 2000: 172-4; MUNN 2006: 48 n. 128; TOYE 2008. Su Ferecide e Sparta cf. TIGERSTEDT 1974: 57 e 206.

¹² Heracl. Lembus 32 Dilts; Greg.Cypr. 3,100; Apostol. 18,35.

i due racconti e fare di Ferecide un ‘doppio’ di Epimenide.

Una situazione analoga, ma stavolta dai più evidenti connotati propagandistici, è quella dell’eroe Anthes. La città lacedemone di Anthana, si legge nel lessico di Stefano di Bisanzio (*s.v.* Ἀνθάνα), “è così chiamata [...] da Anthes, figlio di Poseidone, sulla cui pelle Cleomene, fratello di Leonida, dopo averlo ucciso e scorticato, scrisse gli oracoli allo scopo di preservarli/realizzarli”¹³. La scelta di Anthana era dovuta a motivi meramente politici, trattandosi di un territorio irredentista argivo¹⁴, ma l’intera vicenda, nel presupporre “l’uccisione e lo scuoiamento del cadavere come condizione necessaria per giustificare la presenza di una pelle su cui erano incisi oracoli”, è chiaramente basata su una tradizione precedente relativa a oracoli scritti su pelle umana, “rispetto alla quale opera una sorta di razionalizzazione”¹⁵ – quella, ovviamente, degli oracoli di Epimenide, scritti sulla sua stessa pelle essiccata:

nel momento stesso in cui fece la sua comparsa a Sparta una raccolta di oracoli attribuiti ad Epimenide, questa comparsa [fu] accompagnata da una tradizione che voleva che lo strumento scrittorio sul quale gli oracoli erano incisi fosse non la consueta pelle di animali scuoiati, ma il corpo stesso di Epimenide sopravvissuto nella forma di pelle essiccata¹⁶.

Il coinvolgimento di Cleomene è giustificato dal fatto che, sulla base del racconto erodoteo secondo cui questo re spartano si sarebbe impadronito delle raccolte oracolari abbandonate dal tiranno ateniese Ippia contestualmente alla sua cacciata da parte degli Spartani¹⁷, si può ragionevolmente ritenere che sia stato lui a introdurre la ‘pelle di Epimenide’ con gli scritti oracolari a Sparta: che ciò si sia poi trasfigurato in una responsabilità diretta nello scorticamento sarà dovuto a una certa propaganda a lui ostile¹⁸, fonte anche della storia di Anthes.

3. La ricezione ellenistica: Krios (?)

La suggestione di Epimenide e della sua ‘pelle’ si doveva essere ben diffusa in

¹³ Cf. ROBERTSON 1992: 192, anche sulla difficoltà interpretativa dell’ultimo verbo (τηρεῖσθαι). Anthes è ricordato come indovino da BOUCHÉ-LECLERQ 1880: 103, il quale pure associa la sua pelle a quelle di Epimenide e di Ferecide interpretandole come manoscritti (vd. *supra*). Anthes era un eroe argivo, e questo richiama la tradizione argiva circa la morte di Epimenide a Sparta (vd. *supra*).

¹⁴ GRIFFITHS 1989: 62-70 (non è tuttavia concepibile che Cleomene abbia realmente riesumato e dissacrato pubblicamente i resti di Anthes, come l’autore propone).

¹⁵ LUPI 2001: 182.

¹⁶ LUPI 2001: 185.

¹⁷ Hdt. V 90-91,1 (per ulteriore bibliografia cf. REGGIANI 2014: 116 n. 78).

¹⁸ Cf. GRIFFITHS 1989: 68; LUPI 2001: 183.

tutto il mondo greco, se davvero la possiamo ritrovare, ben dissimulata, nelle *Argonautiche* di Dionisio di Mileto, detto *Scythobrachion*, mitografo probabilmente attivo fra il primo e l'ultimo quarto del III secolo a.C., presso la corte tolemaica di Alessandria¹⁹. Nei versi di questo esponente della tradizione razionalizzante inaugurata da Evemero, il mitico vello d'oro della Colchide (tradizionalmente ritenuto una reliquia dell'ariete cavalcato da Frisso ed Elle) altro non è che la pelle, rivestita d'oro, di un antico viaggiatore greco, Krios ("Ariete"), che sarebbe stato scorticato dagli abitanti del luogo (39F2 FGH; cf. D.S. IV 47,5-6)²⁰: come ha notato Jeffrey Rusten, "the fate of Krios was perhaps influenced by the story of Pherecydes [...] – or Epimenides [...] – whose skin was preserved by the Spartans in obedience to an oracle"²¹. Il rivestimento d'oro, tuttavia, richiama il racconto di Erodoto (IV 26) sugli Issedoni, che conserverebbero la testa dorata dei padri defunti, dopo averne mangiate le carni²²: non è chiaro, dunque, fino a che punto il mitografo alessandrino avesse presente la storia di Epimenide, sebbene Susan Stephens lo ritenga "not unlikely, since Epimenides' peculiar brand of Orphic writings seems to have been popular in Alexandria. Epimenides is 'quoted' in Callimachus *Hymn to Zeus* 7-8"²³. Il riferimento è a una citazione parziale del 'paradosso del mentitore' (Κρηῖτες ἀεὶ ψεύονται, "i Cretesi mentono sempre"), funzionale alla polemica contro il mito secondo cui Zeus sarebbe morto e la sua tomba si sarebbe trovata sull'isola di Creta²⁴.

4. La ricezione cristiana: Gesù/Ben Stada

La citazione più famosa del paradosso cretese di Epimenide è quella (completa, dunque presumibilmente attinta a una tradizione alternativa a Callimaco) di san Paolo nell'epistola a Tito (12-13), dove la polemica è diretta verso i presbiteri cretesi²⁵. Sebbene altre menzioni protocristiane di Epimenide siano quantomeno ipotetiche²⁶, sir Walter Ramsay si diceva convinto che gli scritti epimenidei circolassero ancora nell'Asia Minore dei secoli

¹⁹ Cf. STEPHENS 2003: 39-40.

²⁰ Cf. RUSTEN 1982: 21.

²¹ RUSTEN 1982: 182. L'accostamento è accettato e ripreso da CONSTANTAKOPOULOU 2010 (commento a F14).

²² Cf. Nic.Dam. 90F123 FGH; il passo è ricordato anche da RUSTEN 1982: 94.

²³ STEPHENS 2003: 40 n. 63.

²⁴ Cf. REGGIANI 2014b: 128. Per un commento, cf. MCLENNAN 1977: 35-6; HOPKINSON 1984: 140.

²⁵ Cf. REGGIANI 2014b: 127. Che il "profeta cretese" di cui parla Paolo fosse proprio Epimenide è confermato da commentatori quali Clemente Alessandrino (*Strom.* I 14,59,2-3) e san Gerolamo (*e.g. Comm. in Ti.* 1,12).

²⁶ Un'altra citazione epimenidea si è voluta rintracciare nel 'discorso sull'Areopago' dello stesso Paolo (*Atti*, 17,18 ss.): cf. COURCELLE 1963. Ci si è spinti addirittura a rintracciare, in un commentario siriano di IX secolo agli *Atti degli Apostoli*, un ipotetico contesto per l'*excerptum* paolino (NICKLIN 1916), ma l'ipotesi, pur suggestiva, venne definitivamente confutata (POWELL 1916; cf. anche COURCELLE 1963: 405-7; LECLERC 1992: 225; LEHNUS 2012: 500 e *passim*).

intorno alla nascita di Cristo, e che san Paolo lo avesse citato per conoscenza diretta²⁷. Ciò rende più interessante la testimonianza del *Talmud* che, nel presentare polemicamente Gesù (sotto l'*alias* di Ben Stada – ma l'identificazione non è accettata da tutti gli studiosi) come stregone, insiste nel riportare una tradizione secondo la quale egli avrebbe portato con sé la conoscenza delle arti magiche dall'Egitto *tatuato sul proprio corpo*²⁸. Il fatto è citato come esempio in un contesto differente, dunque manca di dettaglio: il che non favorisce l'interpretazione. Se G.R.S. Mead interpretava la storia come se Gesù si fosse cucito un foglio di pergamena con le scritture magiche sotto la pelle²⁹, e Morton Smith richiama la pratica dei maghi egiziani di tatuarsi simboli sulla pelle attestata anche nelle formule dei papiri magici³⁰, si veda quanto annotava Gustaf Dalman:

72

At the base of the Talmudic conception, that Egypt was the home of specially powerful magic, there is the idea that it was somehow impossible to fetch the Egyptian magic out of that country, and so to spread it through the rest of the world. In illustration of this we shall venture to treat the explanation of Rashi as connected with an early belief, that 'the Egyptian magicians searched every one who quitted the land of Egypt, whether he was taking any books of magic with him, in order that the magical art [namely, the Egyptian] might not come into other countries.' If then Jesus nevertheless succeeded in bringing Egyptian magic out of Egypt, He could only have effected it by means of a stratagem. In what did this consist? In 'an incision in his flesh', i.e. he inserted in His flesh Egyptian magic formulae³¹.

Si sarebbe insomma trattato di una vera e propria scrittura completa (trascrizione di 'libri' geroglifici, possiamo supporre) trasferita sulla pelle di Gesù. Naturalmente non vi

²⁷ Si veda la lettera di Ramsay del 1930 pubblicata e commentata da LEHNUS 2012: 458 ss.: "As a matter of fact I thought of saying that, like his generation & age, St. Paul had before him while he was at Tarsus [...] a book which he believed to be by Epimenides, but which in any case was [[composed to be]] 'popularly' attributed to him». Su Epimenide come parte del bagaglio culturale di Paolo cf. PORTER 2008: 104-5.

²⁸ Cf. DALMAN 1893: 45-50; MAIER 1978: 203-18; SMITH 1993: 47-8; SCHAFER 2007: 15-16; DUBOIS 2010: 136-7. Dalman considera il particolare come uno sviluppo tardo della tradizione rabbinica, ma cf. SMITH 1993: 150-1:

The rabbinic report that in Egypt Jesus was tattooed with magic spells does not appear in polemic material, but is cited as a known fact in discussion of a legal question by a rabbi who was probably born about the time of the crucifixion. The antiquity of the source, type of citation, connection with the report that he was in Egypt, and agreement with Egyptian magical practices are considerable arguments in its favor.

²⁹ MEAD 1903: 169-71.

³⁰ SMITH 1993: 47-8 (con note a p. 178).

³¹ DALMAN 1893: 49.

sono accenni a un'eventuale scorticazione del Messia ('Ben Stada' sarebbe stato lapidato), né vanno ignorate le diffuse pratiche magico-sciamaniche dei tatuaggi-amuleti, ma pensare che alla base di questa tradizione apocrifa vi possa essere stata una memoria diffusa della 'pelle di Epimenide' iscritta di testi sacri, oracolari, forse magici, è almeno suggestivo (considerando, fra l'altro, che il Gesù 'mago' sotteso alla storia in questione "shared freakish magical powers with the likes of Epimenides"³²).

5. La ricezione moderna: Erasmo

Prima che il positivismo ottocentesco cercasse di dare una spiegazione più o meno razionale all'enigmatico proverbio, già il famoso umanista rinascimentale Erasmo da Rotterdam (1466-1536) aveva immaginato, e attualizzato, cosa avrebbe potuto celarsi dietro l'immagine, vagamente macabra ma di sicuro effetto, dell'epidermide iscritta. Erasmo era assai interessato alla storia del lungo sonno di Epimenide, che citò molto spesso (era del resto una 'favola' che sarebbe andata di moda in tutta l'Europa moderna³³), e in una lettera a Thomas Grey del 1497 recuperò (assieme a quella del paradosso e del lungo sonno) anche la tradizione sull'*Epimenideum corium*³⁴ e il suo contenuto segreto per criticare polemicamente i seguaci del filosofo e teologo scozzese Giovanni Duns Scoto:

C'era una volta un certo Epimenide, quello che scrisse che tutti i Cretesi sono bugiardi, essendo un Cretese egli stesso e al medesimo tempo parlando in modo veritiero. E non solo egli visse fino a tardissima età: molto tempo dopo la sua morte, la sua pelle fu trovata marchiata con lettere, e alcuni dicono che a tutt'oggi essa è conservata a Parigi alla Sorbona, il santo dei santi della teologia Scotista, ed è tenuta in

³² DUBOIS 2010: 137. Non va naturalmente ignorata la possibilità che, piuttosto che una derivazione epimenidea, ci troviamo qui di fronte a un più ampio archetipo, declinato poi in vario modo da diverse culture – un'ipotesi affascinante e meritevole di approfondimenti cui al momento è opportuno solo accennare.

³³ Cito solo il conte francese de Ségur che, tornato nel 1789 in Francia dopo un'assenza di cinque anni, si paragonò nelle sue memorie a Epimenide risvegliato dal lungo sonno: cf. WARE 1916: 354.

³⁴ Così nei suoi *Adagiorum Chiliades* (1536), 4.11.76: "Ἐπιμενίδειον δέρμα, id est, Epimenidea (var.: Epimenidia) pellis. De re reposita, miraculique loco seruata. In nonnullis codicibus scriptum offendi Epimelidium, sed deprauate, ni fallor: ascriptum erat huius pellem adseruari abditam, ceu rem sacram apud Lacedaemonios. Indicat autem Eudemus tractum ab Epimenide Cretensi, qui legitur perpetuo somno dormisse quadragintaseptem, aut si Laertio credimus, quinquagintaseptem annos, neque paucos postea superuixisse. Vnde consentaneum est huius reliquias, ut miraculi monimentum seruatas fuisse". Curiosamente Erasmo sembra qui credere che la pelle fosse stata conservata come miracolosa reliquia a eterna memoria del lungo sonno, recuperando apparentemente la tradizione di Apostolio, nonostante lui stesso adducesse come fonte primaria per questo e altri proverbi il lessicografo Eudemo (si veda il commento su <http://jvpoll.home.xs4all.nl/back/Web/erascom32.htm>, ad 3176). Invece, nella lettera riportata *infra* la consapevolezza del valore sacro e segreto di ciò che vi era stato scritto sopra è ben evidente.

gran conto tanto quanto lo era un tempo la *diphthera* presso i Cretesi, o i libri Sibillini a Roma; perché si dice che i teologi la consultino come un oracolo ogni qual volta i sillogismi li abbandonano. La possono vedere solo coloro i quali hanno portato il titolo di *Magister noster* per quindici interi anni. Se qualcun altro osa posare occhi profani su di essa, subito diviene cieco come una talpa. La prova che la mia storia non è una favola sta in quell'antichissimo proverbio greco, 'la pelle di Epimenide', che è riferito a qualcosa di segreto, e proibito all'occhio volgare. Ed egli pubblicò anche libri di teologia, perché si distingueva particolarmente come professore di teologia, sebbene fosse considerato anche un profeta e un poeta. In questi libri egli intesse tali sillogismi che lui stesso non poté mai risolverli, e moltiplicò misteri che lui stesso non avrebbe mai potuto comprendere, se non fosse stato un profeta³⁵.

L'antico fascino della favolosa pelle segreta iscritta con oracoli si è conservato assolutamente e singolarmente intatto nell'immaginario erasmiano e, sebbene reimpiegata nella polemica allegorica della filosofia coeva, ne mantiene viva la tradizione.

Una continuità davvero sorprendente, per la freschezza del simbolismo che sembra ereditato senza soluzione di continuità dall'Antichità, soprattutto se confrontato con altre riprese moderne dello stesso tema – conservato e tramandato grazie a raccolte di proverbi greci come quella approntata dallo stesso Erasmo e confluito anche nella monumentale *Bibliotheca Graeca* del Fabricius³⁶ –, ridotto a volte a semplice *exemplum* di marchi corporali idolatri³⁷, come nel commento neotestamentario di Gottlieb Gaudlitz (1732), il quale, dopo una rassegna di tatuaggi pagani, conclude: “His, si non sufficient, quae adduximus, addere posses, quod de Epimenidis, Cretensis, cadavere refert Laertius, quod scilicet, cum iste mortuus esset, ejusdem pellis literata notisque compuncta reperta fuerit” (“A questi esempi che abbiamo addotto, se non fossero sufficienti, si può aggiungere

³⁵ Lettera 64, 25-42; il testo è tradotto dalla versione inglese di MYNORS - THOMSON - FERGUSON 1974: 136. Per un'analisi del contenuto filosofico della lettera, e dell'allegoria della pelle di Epimenide (vero 'libro sacro' contenente la filosofia scotista), si vedano CHANTRAINE 1971: 50; HUIZINGA 1984: 23-4; RICE 1992: 176-9 (“theology if it is to be more than a dream, must be lived, and this requires a primary emphasis on its ethic. The sacred books must not be sealed away like an old skin, but must be given to men that they may lead better lives”: p. 178).

³⁶ FABRICIUS 1720: 38: “Hesychius Illustris refert Epimenidis mortui cutem γράμμασι κατὰς τιχτον repertam perhiberi. Idem legas apud Suidam, qui memorat proverbium Επιμενίδειον δέρμα, quod non ipse tantum sed (et) Diogenianus, appendix Vaticana (et) Apostolius exponunt ἐπὶ τῶν ἀποθέτων, Erasmus de rebus repositis (et) miraculi loco habitis, Lacedaemonios enim admonitos oraculo, pellem ejus religiose asservasse”.

³⁷ GAUDLITZ 1732: 36; in nota: “Talem quoque fuisse impium Regem, Joachimum, Hebrei existimant, quoniam de isto, 2.Par. XXXVI 8 legitur: Quod quaedam inventa sint in eo, quod de notis in cute punctis, quae in occisi corpore repertae fuerint, interpretantur, tanquam certissimo ejuratae verae religionis testimonio, quibus etiam ipse adstipulatur Hieronymus, *Tradit. Ebr. in Paralip.* p. 122 si non, easdem Hieronymi nomen falso prae se ferre, dixeris”.

ciò che del cadavere di Epimenide Cretese riferisce Laerzio, vale a dire che, dopo la sua morte, la sua pelle venne trovata iscritta di lettere e segni”³⁸).

6. La ricezione contemporanea

Tracce della pelle di Epimenide si possono trovare ancora oggi, nell’immaginario di poeti e scrittori. Un poeta contemporaneo, Ioan Flora (1950-2005), ha composto un poemetto in rumeno (*Iapa Dunărea*, “La giumenta Danubio”³⁹) in cui ricorre, in tono profetico, l’apostrofe a Epimenide e, variamente declinata nel testo, accanto alla suggestione del lungo sonno, l’immagine della “pelle”, con un verso che si rifà direttamente alla nostra tradizione: “la tua pelle è variopinta di lettere”. Qui il riferimento sembra meramente simbolico, una suggestione metaforica inserita nel contesto del ritorno in patria (dopo molti anni, quasi un ‘lungo sonno’ epimenideo) sul Danubio, paragonato a una giumenta “persa nella sua pelle”, ed è verosimilmente dovuto all’interesse per il misterioso personaggio da parte di Gellu Naum, il surrealista a cui sono dedicati i versi in questione⁴⁰. Uno scrittore spagnolo, Charles de Batz, ha invece proposto pochi anni fa un intero racconto ispirato e dedicato proprio alla “pelle del Cretese”, in cui prova a immaginare che fine potrebbe aver fatto la sacra reliquia dopo che se ne persero le tracce a Sparta⁴¹: sembra ancora di potervi percepire le ultime propaggini (di certo più serie di certe riprese neo-gnostiche circolanti in rete⁴²) di quella stessa antichissima sapienza, proveniente da Creta e diffusa in tutto il Mediterraneo, che aveva assunto nel corso dell’Antichità la forma di un *corpus* sapienziale prevalentemente scritto attribuito a Epimenide, il cui nome – non a caso? – potrebbe significare “il Permanente”⁴³, quasi mistica incarnazione di quella costante permanenza delle suggestioni antiche nella nostra contemporaneità in continuo divenire.

³⁸ La storia della pelle, di fatto, non si trova nella biografia laerziana: Gaudlitz fa probabilmente confusione fra le fonti.

³⁹ In FLORA 1999 (vd. anche TĂNASE 2003: 47 ss.). Una traduzione francese di L.M. Baros è stata pubblicata in BABETI - KOVACSHAZY 2007: 265-8, ed è anche disponibile *on line* all’indirizzo <http://www.primavarapoetilor.ro/zoom/flora.html> (il verso in questione suona: “Ta peau est bariolée de lettres”); una versione inglese, di A.J. Sorkin e A. Cârâc su “Per Contra – International Journal of the Arts, Literature and Ideas” (2007), è invece consultabile all’indirizzo <http://www.percontra.net/archive/8sorkintranslations.htm> (“Your skin is speckled with letters”).

⁴⁰ Cf. POPESCU 2000.

⁴¹ DE BATZ 2006.

⁴² La pelle di Epimenide fa capolino nelle pagine del sito neo-esoterico *Gnostic Warrior*, dove ovviamente viene valorizzata la suggestione dello sciamano tatuato: <http://gnosticwarrior.com/tattooed-gnostic-messiah.html>.

⁴³ CATARZI 2001: 332.

Bibliografia

- A. BABETI - C. KOVACSHAZY (2007), eds., *Le Banat: un Eldorado aux confins*, Paris: Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes [“Cultures d’Europe Centrale” h.s. 4].
- L. BREGLIA (2000), *Ferecide di Siro tra orfici e pitagorici*, in *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell’antichità*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, A. Storchi Marino e A. Visconti, Napoli: Bibliopolis, 161-94.
- J.N. BREMMER (1993), *The Skins of Pherekydes and Epimenides*, “Mnemosyne” 46, 234-5.
- A. BOUCHE-LECLERQ (1880), *Histoire de la divination dans l’Antiquité*, II, Paris : Ernest Leroux 1880 [rist. 2003, Grenoble: Jérôme Millon].
- C. BRILLANTE (2004), *Il sogno di Epimenide*, QUCC 77, 11-39.
- M. CATARZI (2001), *Epimenide e il tempo*, in *Epimenide cretese*, a cura di E. Federico e A. Visconti, Napoli: Luciano, 315-56.
- G. CHANTRAINE (1971), “*Mystère*” et “*philosophie du Christ*” selon Érasme, Namur – Gembloux: Secrétariat des Publications des Facultés Universitaires - Duculot.
- G. COLLI (1992), *La sapienza greca*, II, Milano: Adelphi [1978¹].
- C. CONSTANTAKOPOULOU (2010), *Dionysios Scytobrachion (32)*, in *Brill’s New Jacoby*, edited by I. Worthington, Leiden: Brill, http://bro2-aux1.bro2.brill.semcs.net/subscriber/entry?entry=bnj_a32.
- P. COURCELLE (1963), *Un vers d’Épiménide dans le ‘Discours sur l’Aréopage’*, REG 76, 404-13.
- G. DALMAN (1893), *Jesus Christ in the Talmud, Midrash, Zohar, and the Liturgy of the Synagogue*, Cambridge: Deighton - Bell.
- C. DE BATZ (2006), *La piel del cretense (y II)*, “Ex Oriente Lux”, 21.12.2006 [<http://lupiac.blogspot.it/2006/12/la-piel-del-cretense-y-ii.html>].
- M. DETIENNE (1967), *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: Maspero.
- P. DUBOIS (2010), *Out of Athens. The New Ancient Greeks*, Cambridge (MA) - London: Harvard University Press.

- J.A. FABRICIUS (1720³), *Bibliotheca Graeca, sive Notitia scriptorum veterum Graecorum*, Hamburgi: Bohn [1705¹].
- I. FLORA (1999), *Medeea și mașinile ei de război*, Pančevo: Libertatea.
- G. GAUDLITZ (1732), *De epistolis Christi ΕΜΨΥΧΟΙΣ seu animatis ex posteriori ad Corinthios III Comm. III...*, Lipsiae: Breitkopf.
- A. GRIFFITHS (1989), *Was Kleomenes Mad?*, in *Classical Sparta. Techniques Behind Her Success*, edited by A. Powell, Norman (OK) - London: Routledge, 51-78.
- C. GROTTANELLI (1992), *La parola rivelata*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I.1, a cura di G. Cambiano, L. Canfora e D. Lanza, Roma: Salerno, 219-64.
- N. HOPKINSON (1984), *Callimachus' Hymn to Zeus*, CQ 34, 139-48.
- D.D. HUGHES (1991), *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London - New York: Routledge.
- J. HUIZINGA (1984), *Erasmus and the Age of Reformation*, Princeton (NJ): Princeton University Press [*Erasmus*, Haarlem: H.D. Tjeenk, 1924; <http://www.gutenberg.org/files/22900/22900-h/22900-h.htm>].
- M.-C. LECLERC (1992), *Épiménide sans paradoxe*, “Kernos” 5, 221-33.
- L. LEHNUS (2012), *Incontri con la filologia del passato*, Bari: Dedalo.
- M. LUPI (2001), *Epimenide a Sparta. Note sulla tradizione*, in *Epimenide cretese*, a cura di E. Federico e A. Visconti, Napoli: Luciano, 169-91.
- J. MAIER (1978), *Jesus von Nazareth in der talmudischen Überlieferung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- G.R. MCLENNAN (1977), ed., *Callimachus, Hymn to Zeus*, Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- G.R.S. MEAD (1903), *Did Jesus Live 100 B.C.? An Enquiry into the Talmud Jesus Stories, the Toldoth Jeschu, and Some Curious Statements of Epiphanius – Being a Contribution to the Study of Christian Origins*, London: Theosophical Publishing Society.
- M. MUNN (2006), *The Mother of the Gods, Athens, and the Tyranny of Asia. A Study of Sovereignty in Ancient Religion*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press.

- R.A.B. MYNORS - D.F.S. THOMSON - W.K. FERGUSON (1974), eds., *The Correspondence of Erasmus – Letters 1 to 141, 1484-1500*, I, Toronto - Buffalo: University of Toronto Press.
- T. NICKLIN (1916), *Epimenides' Minos*, CR 30, 33-7.
- S. POPESCU (2000), *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, Cluj: Fundației Culturale Române [<http://www.gellunaum.ro/despreGN/popescu.htm>].
- S.E. PORTER (2008), *Paul and His Bible: His Education and Access to the Scriptures of Israel*, in *As It Is Written. Studying Paul's Use of Scriptures*, edited by S.E. Porter and C.D. Stanley, Atlanta (GA): Society of Biblical Studies, 97-124.
- J.U. POWELL (1916), *On an Alleged New Fragment of Epimenides*, CR 30, 139-42.
- N. REGGIANI (2001), *I manteis della Grecia nord-occidentale*, in *Ethne, identità e tradizioni: la "terza Grecia" e l'Occidente*, I, a cura di L. Breglia, A. Moleti e M.L. Napolitano, Pisa: ETS, 113-37.
- N. REGGIANI (2014a), *La pelle di Epimenide: un corpus di scritture mantiche nell'antica Grecia?*, "Hormos" 6, 105-28 [http://www.unipa.it/dipartimenti/beniculturalistudiculturali/riviste/hormos/.content/documenti_Hormos_1/7.Nicola-Reggiani-Hormos-6_2014.pdf].
- N. REGGIANI (2014b), *Il paradosso di Epimenide: come una citazione può creare un falso originale*, "Parole rubate" 10, 125-32 [http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo10_pdf/F10_5_reggiani_epimenide.pdf].
- E.F. RICE, Jr. (1992), *Erasmus and the Religious Tradition*, in *Renaissance Essays*, edited by P.O. Kristeller and P.P. Wiener, Rochester (NY): University of Rochester Press, 162-86 [1968¹; orig. *Erasmus and the Religious Tradition, 1495-1499*, "Journal of the History of the Ideas" 11 (1950), 387-411].
- N. ROBERTSON (1992), *Festivals and Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual*, Toronto: University of Toronto Press.
- J.S. RUSTEN (1982), *Dionysius Scytobrachion*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- P. SCHAFER (2007), *Jesus in the Talmud*, Princeton - Oxford: Princeton University Press.
- M. SMITH (1993), *Jesus the Magician*, New York: Harper and Row [1978¹].
- S. SCHIBLI (1990), *Pherecydes of Syros*, Oxford: Oxford University Press.

- S.A. STEPHENS (2003), *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- I. TĂNASE (2003), ed., *Pentru Gellu Naum / For Gellu Naum*, București: LiterNet.
- E.N. TIGERSTEDT (1974), *The Legend of Sparta in Classical Literature*, II, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- D. TOYE (2008), *Pherekydes of Syros, the Seer, and Pythagoras of Samos*, communication presented at the CAMWS-Southern Section, November 13, 2008 [<http://www.camws.org/southernsection/meeting2008/abstracts/4B1.Toye.pdf>].
- P.W. VAN DER HORST (2011), *Pious Long-Sleepers in Greek, Jewish, and Christian Antiquity*, paper presented at the Thirteenth International Orion Symposium “Tradition, Transmission, and Transformation: From Second Temple Literature through Judaism and Christianity in Late Antiquity”, 22-24 February 2011 [<http://orion.mscc.huji.ac.il/symposiums/13th/papers/Horst.pdf>].
- S.L. WARE (1916), *The Beginnings of the French Revolution*, “The Sewanee Review” 24, 353-62.
- M.L. WEST (1993), *La filosofia greca arcaica e l'Oriente*, Bologna: Il Mulino [*Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford: Oxford University Press, 1971].
- P. YOUNG (2000), *Fallen from Time: Rip Van Winkle*, in Id., *American Fiction, American Myth*, University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 3-23 [1960¹].

Iconografia del labirinto.

Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro

Giulia Sarullo

*Now everything is reflection
as I make my way
through this labyrinth
and my sense of direction
is lost like the sound of my steps*

0. Premessa

Il simbolo del labirinto è attestato, graffito o dipinto, in diverse aree del mondo, come dimostrano numerose testimonianze archeologiche. Esso si presenta in forme pressoché identiche in zone lontane quali le Americhe (Perù, Arizona), il nord Europa, l'India, l'Indonesia, oltre che, naturalmente, nel bacino del Mediterraneo. Luoghi apparentemente troppo lontani tra loro, sia in termini geografici che cronologici, per poter pensare ad una monogenesi di questo simbolo. Ciononostante, Hermann Kern, uno dei maggiori studiosi di labirinti, sostiene che la complessità del disegno e la molteplicità dei concetti ad esso associati suggeriscono l'impossibilità dell'esistenza di più di un creatore del labirinto¹. Kern ritiene, dunque, più probabile che il disegno sia stato concepito in una determinata cultura e poi diffuso per mezzo di migrazioni e prestiti². Non è infatti inusuale che i membri di una società acquisiscano da altre società idee che già possedevano, anche se in forma embrionale, sviluppando le idee esistenti tramite modelli esterni³.

Le prime testimonianze di labirinti si ritrovano nel bacino del Mediterraneo, area che può vantare certamente il più alto numero di esemplari antichi. Di conseguenza, si può ragionevolmente presumere che il disegno del labirinto sia il frutto di una cultura

¹ KERN 2000: 26-7.

² Il modello di diffusione del labirinto appare simile a quello della scrittura che, partendo da un punto di origine, si è diffusa, per copia del modello o per copia dell'idea, nelle aree circostanti; si veda, ad esempio, il caso della scrittura cuneiforme.

³ Questa ipotesi non è universalmente condivisa, cf. ad esempio ZANETTIN 1983: 437.

mediterranea⁴ e che esso si sia poi diffuso nel resto d'Europa attraverso le rotte commerciali. L'arrivo del labirinto in Oriente potrebbe essere imputabile alle spedizioni di Alessandro Magno, che trasmisero nozioni di provenienza mediterranea in India, e da lì forse anche in Indonesia⁵.

La concezione moderna di labirinto come luogo in cui è facile perdersi a causa di bivi e vicoli ciechi non coincide affatto con quello che era originariamente il simbolo grafico del labirinto, ovvero un percorso unico che conduceva inevitabilmente a un centro. Il significato attuale attribuito alla parola 'labirinto' deriva dall'uso metaforico, già presente nell'antichità, per cui il labirinto rappresentava un luogo nel quale è facile smarrirsi, non per la difficoltà del tracciato, quanto per il significato profondo attribuito al percorso labirintico. Già Platone⁶ utilizza il termine λαβύρινθος⁷ per descrivere un ragionamento che non porta ad alcuna conclusione ma riconduce al punto di partenza; la metafora adoperata dal filosofo si basa sul percorso oscillante del labirinto classico univario, in cui, una volta raggiunto il centro, si è costretti a ritornare sui propri passi per trovare l'uscita. Manca dunque in questo uso metaforico del termine qualsiasi riferimento al concetto di labirinto come confusione e smarrimento, che prenderà piede durante l'Ellenismo per giungere fino ai giorni nostri; alcuni esempi dell'uso metaforico di λαβύρινθος sono presenti già nelle opere di Luciano di Samosata, che utilizza il termine per indicare qualcosa di tortuoso e complicato⁸. Nell'epoca imperiale romana la

⁴ Secondo KERN 2000: 27 si tratterebbe della Creta minoica.

⁵ Ai labirinti fuori dall'ambito europeo-mediterraneo, di cui qui non ci occuperemo, è dedicato il capitolo XVII in KERN 2000: 285-303. Ulteriore bibliografia è disponibile *online* all'indirizzo: <http://www.labyrinthos.net/biblioindia.html>.

⁶ Plat. *Eutid.* 291b-c: (Critone) "Ma poi quale tecnica avete ancora cercato? E avete trovato o no quella che miravate a cercare?". (Socrate) "E dove potevamo trovarla, beato amico? Anzi eravamo molto ridicoli: come bambini che inseguono le allodole, credevamo sempre di essere sul punto di afferrare ciascuna delle scienze, ma esse sempre sfuggivano. Perché raccontarti a lungo? Giunti alla tecnica regale ed esaminando se fosse quella che ci procura e produce la felicità, qui, precipitati come in un labirinto (ἐνταῦθα ὥπερ εἰς λαβύρινθον ἐμπερόντες), mentre credevamo di essere ormai alla fine, apparve che eravamo nuovamente ripiegati come all'inizio della ricerca e avevamo bisogno della stessa cosa che ci occorreva quando avevamo cominciato la ricerca".

⁷ Il termine è attestato già in alcune tavolette micenee rinvenute a Cnosso, dove si fa menzione della *potinija daburitojo* (KN Gg 702 e KN Oa 745+7374), la "Potnia del labirinto", cui si aggiunge una occorrenza in lacuna di *daburito* (KN Xd 140); la prima occorrenza alfabetica del termine risale invece a Erodoto (II, 148), che definisce λαβύρινθος un palazzo monumentale egiziano. Per maggiori dettagli si rimanda a SARULLO 2008a.

⁸ Cf. *Bis Accusatus sive tribunalia* (XXI), "fuggì da quei tortuosi discorsi e da simili labirinti" (τοὺς μὲν ἀγκύλους ἐκείνους λόγους καὶ λαβυρίνθους ὁμοίους ἀπέφυγε), in riferimento a discorsi intricati da cui si tenta di sfuggire, o *Icaromenippus* (XXIX), "labirinti (acc.) di parole" (λόγων λαβυρίνθους). In *Philopseudes sive incredulus* (XX, 18-22) Luciano usa la stessa costruzione presente nell'*Eutidemo* (291b-c) di Platone, "come precipitato in un labirinto" (ὥπερ εἰς λαβύρινθον ἐμπερών), con l'unica differenza di un participio singolare anziché il plurale ἐμπερόντες ("precipitati") presente in Platone (vd. *supra*, n. 6).

connessione tra il concetto di labirinto e la sua rappresentazione grafica, così lineare e univaria, non era più immediatamente comprensibile, come dimostra un passo di Plinio⁹ in cui l'autore, nel descrivere il labirinto cretese, si sente in dovere di specificare che questo conteneva percorsi complicati e tortuosi, non come i disegni pavimentali con i quali usavano giocare i bambini¹⁰.

In sèguito cominciano a svilupparsi, specie nei pavimenti musivi, varianti sempre più elaborate del disegno che, però, conservano la caratteristica univarietà del percorso. Nel Medioevo i pavimenti labirintici trovano posto nelle chiese – come vedremo più avanti – ma permane la discrasia tra la linearità del tracciato, senza biforcazioni, e l'uso del termine nel suo significato metaforico di confusione e tortuosità; ne è un esempio il trattato di Gualtiero di San Vittore a Parigi, *Contra quattuor labyrinthos Franciae* (XII secolo), nel quale si fa riferimento all'opera teologica di Pietro Abelardo, Gilberto Porretano, Pietro Lombardo e Pietro di Poitiers, tacciati di eresia dall'autore del trattato.

Bisognerà attendere il Rinascimento per una rappresentazione di un labirinto quale lo si intende oggi – vale a dire multiviaro – nel quale si è obbligati a compiere delle scelte per proseguire, la cui prima occorrenza risale ad alcuni manoscritti di Giovanni Fontana del 1420¹¹.

A parere di diversi studiosi, questa evoluzione successiva del simbolo va tenuta separata dal disegno originario¹², sia per motivi di ordine storico, sia per motivi di ordine interpretativo. Tuttavia, sul piano terminologico la lingua italiana non consente di identificare univocamente le due diverse modalità di disegno, entrambe individuate dal termine 'labirinto', ed è necessario ricorrere a delle perifrasi con aggettivi che ne specifichino la tipologia di tracciato ('l. univario' vs. 'l. multivario'). Non così in inglese,

Sembra piuttosto rimarchevole ritrovare a distanza di più di cinque secoli la medesima espressione, con lo stesso verbo ἐπιπτω in riferimento al labirinto. È probabile che questa espressione rifletta un modo di dire che si era conservato nel tempo, del quale però a noi non rimangono che queste sparse tracce.

⁹ Plin. *Nat.* XXXVI 19,85: *hinc utique sumpsisse Daedalum exemplar eius labyrinthi, quem fecit in Creta, non est dubium, sed centesimam tantum portionem eius imitatum, quae itinerum ambages occursusque ac recursus inexplicabiles continet, non – ut in pavimentis puerorumve ludicris campestribus videmus – brevi lacinia milia passuum plura ambulationis continentem, sed crebris foribus inditis ad fallendos occursus redeundumque in errores eosdem* [Non c'è dubbio, comunque, che Dedalo prese questo {i.e. il labirinto egizio} come modello del labirinto che costruì a Creta, ma ne imitò soltanto la centesima parte, che contiene giravolte e andirivieni inestricabili: non è come vediamo raffigurato nei pavimenti o nei giochi dei bambini in Campo Marzio, dove in breve spazio si sviluppa un itinerario di parecchie miglia, bensì vi sono aperte parecchie porte, che traggono in errore chi cerca di andare avanti e fanno tornare sempre agli stessi percorsi sbagliati].

¹⁰ Si tratta probabilmente dei pavimenti musivi che raffigurano labirinti univari, vedi oltre, § 7.

¹¹ KERN 2000: 23 e 138. Kern attribuisce la comparsa di queste nuove rappresentazioni alla nuova consapevolezza dell'uomo, che emerge dall'anonimato del Medioevo, della propria individualità, dell'essere in grado di compiere le proprie scelte, cf. p. 306.

¹² Cf. REED DOOB 1990: 39-51.

dove si dispone di due diversi termini, *labyrinth* e *maze*; mentre il primo è evidentemente un prestito adattato dal greco λαβύρινθος, per tramite del francese o del latino, il secondo è la continuazione di un termine di chiara origine germanica¹³; da confrontare con l'ags. *āmasian* “stupire, disorientare”, esso è attestato già nel medio inglese come *mase*¹⁴ con il significato di “delirium or delusion” (*OED*) e si inserisce nell'ambito semantico della ‘confusione’. Una ricognizione delle prime opere letterarie inglesi conferma l'uso di *mase/maze* e derivati a indicare questi concetti. Il termine compare già in *The vision of Piers Plowman* (*Prologue*, 192; *Passus 1*, 6 e *Passus 3*, 3160), composto da William Langland nella seconda metà del XIV secolo. Allo stesso periodo risalgono le opere di Chaucer, che usa il sostantivo *maze* in tre occasioni e il participio passato in funzione aggettivale *mazed/mased* con riferimento allo stesso ambito semantico in quattro occasioni; la forma senza aferesi è attestata una sola volta, con il participio passato, ancora in funzione aggettivale, *amased* “confuso”¹⁵. A queste va aggiunta la testimonianza di *The Legend of Good Women - VI The Legend of Ariadne* (vv. 2012-4):

*And for the hous is krynkeled to and fro,
And hath so queynte weyes for to go –
For it is shapen as the mase is wrought.*

In questo caso, Chaucer utilizza il termine *mase* – e non *labyrinth*¹⁶ – in riferimento alla dimora del Minotauro; nello specifico, il poeta dice che la *hous* del mostro è fatta di percorsi intricati e serpentine, costruiti allo stesso modo in cui è realizzato un *mase*. Il paragone istituito da Chaucer risulta piuttosto interessante, dal momento che

¹³ Il confronto con i termini norvegesi *masa-st* “to fall into a slumber, to lose one’s senses and begin to dream” e *masa* “to be continually busy at a thing” ha fatto presupporre un’origine scandinava del termine, cf. MATTHEWS 2003: 179.

¹⁴ Secondo il dizionario Random House, il termine *mase* sarebbe un “noun use of aphetic variant of *amazen*, to amaze”, cf. www.dictionary.com/browse/maze.

¹⁵ Il sostantivo *maze* occorre nelle seguenti opere di Chaucer: *The Merchant’s Tale*, 2387, nel senso di “stupore, sbalordimento”; *The Nun’s Priest’s Tale*, 3093, per descrivere cose straordinarie, fuori dal comune; *Troilus and Criseyde* 5, 468, a indicare un’illusione. Il participio passato *mazed* è attestato in *The Man of Law’s Tale*, 526 e 678 e come *mased* in *The Book of the Duchess*, 12 e *Anelida and Arcite*, 322. La forma *amased* si trova in *The Canon’s Yeoman’s Tale*, 935. I dati qui presentati sono stati estrapolati dal sito *eChaucer* curato dal Prof. Gerard NeCastro della University of Maine at Machias (<http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/chaucer/contact/>).

¹⁶ L’unica menzione nelle opere di Chaucer del termine *labyrinth* – ma nella forma latineggiante *Laboryntus* – si trova in *The House of Fame*, 1921, e coincide con un riferimento esplicito all’edificio costruito da Dedalo (“*domus Dedaly*”, 1920). La distribuzione dei due termini nelle opere di Chaucer risulta significativa in quanto mostra un uso molto ristretto del prestito classico, limitato al riferimento mitologico, mentre hanno diffusione più ampia *maze* e derivati, per i quali prevale l’uso metaforico che, ricordiamo, era già presente in λαβύρινθος/*labyrinthus* da lungo tempo.

egli non definisce la dimora del Minotauro come *mase*, ma ci dice che le due strutture sono sovrapponibili. Questo passo testimonia l'unico caso in cui Chaucer utilizza *mase* non nel suo significato metaforico, ma piuttosto in riferimento a qualcosa di concreto. Ma qual era il referente di questo *mase*? Probabilmente i *turf labyrinths* che andavano diffondendosi in quel periodo in Inghilterra, tracciati labirintici realizzati scavando nel manto erboso di cui diremo meglio più avanti (§ 9.2).

La considerazione che solo i labirinti univiari possano essere definiti veri e propri labirinti non è universalmente accettata. Paolo Santarcangeli, ad esempio, ribalta completamente questa visione, considerando i labirinti univiari come “pseudolabirinti” dal momento che non “non si può considerare labirintico un percorso che è soltanto lungo, che non dà luogo a dubbi né impone scelte, poiché basta seguirlo per arrivare alla meta oppure all'uscita e, comunque, alla sua fine”¹⁷.

Ciò nondimeno, nella prospettiva storica in cui si pone questo lavoro, non si può non tenere in considerazione il fatto che la prima tipologia di labirinti attestata sia proprio quella univaria, nella quale la difficoltà nel raggiungere il centro non risiede nella complessità del percorso, quanto nello sforzo psicologico necessario per affrontare un viaggio in cui ci si avvicina ripetutamente alla meta solo per esserne poi allontanati nuovamente¹⁸.

Qui concentreremo la nostra attenzione sui soli labirinti univiari di tipo ‘classico’¹⁹, in genere a sette circuiti, in quanto risultano essere la tipologia più antica²⁰ nonché quella maggiormente rappresentata nell'area del Mediterraneo. Non solo, questa precisa raffigurazione è strettamente connessa alla simbologia del mito di Teseo e del Minotauro²¹ e dei rituali ad esso collegati, come la danza del γέρανός e il *Lusus Troiae* romano²².

Prima di procedere, però, merita un accenno la questione della differenza tra simbolo del labirinto e meandri e spirali. La principale caratteristica distintiva dei labirinti consiste nell'essere quasi del tutto racchiusi da una linea esterna e nel fatto che il loro percorso è soggetto a un continuo cambio di direzione; queste condizioni non si verificano né nelle spirali, né nei meandri, che per di più “are neither self-contained forms nor do have centers”²³. Ciononostante, i meandri presenti su alcuni vasi attici del V secolo a.C. e su alcune monete cnosie dello stesso periodo sembrano simboleggiare il labirinto cretese

¹⁷ SANTARCANGELI 2005: 30.

¹⁸ KERN 2000: 30.

¹⁹ Molti sono i nomi con i quali è conosciuto questo tipo di labirinto: *labirinto cretese*, *labirinto a croce*, *labirinto classico*, cf. LUNDÉN 1996: 28, n. 4. Qui si preferisce la denominazione ‘labirinto classico’.

²⁰ Come dimostra l'incisione su una tavoletta d'argilla da Pilo risalente al XIII secolo a.C., per la quale si veda oltre (§ 1).

²¹ A nostro avviso, si possono considerare meandri e spirali come simboli del labirinto soltanto nel caso in cui siano accompagnati da immagini inequivocabilmente legate al mito di Teseo e del Minotauro. È il caso, ad esempio, di alcuni vasi attici, cf. LEHMANN WILLIAMS 1965.

²² Si veda SARULLO in stampa.

²³ KERN 2000: 23.

per esplicito riferimento al racconto mitologico mediante accostamento con la raffigurazione del Minotauro. Anche su questo punto le teorie degli studiosi sono tutt'altro che concordi. Károly Kerényi, ad esempio, partendo dalle raffigurazioni presenti sui vasi attici, in cui il meandro era un'indicazione simbolica della mitica dimora del Minotauro, considera sia il meandro che la spirale come segni del labirinto²⁴.

La connessione tra il simbolo del labirinto classico e il meandro è stata più volte presa in considerazione per tentare di spiegare l'origine del primo²⁵. Grande sostenitore dell'ipotesi del meandro come labirinto fu Arthur Evans, lo scopritore del Palazzo di Cnosso, che credette di riconoscere in un affresco meandrico del Palazzo una rappresentazione del labirinto²⁶, che l'archeologo identificava con il palazzo di Cnosso²⁷. Lo stesso Evans mette in relazione il disegno dell'affresco con alcuni “ideographic Egyptian signs” e, in particolare, con il cosiddetto *Palace sign*, ovvero un geroglifico che costituirebbe una rappresentazione schematica della pianta del palazzo.

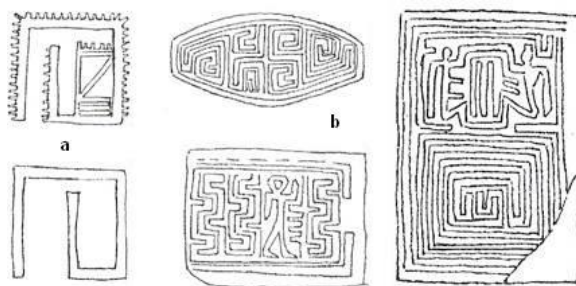


Fig. 1. ‘Palace signs’ (a) e sigilli egiziani (b) (DEEDES 1935).

Questo segno si sarebbe poi evoluto in disegni più complessi attestati su sigilli e monete egizie a partire dall’Antico Regno che, secondo C.N. Deedes²⁸, potrebbero costituire gli antecedenti del simbolo del labirinto²⁹.

²⁴ KERÉNYI 1992: 103-5.

²⁵ Si veda ad esempio il disegno realizzato da Jeff Saward e riprodotto in KERN 2000: 38, fig. A, nel quale si mostra il possibile sviluppo di un labirinto classico a sette circuiti a partire da un doppio meandro.

²⁶ EVANS 1921: 356-9. Pur definendolo “Labyrinth fresco” (didascalia della fig. 256), Evans ammette che “it represents in fact a series of mazes”, operando dunque una significativa distinzione fra i due termini.

²⁷ La questione dell’identificazione del referente originario del simbolo del labirinto è stata oggetto di lunghi dibattiti che hanno visto contrapporsi due ipotesi: palazzo o grotta? Sulla questione, che non ci è possibile riprendere qui nella sua complessità per non travalicare gli scopi di questo lavoro, ci siamo già espressi in SARULLO 2008a: 40: “the original referent of *labyrinthos* [...] were the caves that housed the cult of local divinity. Only subsequently did the word come to also indicate the complex buildings, or a part of them, strictly connected with religious rites performed in hypogeal spaces. It is probable that with the breakdown of the palatial society the memory of a building called ‘labyrinth’ got lost and once more the word began to indicate only the intricate caves of Crete”.

²⁸ DEEDES 1935.

²⁹ Evans afferma che “It does not seem an extravagant supposition that, just as the tower of the old

Una conferma del legame tra quest'ultimo e il palazzo è sembrata venire dalla scoperta negli anni Novanta del secolo scorso di alcuni affreschi di stampo minoico a Tell el Dab'a, l'antica Avaris, sul delta del Nilo³⁰. Tra questi, ha suscitato grande clamore il rinvenimento di frammenti di un affresco con una scena di taurocatapsia sullo sfondo di un disegno meandrico³¹, databile approssimativamente al Tardo Minoico IA-B³². Secondo Nannó Marinatos, il *maze* su cui si colloca la scena non avrebbe alcuna correlazione con il mito del labirinto³³ e potrebbe invece rappresentare “a court with an official character; in short, it indicates palatial grounds”³⁴, ovvero una corte pavimentata nei pressi del palazzo. L'idea di una corte nei pressi del palazzo di Cnosso ci richiama alla mente il χορός di Arianna, ideato da Dedalo per la principessa cretese, nel quale giovani e giovinette danzavano tenendosi per i polsi eseguendo movimenti circolari. L'immagine è preservata nella descrizione dello scudo di Achille (*Iliade* XVIII, 590-605)³⁵; la menzione omerica potrebbe dunque essere una memoria dell'esistenza di questi spazi, connessi al palazzo, destinati ad eventi spettacolari.

Egyptian Palace sign was adopted as a Minoan hieroglyph, so the simplified figure of the whole building should have been taken over to represent the Cretan Palace-Sanctuary, in other words, the Labyrinth” (EVANS 1921: 358-9). Il ragionamento di Evans trova fondamento nella sua identificazione del labirinto nel palazzo di Cnosso, ipotesi che però non accoglie il favore unanime degli studiosi.

³⁰ BIETAK 1994.

³¹ BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2000, cui si rimanda anche per i dettagli della ricostruzione digitale dell'affresco.

³² BIETAK 2000: 36-7 e BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2007: 67.

³³ BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2000: 81 e BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2007: 71.

³⁴ A supporto della sua ipotesi, N. Marinatos confronta il *maze* dell'affresco di Avaris con alcune raffigurazioni di taurocatapsia e di tori su glittica minoica nei quali compare una sorta di griglia alla base del disegno, interpretabile come pavimentazione; si vedano in particolare i sigilli CMS I 135, V 1A 145, V 1B 135 e VI 336. Tuttavia, in nessuno di questi sigilli compare uno schema che possa richiamare, anche lontanamente, un meandro. La Marinatos, infatti, precisa che “if the maze represents a court in the vicinity of the palace, it was abbreviated in the glyptic scenes as a grid groundline, and the purpose of the convention was to indicate palatial ground” (p. 81). La questione viene ripresa in BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2007: 72, dove, alla possibile obiezione (già in SHAW 1995: 108) che gli spettacoli taurini difficilmente avrebbero potuto svolgersi in una corte pavimentata, si risponde che si sarebbe potuto ricoprire il pavimento con della terra per l'occasione o che, semplicemente, “the pavement is meant only as a symbolic connotation of the the palace grounds”. Gli autori concludono infatti che “the maze was used as a symbolic pattern to portray the palatial area including its environment”.

³⁵ Alla questione sono stati dedicati innumerevoli studi; da ultimo si veda MENICHETTI 2006, 7-18. Non c'è accordo tra gli studiosi sull'individuazione precisa del referente del χορός iliadico, “danza” per alcuni e “spazio dedicato alla danza” per altri; si potrebbe propendere per questa seconda opzione sulla base di *Od.* VIII 260 “spianarono il luogo/coro” (λείησαν δὲ χορόν, ma poco oltre, v. 264, χορός è usato nel significato di ‘danza’: “scandirono coi piedi la danza divina”, πέπληγον δὲ χορόν θεῖον ποτίν), nonché della testimonianza di Pausania (III 11,9) che ricorda che Χορός è il nome dell'ἀγορά di Sparta, e, forse, di SEG II 509,6, in cui si potrebbe rintracciare un simile uso anche a Creta. Sul forte legame tra danza e labirinto, cui si accennerà più avanti, si veda SARULLO in stampa e la bibliografia ivi citata.

La presenza del *maze* nell'iconografia palaziale è testimoniata dal celebre affresco cnossio descritto da Evans sopra menzionato; meno noto è il pavimento dipinto con disegno meandrico, di cui rimangono pochi frammenti, che adornava, nella ricostruzione degli archeologi, la sala del trono di Avaris³⁶. Sebbene il rapporto tra i due elementi non sia stato esplicitato da Bietak e Marinatos³⁷, a nostro avviso potrebbe essere interessante porre in relazione i frammenti meandrici pavimentali di Avaris, nuova evidenza dell'uso di questo pattern nella pavimentazione³⁸, e lo sfondo utilizzato nel *maze tableau* che da questo uso potrebbe aver tratto ispirazione, pure se i disegni non sono identici. In quest'ottica, risulta particolarmente interessante l'ipotesi di M. Shaw, secondo la quale il *maze* di Cnosso fosse in realtà parte di un pavimento e non un affresco³⁹.

A ben guardare, gli esemplari di cui si è discusso fin qui non sono altro che sequenze di meandri più o meno intricate che però, a parere di molti, “nulla hanno a che fare con il Labirinto”⁴⁰. L'idea che il simbolo del labirinto sia nato come rappresentazione schematica del palazzo potrebbe, tuttavia, trovare una conferma nel fatto che il termine *λαβύρινθος* veniva usato in relazione a costruzioni in pietra dalla pianta complessa, come l'edificio egiziano descritto da Erodoto (II 148) o il Palazzo di Cnosso⁴¹. D'altra parte, non è possibile stabilire se il termine sia stato associato al simbolo perché quest'ultimo rappresentava la pianta del palazzo, o se il simbolo, creato indipendentemente, sia poi stato interpretato come rappresentazione schematica di una costruzione complessa e per questa via sia passato a identificare i tortuosi palazzi.

Un nuovo punto di vista viene offerto da Francesco Aspesi⁴² il quale suggerisce di riconoscere un meandro nel centro del simbolo del labirinto:

Il suo centro è esso stesso un vero e proprio meandro, se si considerano, oltre al segmento di percorso finale, anche i quattro

³⁶ BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2007: 42-3.

³⁷ Gli studiosi sottolineano invece il rapporto tra il meandro dell'affresco di Avaris e quello di Cnosso, cf. BIETAK - MARINATOS - PALYVOU 2007: 69-72, fig. 71 e n. 202: “The similarity to the Knossos pattern can also be seen by the technique of using triple string impressions as well as by the 1:2,5 ratio between the grid systems of Tell el-Dab'a and Knossos”.

³⁸ Altre testimonianze di pavimenti decorati a meandri sono citate in SHAW 2012: 153-4.

³⁹ SHAW 1995: 108 e, più recentemente, SHAW 2012.

⁴⁰ Cf. fra gli altri CAGIANO DE AZEVEDO 1958: 36, il quale afferma che, come per le rappresentazioni dei visceri delle tavolette babilonesi, “troppi secoli separano questi schemi più antichi da quelli che nel IV secolo appaiono sulle monete di Cnosso”.

⁴¹ Nell'antichità gli storici e i geografi identificavano con il termine ‘labirinto’ degli edifici monumentali e complessi, spesso connessi con funzioni funerarie. Secondo l'ordine in cui vengono presentati da Plinio (*Nat. XXXVI* 19,84-93), l'unico a trattarli tutti, i quattro grandi labirinti testimoniati dalle fonti antiche sono localizzati in Egitto, a Creta, a Lemno e a Chiusi. Per un'estesa trattazione su questi labirinti si rimanda a KERN 2000: 57-63.

⁴² ASPESI 2011: 25-7. La citazione che segue è tratta da p. 25.

precedenti e l'intera raffigurazione si delinea come un ampliamento di tale meandro centrale.

A supporto di questa tesi, Aspesi ricorda in primo luogo il muretto intorno alle stalagmiti della grotta di Amnisos, a forma meandrica, nonché il cosiddetto 'bacino lustrale' dei palazzi⁴³, la cui pianta coincide con un meandro.

A nostro avviso, bisogna tenere distinta l'origine creativa del simbolo e la sua realizzazione nella pratica. Se per la prima pare abbastanza probabile una qualche relazione con il meandro, quest'ultimo potrebbe non essere il punto di partenza per l'effettiva costruzione grafica di un labirinto, che risulta piuttosto elaborata e prevede diversi passaggi che richiedono un certo grado di esercizio. Una delle procedure più comuni, schematizzata da Heller⁴⁴, consiste infatti nel tracciare una croce centrale, inserire tra i bracci di questa degli angoli retti e al centro di questi ultimi dei punti; si procede poi ad unire le varie estremità nella sequenza illustrata nella Fig. 2. Questa procedura è chiaramente evidente in alcuni labirinti superstiti, come nel caso della *Domus de janas* di Luzzanas in Sardegna (§ 2.2).

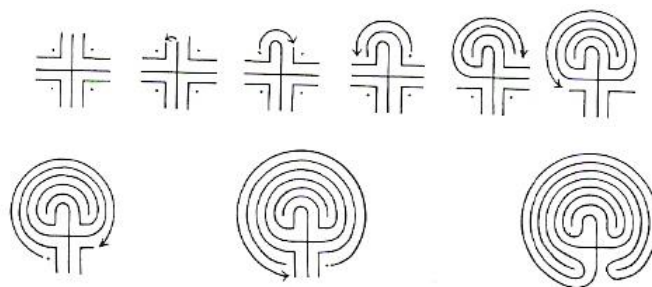


Fig. 2. Fasi di costruzione di un labirinto (KERN 2000).

Nelle pagine che seguono, vedremo molti esempi in cui è evidente come la croce centrale sia stata tracciata per prima con delle linee nette e perpendicolari, più marcate rispetto al resto del disegno⁴⁵, fatto che sembra deporre a favore della modalità di esecuzione proposta da Heller. Un'ulteriore conferma viene da un recentissimo ritrovamento nel nord della Spagna: nel Castro di Formigueiros⁴⁶, in Galizia, è stato infatti rinvenuto quello che sembra un abbozzo di labirinto in cui si ritrova proprio lo schema a croce (§ 2.1).

⁴³ La medesima tipologia di struttura ctonia a pianta meandrica si ritrova non solo a Cnosso, ma anche a Festo e Thera.

⁴⁴ Per una descrizione puntuale di tutti i passaggi cf. HELLER 1961: 58, ripreso poi in KERN 2000: 24, 34. Cf. anche LUNDÉN 1997: 29-30.

⁴⁵ Ciò avviene anche nella celebre *oinochoe* di Tragliatella, per cui si veda oltre (§ 3).

⁴⁶ MEIJIDE CAMESELLO 2012: 6.

1. Varianti di forma

Una derivazione del simbolo del labirinto dal disegno del meandro deporrebbe a favore della maggiore antichità della variante rettangolare rispetto a quella rotonda⁴⁷; a supporto di questa ipotesi si ricorda che il più antico esemplare di datazione certa è proprio di forma rettangolare. Si tratta di un labirinto largo 7 cm e alto 5,7 cm inciso sul *verso* di una tavoletta micenea (PY Cn 1287) rinvenuta nel Palazzo di Nestore a Pilo nel 1957⁴⁸ e risalente al XIII secolo a.C. (Fig. 3).

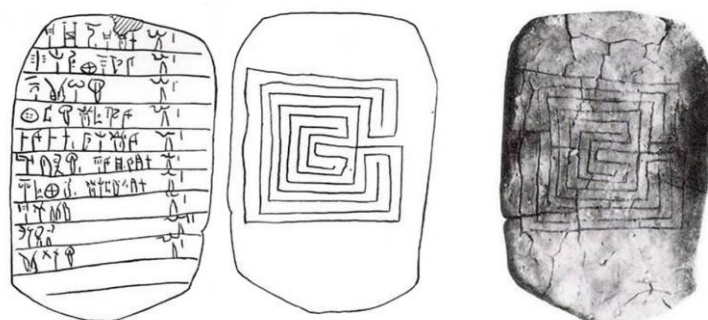


Fig. 3. Tavoletta PY Cn 1287: apografo (LANG 1958) e foto (KERN 2000).

Il testo inciso sul *recto* riporta un elenco di dieci antroponimi, in alcuni casi accompagnati da un attributo che probabilmente ne identifica la professione, seguiti dall'ideogramma della capra e da un numerale; si tratta dunque di un testo amministrativo relativo alla distribuzione del bestiame, forse in connessione con la tessitura, nel quale manca qualunque riferimento⁴⁹ al disegno tracciato sul *verso*, che viene interpretato come un *doodle* ("scarabocchio")⁵⁰ probabilmente inciso prima del testo. Nell'arco temporale successivo all'esemplare miceneo non sono attestati altri labirinti in forma quadrata fino al V-IV secolo a.C.⁵¹, periodo in cui si situano due

⁴⁷ Se il simbolo fosse stato creato per rappresentare la pianta di un palazzo, la forma rettangolare sarebbe certamente stata più adatta di quella curvilinea.

⁴⁸ LANG 1958.

⁴⁹ CORDANO 1980: 11, che identifica la *potinija daburitojo* con Athena, prende spunto dalla presenza in questa tavoletta dei termini per cardatore (*ka-na-pe-u* = *καφεύς*) e forse per tessitore (*pe-re-ke-u* cf. *πλοκεύς*) per ipotizzare che "i due lati della tavoletta PY Cn 1287 siano connessi fra di loro ed entrambi in relazione con il culto palatino di Athena".

⁵⁰ HELLER 1961: 59; KERN 2000: 73, Figg. 103-4.

⁵¹ L'assenza di testimonianze iconografiche in contesto panellenico in questo lungo periodo corrisponde all'assenza di occorrenze del termine nei testi greci, il quale, dopo le tavolette micenee, ricompare solo con Erodoto. Le testimonianze classiche, a partire dal V secolo a.C., utilizzano il termine labirinto solo in relazione ad edifici dalla pianta articolata e complessa che condividono alcune caratteristiche, come quella di essere edifici, almeno in parte, ipogei. Si può dunque supporre che, durante i cosiddetti 'secoli bui', si fosse

graffiti, uno da Atene e uno da Delo (§ 4), per i quali non si può però escludere una correlazione tra forma del disegno e modalità/superficie sulla quale esso viene tracciato.

La datazione dei primi esemplari di labirinti circolari è tutt'altro che pacifica. Per alcuni petroglifi spagnoli è stata proposta una datazione molto alta, tra la fine del Neolitico e l'inizio dell'Età del Bronzo, cosa che, se confermata, renderebbe queste attestazioni di oltre mille anni più antiche rispetto alla tavoletta di Pilo. Tuttavia, come si vedrà più avanti, il tipo di supporto non consente di inquadrare questi labirinti in un preciso contesto cronologico: attualmente la loro datazione oscilla tra il III millennio e la prima metà del I millennio a.C.

Tra le più antiche testimonianze circolari figurano i dipinti presenti su due frammenti di un vaso di argilla provenienti da Tell Rifa'at, 35 km a nord est di Aleppo, nella Siria settentrionale: il frammento più piccolo, alla base del vaso, raffigura un labirinto sinistrorso con apertura rivolta verso il basso; il più grande presenta un labirinto destrorso a cinque circuiti con apertura rivolta verso sinistra. In entrambi i labirinti sono evidenti i punti di partenza su cui sono stati tracciati: la croce centrale è più spessa e si notano alcuni angoli retti e alcuni punti⁵².

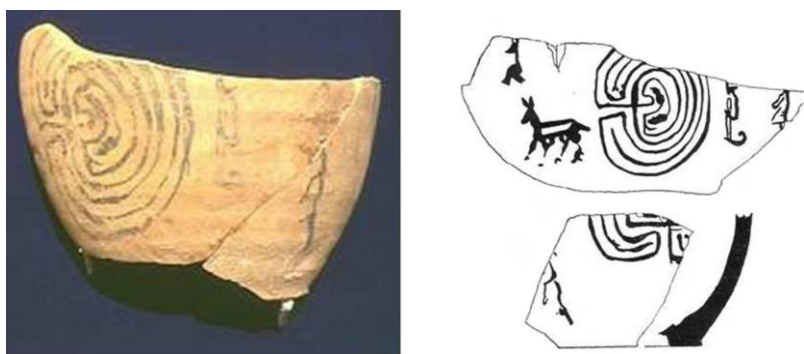


Fig. 4. Frammenti di vaso da Tell Rifa'at,
foto (SAWARD - SAWARD 2016) e apografo (PECORELLA 1973).

Accanto ad entrambi i disegni sono raffigurati animali e figure umane. I frammenti sono stati rinvenuti nel III livello (XIV-XII secolo a.C.), ma sono fuori strato, probabilmente sono scivolati dal II livello (X-VI secolo a.C.)⁵³. Anche la provenienza del vaso sarebbe incerta, in quanto a Tell Rifa'at, nel livello IIc, sono stati rinvenuti numerosi

persa la nozione di 'labirinto' come 'grotta' ma fosse rimasto il concetto di "luogo articolato in corridoi intricati"; il referente più immediato per i Greci del I millennio poteva ben essere un palazzo monumentale, quale il labirinto egizio descritto da Erodoto.

⁵² LUNDÉN 1996: 49.

⁵³ PECORELLA 1977: 169-70. Di opinione diversa KERN 2000: 73, il quale sostiene che i frammenti appartengano al III livello e costituiscano dunque la più antica attestazione certa di un labirinto circolare.

frammenti di ceramica importata, di origine micenea, cipriota e fenicia, risalenti al periodo tra il IX e l'VIII secolo a.C.

Merita una menzione a parte il dipinto nella Grotta di Polifemo, presso Trapani. Questo tracciato, datato al 3000 a.C., è stato considerato il più antico labirinto del mondo⁵⁴, ma in realtà differisce notevolmente dal disegno del labirinto classico. Tuttalpiù, si potrebbe considerare uno stadio embrionale di labirinto, non ancora sviluppato nella sua forma definitiva.

Di sèguito riportiamo una breve rassegna sulle diverse testimonianze di labirinti, suddivisi per tipologia, seguendo un andamento cronologico che prenderà l'avvio dalle tipologie più antiche per concludersi con gli esemplari più recenti.

2. Petroglifi

Il labirinto è piuttosto diffuso tra le raffigurazioni dell'arte rupestre; esso si presenta sempre in forma circolare, in contrasto con la *communis opinio* che vorrebbe una prevalenza di tracciati squadrati (e di conseguenza una carenza di tracciati curvilinei) su superfici dure come nel caso della roccia. Il catalogo che segue propone una carrellata dei luoghi in cui sono attestate queste testimonianze, che si dispongono lungo un ampio arco cronologico che va dal tardo Neolitico al Medioevo.

2.1. Spagna

Il Nord-ovest della Spagna è probabilmente l'area che ha restituito il maggior numero di petroglifi labirintici; gran parte di questi è stata datata al periodo tra la fine dell'Età del Rame e l'inizio dell'Età del Bronzo e dunque in questo insieme figurano quelli che sembrano essere gli esemplari più antichi. La maggioranza si concentra nella provincia di Pontevedra, in Galizia⁵⁵, e tra questi la *Pedra do Labirinto* (Fig. 5a) è certamente il caso più noto. Precedentemente datato alla metà del II millennio a.C., gli studi più recenti lo attribuiscono alla prima metà del I millennio. Si tratta di un labirinto a sette circuiti (62 x 74 cm) con ingresso a sinistra rivolto a ovest, verso il mare che dista circa 50 metri. A soli 15 metri in direzione nord dalla *Pedra do Labirinto*, il petroglifo di *Pedra dos Campiños* (Fig. 5b) è leggermente più piccolo (58 x 52 cm), ma presenta le stesse caratteristiche: sette circuiti con entrata a sinistra rivolta a ovest verso il mare; risalirebbe alla fine dell'età del Bronzo. L'esemplare di *Pedra do Outeiro do Cribo* (Fig. 5c) è probabilmente il più grande tra i labirinti incisi su pietra (73 x 80 cm). Come i

⁵⁴ RIGOGLIOSO 1998.

⁵⁵ PEÑA SANTOS 1981.

precedenti, ha sette circuiti, ma in questo caso l'apertura si trova a destra, rivolta verso est. Al tracciato del labirinto si sovrappongono le figure di un cervo e di un uomo a cavallo.

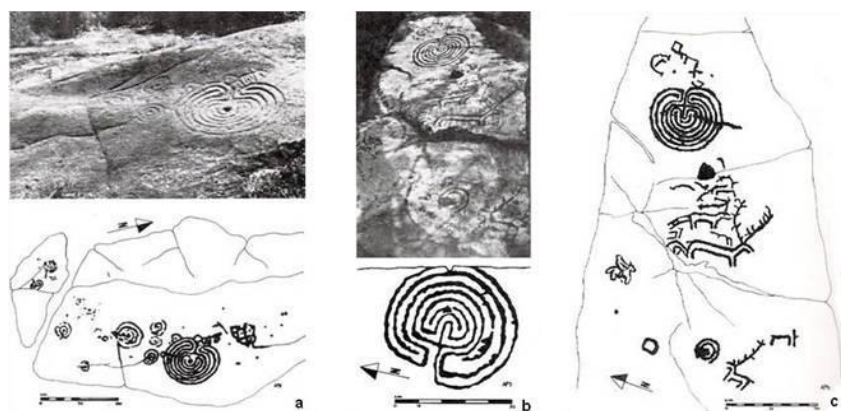


Fig. 5. Pedra do Laberinto (a), Pedra dos Campiños (b) e Pedra do Outeiro do Cribo (c): foto e illustrazioni (PEÑA SANTOS 1981).

Altri labirinti della tarda età del Bronzo sono stati rinvenuti a Laxe de Rotea de Mendo, a Parada e a Outeiro das Laxe. A Laxe (Fig. 6a) si trovano due labirinti incompleti tra figure di cervi; in entrambi casi si nota un tracciato inesatto che potrebbe essere il motivo del mancato completamento del disegno. Misurano 40 cm e 52 cm, con aperture rispettivamente verso sud e sud-ovest. Il gruppo I di Parada (Fig. 6b) presenta tre petroglifi in forma labirintica imperfetta con diametro massimo di 38 cm; nell'intenzione dell'incisore dovevano avere sette circuiti, ma presentano molti errori. In due casi le aperture sono rivolte verso sud-ovest, mentre nel terzo verso sud-est. Nel gruppo II di Parada (Fig. 6c) si ritrovano altri due petroglifi labirintici, di diametro di 58 cm e di 45 cm, aperture rispettivamente verso est e verso sud. Altri due labirinti a sette circuiti, incompleti, sono stati rinvenuti a Outeiro das Laxes (Fig. 6d); entrambi hanno un diametro di circa 60 cm con aperture verso nord est e verso sud est.

Recentemente, nuove scoperte di labirinti incisi su roccia hanno interessato ancora il nord-ovest della Spagna. Una decina di anni fa, nella provincia di León, prossima alla Galizia, sono stati rinvenuti diversi gruppi di incisioni su roccia⁵⁶. In particolare, nel complesso di petroglifi rinvenuti presso Lucillo sono state rinvenute due lastre poligonali di roccia sulle quali compaiono diversi esemplari di labirinti e disegni labirintici – interpretabili come prototipi o come mancati labirinti – accompagnati da coppelle e raffigurazioni di animali. La prima roccia, orientata a est, è marcata da circa 70 coppelle, tra le quali è appena distinguibile un labirinto, oltre a un solco a forma di croce interpretabile come prima fase di

⁵⁶ Una prima segnalazione di questi labirinti si trova in CAMPOS 2008, mentre una panoramica più ampia viene offerta in CAMPOS 2011.

realizzazione di un labirinto. La seconda roccia, orientata a ovest, presenta tre labirinti di grandi dimensioni, due a undici circuiti e uno, più piccolo, a sette (Fig. 7).

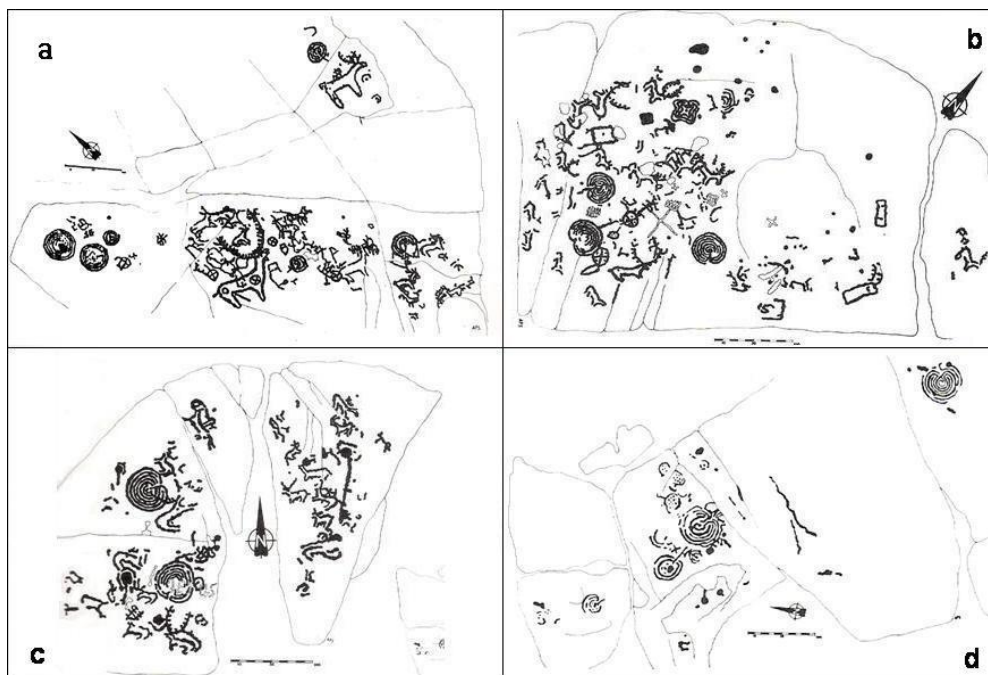


Fig. 6. Laxe (a), Parada I (b), Parada II (c), Outeiro das Laxes (d): illustrazioni (KERN 2000).



Fig. 7. Peñadafiel (Léon), foto delle due rocce con labirinti *in situ* (CAMPOS 2011).

Nel 2009, poi, in un insediamento risalente all'età del ferro presso Formigueiros in Galizia⁵⁷ sono stati rinvenuti alcuni graffiti databili al I secolo d.C., tra i quali spiccano diversi disegni labirintici. Si è già menzionato cursoriamente l'esemplare incompleto a sette circuiti con la croce centrale ben marcata; questo graffito, di poco più di 10 cm di diametro, si trova inciso su una lastra in ardesia nei pressi di una piccola piazza intorno alla quale si situano delle abitazioni. Oltre a questo, sulla pavimentazione della piazza si trova un altro

⁵⁷ MEIJIDE CAMESELLE - VILASECO VÁZQUEZ - BLASZCZYK 2008; MEIJIDE CAMESELLO 2012.

disegno assimilabile a un labirinto, di circa 55 cm di diametro, i cui tratti, presumibilmente incisi con una punta metallica, risultano purtroppo poco visibili e in alcuni punti parzialmente erosi. Tra gli altri graffiti contemporanei rinvenuti nel sito spicca poi un bell'esemplare di labirinto a undici circuiti del diametro di 10,6 cm (Fig. 8⁵⁸).



Fig. 8. Formigueiros, disegno del labirinto sulla pavimentazione e foto del labirinto a undici circuiti (foto di G. Meijide Cameselle).

La diffusione di questi disegni, più o meno completi, di labirinti in un'area relativamente ristretta è certamente significativa. Tuttavia, cercare un'interpretazione univoca per tutti questi petroglifi non è affatto semplice: i disegni appaiono in contesti raffigurativi non uniformi (isolati, accompagnati da figure animali, etc.) e con orientamenti e dimensioni differenti. Sembra ormai da scartare l'ipotesi esposta da Kern, secondo il quale questi petroglifi spagnoli fossero connessi con l'attività di estrazione dello stagno dell'età del Bronzo⁵⁹. Secondo recenti studi, infatti, i labirinti galiziani risalirebbero al tardo Neolitico, epoca in cui lo stagno non era ancora utilizzato in maniera diffusa⁶⁰. Diversamente dai labirinti camuni, dove, come vedremo, sono diffuse le raffigurazioni di armi e guerrieri, questi labirinti, più antichi, sono accompagnati da figure di cervi e altri animali, il che farebbe supporre che si tratti di un contesto di caccia. Un discorso a parte meritano invece i labirinti di Formigueiros, di qualche secolo più tardi rispetto agli altri esemplari di cui si è riferito sopra. Questi potrebbero essere la testimonianza della persistenza di questo modello culturale, che, forse, era ormai divenuto un semplice modulo decorativo con valenze simboliche attenuate rispetto alle attestazioni precedenti. Un'interessante ipotesi viene proposta dall'archeologo che ha scavato il sito,

⁵⁸ Si ringrazia G. Meijide Cameselle per avermi messo a disposizione le immagini e per la disponibilità nel fornirmi ulteriori informazioni sullo scavo di Formigueiros.

⁵⁹ "Labyrinths might have functioned as a sort of guide, if you will, into the bowels of Mother Earth, as a symbol of hope that the miners would return to the earth's surface, and, at the same time, as a magical assurance thereof" (KERN 2000: 67).

⁶⁰ SAWARD 2001.

Gonzalo Mejjide Cameselle⁶¹, il quale suggerisce la possibilità che il labirinto inciso sul pavimento della piazza potesse rappresentare simbolicamente il Castro, la cui pianta si presenta effettivamente come un complesso sistema difensivo di muri e terrapieni che potrebbe ricordare un labirinto circolare. Un simile paragone si potrebbe forse proporre anche per la cittadella neolitica di Dimini, in Tessaglia, la quale presenta una singolare planimetria che somiglia sorprendentemente allo schema di un labirinto circolare; la città, costruita su una collina, è costituita infatti da una struttura ad anelli concentrici interrotti da corridoi di passaggio che portano al livello più interno, fino a raggiungere il centro. Questa tipologia di insediamento fortificato potrebbe forse essere alla base del legame tra simbolo del labirinto e città fortificata, che si potrebbe forse configurare quale ulteriore evoluzione dell'interpretazione del simbolo del labirinto come rappresentazione grafica di edifici/palazzi di cui si è detto sopra.

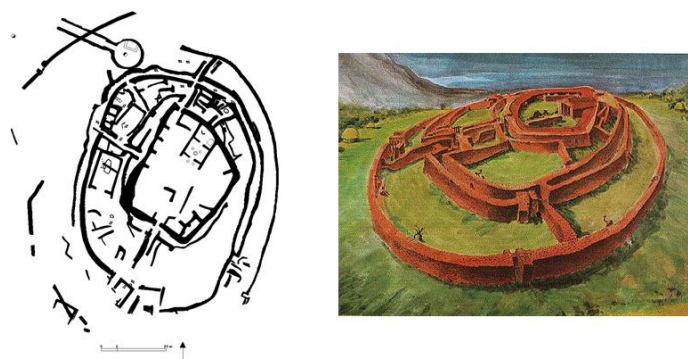


Fig. 9. Dimini: pianta e ricostruzione della città.

2.2. Sardegna

Nei pressi di Luzzanas (Benetutti, Sassari) è stata scoperta⁶² la ‘Tomba del Labirinto’, una cosiddetta Domus de Janas (“casa delle fate”)⁶³, consistente in una serie di camere scavate direttamente nella roccia. La tomba di Luzzanas consiste di almeno cinque camere ipogee interconnesse. La camera centrale, ampia circa 2,5 m x 1,5 m, presenta sulla parete sud occidentale una serie di graffiti, tra i quali spicca un labirinto circolare a sette circuiti dal diametro di circa 30 x 33,5 cm. L’incisione è stata tracciata con uno strumento appuntito da una mano esperta; la croce centrale risulta incisa più profondamente. Accanto al labirinto, e a volte anche sovrapposti ad esso, sono visibili altri graffiti che però non costituiscono un disegno coerente, ma che quasi certamente

⁶¹ MEJJIDE CAMESELLO 2012: 8.

⁶² CONTU 1965: 70.

⁶³ Si tratta di strutture sepolcrali molto diffuse in Sardegna attribuite alla Cultura di Ozieri, o di San Michele. Queste tombe, costruite IV e il III millennio a.C., continuarono ad essere utilizzate come sepolture secondarie fino all’epoca dell’occupazione romana della Sardegna, cf. SAWARD - SAWARD 2005.

sono stati tracciati in un secondo momento⁶⁴.



Fig. 10. Labirinto di Luzzanas, si notino le tracce di pastelli (SAWARD 2005).

La questione della datazione del labirinto di Luzzanas è alquanto complessa. Ercole Contu⁶⁵, che per primo se ne è occupato, lo considera preistorico, pur non escludendo la possibilità che si tratti di un graffito molto più recente. Successivamente, Rainer Pauli⁶⁶ ipotizza una datazione del labirinto al primo periodo nuragico, ovvero tra il 1500 e il 1000 a.C., quando molte *Domus de Janas* neolitiche vennero riutilizzate. Purtroppo, sul sito non sono state rinvenute tracce di attività nuragica che possano supportare questa datazione⁶⁷. A favore invece di una datazione più antica si schiera Hermann Kern⁶⁸, il quale sostiene che il labirinto sia stato tracciato contemporaneamente alla realizzazione della tomba (2500-2000 a.C.).

Più di recente⁶⁹, l'archeologo svedese Staffan Lundén ha spostato la datazione del graffito a un periodo compreso tra l'850 a.C. e il V secolo d.C. Lundén basa il termine *post quem* sulla supposizione – peraltro già suggerita da Contu⁷⁰ – che il labirinto sia stato tracciato mediante uno strumento di ferro, metallo che iniziò ad essere utilizzato in Sardegna solo a partire dal IX secolo; per l'*ante quem*, lo studioso, che ritiene molto probabile un'origine romana dell'incisione, ricorda che dopo la caduta dell'impero romano il disegno classico del labirinto a sette circuiti tenderà a scomparire nel Mediterraneo, a favore di schemi più complessi se pure sempre univiari.

Anche se il labirinto non fosse stato tracciato con uno strumento di ferro, ma con

⁶⁴ Purtroppo, oltre ai graffiti sono presenti altri segni, chiaramente più recenti, tracciati con pastelli blu, cf. SAWARD - SAWARD 2005: 7.

⁶⁵ CONTU 1965: 70-2.

⁶⁶ PAULI 1990.

⁶⁷ SAWARD - SAWARD 2005: 7-8.

⁶⁸ KERN 2000: 67.

⁶⁹ LUNDÉN 1996: 34-6.

⁷⁰ CONTU 1965: 71.

altro tipo di oggetto appuntito, l'ipotesi che il disegno fosse contemporaneo alla costruzione della tomba pare debba comunque essere scartata. La maggior parte delle *Domus de Janas* neolitiche, infatti, non presenta alcun petroglifo, se non qualche decorazione sui vani di passaggio tra una camera e l'altra; le poche che invece presentano delle decorazioni complesse mostrano intagli a rilievo con uno stile ben definito, nel quale non figurano disegni incisi, come è il labirinto di Luzzanas. Solo nella tarda età del Bronzo e nella prima età del Ferro cominciarono ad essere diffusi disegni geometrici incisi su alcuni blocchi che decoravano i nuraghi e i templi sardi. Tra questi figurano molti disegni con cerchi concentrici associati a elementi rettangolari e diagonali incisi su oggetti di pietra e di ceramica, ma al momento non risultano labirinti. Se davvero appartenesse a questo contesto culturale, il labirinto di Luzzanas rappresenterebbe quindi un *unicum* assoluto.

La difficoltà di datazione del petroglifo comporta inevitabilmente un'incertezza anche rispetto all'interpretazione del simbolo. Contu ipotizza che si tratti di un simbolo di iniziazione, vita, morte e rinascita, mentre Kern lo considera un simbolo funerario; entrambe le possibilità ben si collocano nell'ambito preistorico. Se invece fosse provata una datazione al periodo romano, secondo Lundén il disegno potrebbe avere un significato apotropaico o protettivo, come quello ipotizzato per i più tardi pavimenti musivi nelle case romane (§ 7).

2.3. *Valcamonica*

98

Tra le raffigurazioni rupestri della Valcamonica spiccano diverse raffigurazioni del labirinto⁷¹ dislocate in tutto il *Parco Nazionale delle incisioni rupestri* di Capo di Ponte (BS). Sulla base dell'analisi e della valutazione cronologica delle figure associate ai labirinti, si è stabilito che i labirinti camuni siano stati realizzati nella fase camuna IV C-D, ovvero tra la seconda metà dell'VIII e la prima metà del VI secolo a.C.⁷². Di seguito proporremo la descrizione degli esemplari più interessanti⁷³.

Certamente il più famoso dei labirinti camuni, l'esemplare sulla roccia 1 di Naquane è in realtà un 'filo d'Arianna', ovvero il percorso che si svolge all'interno del labirinto e non le mura che delimitano questo percorso⁷⁴. Questo tracciato, che misura complessivamente 37 x 42 cm, corrisponde alla figura n. 270 del settore I della grande incisione rupestre di Naquane; si compone di sette circuiti con ingresso nella parte inferiore rivolta a occidente. Al 'labirinto' si sovrappone parzialmente una figura maschile incisa posteriormente, mentre intorno sono presenti due figure animali, un ungulato e un uccello acquatico⁷⁵ (in alto a sinistra) e due guerrieri (a destra).

⁷¹ Per una trattazione approfondita, cf. ZANETTIN 1983 e LUNDÉN 1996: 38-42.

⁷² ZANETTIN 1983: 436, ma si veda quanto scrive LUNDÉN 1996: 39.

⁷³ Le notizie fisiche sui seguenti labirinti sono tratte da ZANETTIN 1983 e KERN 2000: 68-9.

⁷⁴ KERN 2000: 33.

⁷⁵ BERGGREN 1999. L'autrice considera questo uccello come simbolo di fertilità maschile, in riferimento alla



Fig. 11. Labirinto di Naquane, roccia 1 (SAWARD - SAWARD 2016).

Il graffito di Campanine è un vero labirinto a sette circuiti (40 x 38 cm) con ingresso nella parte inferiore rivolto verso ovest. Sotto al tracciato si notano otto asce di tipo a corta lama quadrata tipiche dell'età del ferro, di cui due sovrapposte presso l'entrata del labirinto.

Sulla roccia di Zurla sono presenti due 'fili d'Arianna': sulla destra, un esemplare a nove circuiti (21,5 x 18 cm) con ingresso nella parte inferiore rivolto verso ovest; verso sinistra, a poca distanza da questo, un disegno incompleto di soli quattro circuiti (9,5 x 13 cm). Sulla superficie sottostante si notano delle figure umane 'a corpo schematico' che sarebbero state incise prima del IV periodo camuno, e quindi anteriori a questi labirinti che sembrano risalire a una fase tarda del IV periodo camuno.

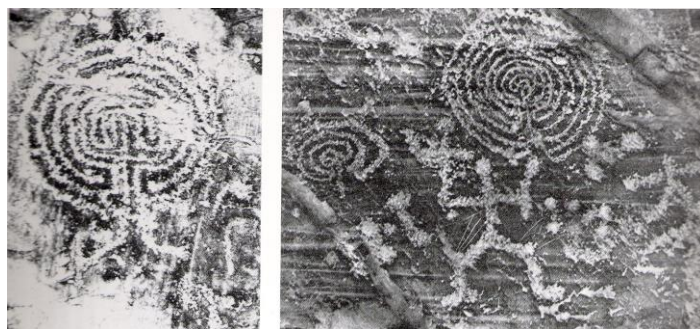


Fig. 12. Labirinti di Campanine (a sinistra) e Zurla (a destra) (KERN 2000).

Dal tracciato irregolare, il 'filo d'Arianna' mal riuscito sulla roccia 1 di Dos del Merichì misura 20 x 24 cm e presenta apertura nella parte inferiore rivolta a ovest. In un momento successivo alla sua realizzazione è stata tracciata una linea che si sovrappone alle due linee più esterne nella parte inferiore del labirinto, mentre nella parte superiore due figure umane si sovrappongono al tracciato più esterno. Il 'labirinto' si trova al centro di "un gruppo di incisioni composte quasi esclusivamente da figure di armati, stilisticamente diversi tra loro, e che rientrano in un orizzonte cronologico che va dal

periodo IV B in avanti”⁷⁶.

Diversamente dagli altri labirinti camuni, il labirinto a sette circuiti (33 x 28 cm) della roccia 34 di Luine presenta l’ingresso nella parte superiore anche se sempre rivolto verso occidente. Nei pressi dell’apertura e a destra di quest’ultima sono presenti alcune figure di uomini armati secondo lo stile dell’età del Ferro.

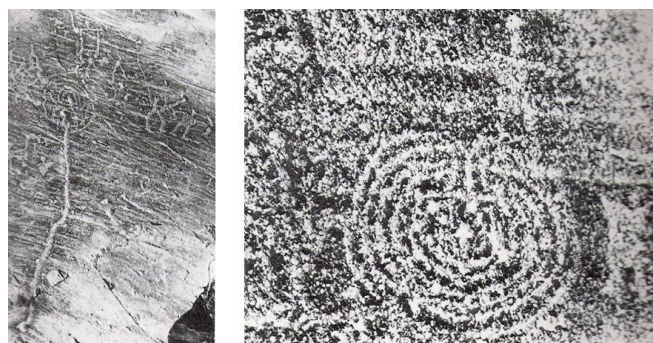


Fig. 13. Labirinti di Dos del Merichì (a sinistra) e di Luine (a destra) (KERN 2000).

Considerando le figure associate ai labirinti camuni, Annamaria Zanettin riscontra nella presenza costante di armati un’evidente “esaltazione della figura umana e probabilmente dell’eroe”⁷⁷. Tra gli elementi accompagnatori è frequente anche l’ascia che, fin dai tempi preistorici, assume una forte valenza religiosa e rituale, in particolare come simbolo di forza, potenza e fecondità.

Il contesto in cui si inseriscono questi labirinti parrebbe alludere a situazioni simboliche. Kern fa notare anche che tutti i labirinti camuni hanno l’apertura rivolta verso occidente⁷⁸, ovvero verso il tramonto, tradizionalmente segnacolo della morte; dello stesso parere la Zanettin, che conclude la sua analisi affermando che i labirinti possono essere interpretati come “sintesi figurativa di elaborate teorie di vita e di morte, di rinascita e di liberazione”⁷⁹.

In particolare, a Naquane la presenza di un volatile⁸⁰ e di uomini armati nell’atto di compiere un combattimento (rituale?) richiamano gli elementi tipici dell’iconografia classica dei giochi funebri⁸¹. Recentemente, Armando Cherici⁸² ha proposto di vedere nel

⁷⁶ ZANETTIN 1983: 435.

⁷⁷ ZANETTIN 1983: 435. Lundén dubita che la presenza di figure umane nelle vicinanze dei labirinti abbia un qualche significato particolare, data l’alta occorrenza di queste nell’arte rupestre camuna, cf. LUNDÉN 1996: 39.

⁷⁸ KERN 2000: 67. Ma Lundén fa notare che la maggior parte dei graffiti camuni è rivolta verso ovest, dal momento che si trovano sul lato orientale della valle e quindi rivolti verso est, cf. LUNDÉN 1996: 40.

⁷⁹ ZANETTIN 1983: 438. Ma, nota Lundén, “how she arrives at this conclusion remains obscure”, cf. LUNDÉN 1996: 40.

⁸⁰ Gli uccelli sono spesso connessi con i concetti di morte e rinascita.

⁸¹ A questo riguardo, si veda quanto si dirà oltre a proposito del *Lusus Troiae* celebrato durante i funerali di Anchise.

graffito di Naquane la rappresentazione di una danza labirintica guidata dai due guerrieri che tengono una corda, paragonando il gruppo di Naquane alle decorazioni incise sull'*oinochoe* di Tragliatella (§ 3).

2.4. Isole britanniche

Rispetto agli esempi sopra menzionati, i petroglifi labirintici attestati nelle isole britanniche risalgono ad un'epoca molto più tarda. Sembra comunque interessante darne conto in quanto testimoniano l'evoluzione simbolica di un segno che graficamente rimane invariato.

Hollywood, Irlanda

Rinvenuto nel 1908 durante una battuta di caccia alla donnola⁸³, questo è l'unico esempio di petroglifo labirintico in Irlanda⁸⁴. Si tratta di un labirinto circolare a sette circuiti, del diametro di circa 73 cm, con ingresso a destra. La pietra è stata rinvenuta in un sentiero che parte dalla strada tra Hollywood e Glendalough, in quella che veniva chiamata *St. Kevin's Road*, un'antica via di pellegrinaggio che conduceva al famoso monastero di Glendalough fondato da San Kevin nella metà del VI secolo d.C.

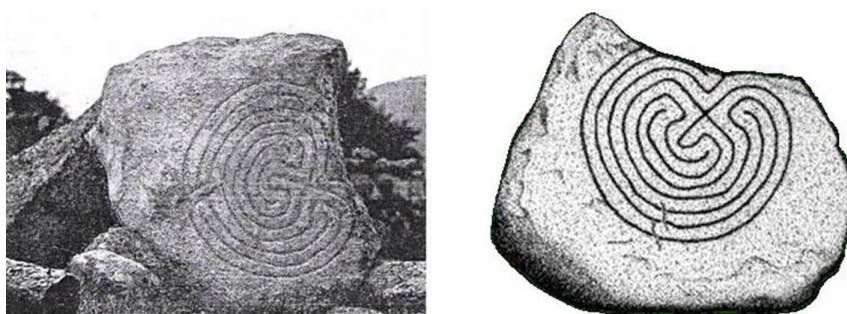


Fig. 14. Hollywood stone, foto *in situ* (ORPEN 1923) e illustrazione (SAWARD - SAWARD 2016).

Sebbene al tempo della scoperta gli archeologi attribuissero con sicurezza il disegno all'età del Bronzo⁸⁵, epoca alla quale si datano le altre incisioni rupestri irlandesi, sulla base della profondità dell'incisione e del luogo di ritrovamento, gli studiosi moderni propendono ora per una datazione all'alto Medioevo, tra il 550 e il 1400.

Nel suo primo resoconto sul ritrovamento della pietra, Orpen, che individua nella croce al centro del tracciato il “motif” del disegno, ipotizza che “the cross may have

⁸² CHERICI 2010: 224.

⁸³ Ne riferisce ORPEN 1911 che, a p. 183, riporta una descrizione dettagliata del luogo di ritrovamento.

⁸⁴ Esistono altri esempi di tracciati labirintici, ma questo è l'unico inciso su pietra, cf. SAWARD 1984 e la nuova versione di questo articolo apparso su <http://www.labyrinthos.net/irelandlabs.html>.

⁸⁵ Cf. BREMEN 1926: 53, il quale sostiene che il disegno del labirinto sia giunto in Irlanda dalla Spagna.

marked a station on the Pilgrims' Road", e solo in un secondo momento riconosce nell'incisione un labirinto⁸⁶. Dal momento che, secondo Orpen, il simbolo non può essere stato sviluppato in maniera indipendente a Hollywood, l'autore ipotizza che il disegno sia giunto in Irlanda da qualche monastero straniero nel periodo precedente all'invasione danese delle isole britanniche, periodo in cui vi erano frequenti contatti tra i monasteri irlandesi e quelli del nord Italia, nei quali il disegno del labirinto appariva come decorazione pavimentale. Se il simbolo fosse giunto in Irlanda tramite le istituzioni monastiche, questo potrebbe essere un'ulteriore conferma del fatto che la pietra di Hollywood segnasse una stazione del pellegrinaggio verso Glendalough. Secondo Saward⁸⁷, "The choice of the labyrinth to decorate the stone was surely a commentary on the tortuous path that lay ahead for the pilgrims on the trackway".

Rocky Valley, Tintagel, Cornovaglia

Nel 1948 vennero scoperti due labirinti (entrambi del diametro di circa 22 cm) incisi nella roccia a Rocky Valley⁸⁸, nei pressi di Tintagel in Cornovaglia. A fare la scoperta un uomo del luogo, S. J. Madge, autore di una guida turistica della zona.

Sin dal loro ritrovamento questi petroglifi vennero considerati una testimonianza di contatti tra le popolazioni del Mediterraneo – da sempre considerato il centro da cui si è diffuso il labirinto – e la Cornovaglia preistorica. Per tale motivo, le incisioni vennero datate al Bronzo antico (1800-1500 a.C.) e confrontate con i labirinti rinvenuti nell'arte rupestre dell'età del Bronzo in Valcamonica e in Galizia.



Fig. 15. Rocky Valley: foto dei labirinti *in situ* (A. SAWARD 2001).

⁸⁶ Nel primo resoconto (ORPEN 1911: 184-5), l'autore non riconosce in questo disegno un labirinto: "I know of no precise analogue to this design"; solo successivamente (ORPEN 1923) confronta la pietra di Hollywood con il labirinto di Cnosso.

⁸⁷ SAWARD 1984.

⁸⁸ SAWARD 2001.

In realtà, non esistono prove effettive a supporto di una datazione così alta. In Cornovaglia, infatti, sono stati ritrovati pochissimi esempi di arte rupestre e quelli rinvenuti presso Rocky Valley consistono solo in coppelle che non somigliano affatto alle fini incisioni dei labirinti. Peraltro, questi ultimi sono incisi su una pietra molto friabile e soggetta ad usura, nessuna incisione avrebbe resistito per un periodo così lungo esposta agli agenti atmosferici. È dunque necessario postulare una datazione più recente.

La roccia sulla quale sono incisi i petroglifi, probabilmente tracciati con uno strumento di ferro, si trova a pochi metri da un mulino del XVIII secolo, il Trewethett Mill. Una recente analisi dei resti del mulino ha permesso di stabilire che le incisioni si trovano esattamente di fronte alla porta dell'edificio, a circa due metri di distanza. Abegael Saward azzarda l'ipotesi che le incisioni siano state opera di uno dei proprietari del mulino, probabilmente nel periodo in cui la facciata della roccia era diventata un muro interno dell'edificio in sèguito alla copertura dell'area tra il mulino e la roccia⁸⁹.

In quel periodo il simbolo del labirinto era già ampiamente diffuso nelle Isole Britanniche, come dimostrano per esempio i disegni tracciati con il gesso nella miniera di Chaldon nei primi anni del '700⁹⁰. Non sorprende il fatto che le incisioni siano rimaste ignote per un tempo così lungo: con la rivoluzione industriale e l'arrivo delle macchine a vapore, il mulino venne abbandonato e venne riscoperto solo quando si iniziarono a tracciare i sentieri turistici nella valle.

2.5. Altri petroglifi

Ad integrare il catalogo sin qui presentato, si riportano qui brevemente alcuni esempi di labirinti incisi su roccia, di difficile datazione, ritrovati nell'area del Mediterraneo⁹¹.

Un piccolo labirinto del diametro di circa 15 cm è stato rinvenuto in un sito ricco di petroglifi 3 km a nord di Taouz, nel Marocco sudorientale. Il disegno non è stato riconosciuto come labirinto da J. Meunié e C. Allain, autori di uno studio su queste incisioni, che considerano il tracciato come un disegno di cerchi concentrici⁹². Come per tutti i petroglifi africani, è difficile un'attribuzione cronologica precisa. I carri incisi intorno al labirinto sembrano posteriori al 700 a.C., dunque, se il labirinto fosse contemporaneo ad essi, si potrebbe ipotizzare una datazione tra il 500 e il 200 a.C.

⁸⁹ Questa teoria è supportata dal fatto che i proprietari del mulino avevano l'abitudine di incidere nomi e date sui muri dell'edificio, cf. SAWARD 2001.

⁹⁰ La certezza della datazione è garantita dalla presenza di notazioni di anni accanto ai labirinti, cf. SAWARD 2001.

⁹¹ KERN 2000: 74-5.

⁹² Cf. KERN 2000: 75 e LUNDÉN 1996: 53-4.

A Quanawat, in Siria, è stato rinvenuto un labirinto di 32 cm di diametro inciso su un blocco di basalto rettangolare che probabilmente serviva da chiusura per una nicchia votiva. Sul fronte sinistro della pietra si trova una *tabula ansata* che riporta un'iscrizione in greco con nomi arabi: "Tawelos [figlio di] Rabbis, figlio di Socheros ha fatto". Sopra il labirinto è raffigurato uno scorpione stilizzato, mentre in corrispondenza dell'ingresso si trova un animale non bene identificato, forse un serpente. Le raffigurazioni sembrano attribuibili all'epoca di occupazione romana della Siria. La presenza di questi animali ai lati del labirinto pare confermare un valore apotropaico per questa raffigurazione⁹³.



Fig. 16. Labirinti di Arcera (a sinistra), Quanawat (al centro) e Taouz (a destra)
(SAWARD - SAWARD 2016).

Un labirinto del diametro di circa 23 cm è stato scoperto nel 1985 inciso su una pietra della torre della chiesa di San Pantaleon ad Arcera, Valdeprado del Río, nel nord della Spagna. Al centro del labirinto, la croce è stata ben evidenziata, probabilmente per adattare il labirinto al contesto cristiano. L'incisione è precedente al XII secolo d.C. e potrebbe risalire all'VIII secolo, epoca di fondazione della chiesa. D'altra parte, nulla esclude che si tratti di un'incisione di epoca romana (o anche precedente) su una pietra poi riutilizzata⁹⁴.

3. L'*oinochoe* di Tragliatella

Dall'Etruria proviene un'*oinochoe* rinvenuta nel 1877 in una necropoli che nell'antichità doveva appartenere al territorio di Caere, in località Tragliatella⁹⁵. L'oggetto, ascrivibile alla produzione etrusco-corinzia, è stato datato alla seconda metà del VII secolo a.C.⁹⁶ e presenta una decorazione graffita, divisa in due fregi paralleli separati da una fascia comprendente dei disegni di animali. Il primo fregio, posto sul collo, raffigura un uomo che tiene un capro alla briglia, cui seguono due uccelli, un uomo e una donna, una nave posta in verticale e un altro capro posto anch'esso in verticale. Ciò che però più ci interessa è il fregio posto sul corpo dell'oggetto, nel quale sono

⁹³ LUNDÉN 1996: 52.

⁹⁴ KERN 2000: 74.

⁹⁵ GIGLIOLI 1929: 112-5, al quale si rimanda anche per i particolari del ritrovamento.

⁹⁶ SMALL 1986: 65.

rappresentate due figure femminili una di fronte all'altra e, dietro la più piccola delle due, una figura maschile seguita da sette guerrieri armati di scudo e tre giavellotti per ciascuno, due figure a cavallo e infine un labirinto circolare a sette circuiti, all'interno del quale si legge *truia*, seguito da due gruppi in atteggiamento erotico; aldilà delle due coppie, è raffigurata una donna accanto a due troni vuoti⁹⁷. Il complesso decorativo dell'*oinochoe*, così ricco e articolato, è stato oggetto di numerose interpretazioni, sia relative a singole porzioni dei fregi sia alle raffigurazioni nel loro insieme. La presenza del labirinto, con un tracciato identico a quello che si troverà poi su alcune monete di Cnosso (§ 5), ha certamente destato l'interesse maggiore e ha portato all'interpretazione delle immagini descritte nel fregio inferiore come rappresentazione del mito di Teseo e Arianna. A questa lettura si sovrappone un possibile riferimento al gioco equestre del *Lusus Troiae*⁹⁸, esplicitamente paragonato al labirinto cretese da Virgilio (*Aen.* V 545-602), di cui i due cavalieri sarebbero i capifila; in questo caso, il labirinto sarebbe una schematizzazione della coreografia eseguita dalle schiere a cavallo o dell'arena in cui il gioco si sarebbe svolto. In quest'ultima lettura riveste un ruolo significativo l'interpretazione dell'iscrizione retrograda *truia* tracciata all'interno del labirinto che ha dato adito a numerose teorie di cui si riferisce altrove⁹⁹. Qui basti ricordare l'ipotesi di un possibile legame con la città di Troia¹⁰⁰, che tuttavia non ha riscontrato il consenso unanime degli studiosi¹⁰¹, ma che potrebbe avere avuto un sèguito nei *Trojaburgen* del Nord Europa cui ci dedicheremo alla fine di questa nostra panoramica (§ 9.3.).



Fig. 17. Il labirinto dell'*oinochoe* di Tragliatella (KERN 2000).

Ciò che qui ci interessa è di certo il labirinto, che si presenta in forma circolare, a

⁹⁷ La descrizione è tratta da MENICHETTI 1992: 8-9.

⁹⁸ Il *Lusus Troiae* era un gioco equestre che vedeva la partecipazione di giovani romani divisi in due schiere, la *turma maiorum* e la *turma minorum*. Solo dopo una riorganizzazione avvenuta intorno al 29-28 a.C. le schiere divennero tre, come nell'episodio descritto nell'*Eneide*, in cui Ascanio è capofila di una delle schiere. Il rito si svolge in occasione dei funerali di Anchise e verrà poi ripetuto da Ascanio in occasione della fondazione di Albalonga. Per maggiori dettagli riguardo il *Lusus Troiae* si rimanda a SARULLO in stampa.

⁹⁹ SARULLO in stampa.

¹⁰⁰ CORDANO 1980: 15 e CORDANO 1987: 83

¹⁰¹ Si veda, ad esempio, SMALL 1986: 74-6.

sette circuiti, con apertura rivolta verso sinistra a contatto con la coda del secondo cavallo. I dettagli della coda, che pende al di sotto del labirinto stesso, permettono di affermare che quest'ultimo è stato tracciato prima della coda, in parte nascosta dal circuito esterno. Prosdocimi¹⁰² afferma che questo labirinto ha un'entrata ma anche un'uscita, prossima all'entrata, che però è sbarrata, e interpreta questo come un ultimo ostacolo da superare nel percorso iniziatico. In realtà il tracciato del labirinto di Tragliatella presenta un percorso assolutamente regolare e quello che Prosdocimi interpreta come una "linea secca e profondamente incisa che sbarrava l'uscita dal percorso labirintico" è uno dei bracci della croce centrale che, come abbiamo visto, costituiva il primo passaggio nella realizzazione grafica di un labirinto.

4. Graffiti

Rispetto ai petroglifi sopra esposti, gli esempi di labirinti graffiti dei quali si darà conto di seguito, si situano in un arco cronologico (IV secolo a.C. - I secolo d.C.) e geografico (aree di influenza greca e romana) ben più limitato.

Fanno eccezione i due labirinti circolari di Gordion, in Turchia, rinvenuti sulle pareti di un edificio di tipo *megaron* insieme a numerosi graffiti datati al 750 a.C., ovvero al periodo immediatamente successivo alla costruzione dell'edificio. Le incisioni, infatti, sono sicuramente precedenti a due fasi di attività di costruzione accertate nei pressi dell'edificio principale, distrutto poi nel 690 a.C. da un incendio. I graffiti che accompagnano i labirinti raffigurano una varietà di motivi senza un apparente significato specifico; è probabile dunque che si tratti di *divertissements*¹⁰³.

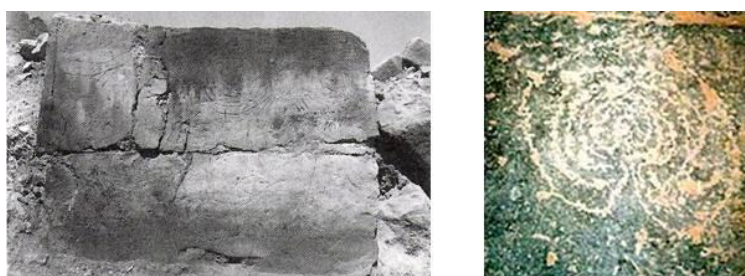


Fig. 18. Labirinti di Gordion (a sinistra) e Kom Ombo (a destra) (SAWARD - SAWARD 2016).

Un altro labirinto, del diametro di circa 50 cm, si trova inciso sul pavimento di un corridoio del tempio di Kom Ombo, sul lato orientale del Nilo, 50 km a nord di Aswan. La costruzione del tempio iniziò durante il regno di Tolomeo VI Filometore (181-146 a.C.),

¹⁰² PROSDOCIMI 2010: 466.

¹⁰³ LUNDÉN 1996: 48.

ma non è possibile stabilire una datazione certa per l'incisione, che potrebbe risalire anche all'epoca romana. Tra tutti i labirinti di cui si è dato conto in questa rassegna, questo è certamente uno dei peggio conservati.

Venendo poi alla Grecia, sulla parte superiore di una *gabel-sima*¹⁰⁴ dell'acropoli di Atene è stato rinvenuto un labirinto¹⁰⁵ quadrangolare di circa 10 cm. La realizzazione delle grondaie risale all'inizio del IV secolo a.C. e allo stesso periodo va attribuito anche il graffito, che è stato realizzato prima che venisse applicata la copertura gialla¹⁰⁶. Dal momento che il disegno non era visibile quando la sima era *in situ*¹⁰⁷, Richardson ipotizza che si tratti di una sorta di marca da muratore (*mason's mark*): un operaio avrebbe tracciato “the secret professional mark of his craft” sulla tegola, confidando che nessuno l'avrebbe visto. L'opinione più diffusa rimane quella espressa *in primis* da Buschor, ovvero che si tratti dell'opera “von spielender Hand”¹⁰⁸.

Altro esempio di graffito eseguito per gioco¹⁰⁹ è il labirinto quadrato, di circa 4,5 cm per lato, realizzato su un pezzo di intonaco nella ‘Maison des tritons’ sull'isola di Delo. Probabilmente il disegno è stato ispirato dalle monete di Cnosso che riportavano la stessa figura. Si è anche ipotizzato che il graffito fosse connesso alla danza delia, il γέρωνος, descritta da Plutarco (*Teseo* 21) ma una rappresentazione circolare sarebbe stata probabilmente più adatta a rappresentare i movimenti della danza¹¹⁰. Non è possibile stabilire una datazione certa. Se davvero il graffito prendesse spunto dalle monete cnosie, si potrebbe considerare come *terminus post quem* la seconda metà V secolo a.C.

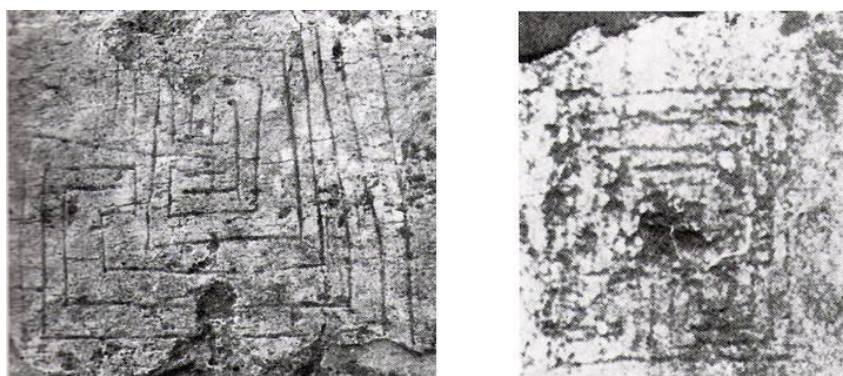


Fig. 19. Graffiti di Atene (a sinistra: KERN 2000) e Delos (a destra: BRUNEAU 1978).

¹⁰⁴ BUSCHOR 1929.

¹⁰⁵ Ma CAGIANO DE AZEVEDO 1958: 37 esclude che si tratti di un labirinto.

¹⁰⁶ HELLER 1961: 60.

¹⁰⁷ RICHARDSON 1966: 287.

¹⁰⁸ BUSCHOR 1929: 45. Della stessa opinione anche HELLER 1961: 60.

¹⁰⁹ Cf. BRUNEAU 1978: 150-1. L'autore considera questo graffito un “divertissement du dessinateur”, ma ipotizza anche che si possa trattare di un “jeux de patience”, come quelli che nel Medioevo venivano tracciati nelle chiese, vedi oltre.

¹¹⁰ L'obiezione che nell'intonaco è più semplice incidere linee rette piuttosto che circolari è smentita dal fatto che tutti i labirinti incisi su pietra sono circolari. Per le danze labirintiche si rimanda a SARULLO in stampa.

Probabilmente una delle rappresentazioni più famose del labirinto, nonché unico esemplare quadrangolare di tipo classico rinvenuto in ambito romano, è quella graffita su un pilastro nel peristilio della casa di Marco Lucrezio sulla strada Stabiana di Pompei, scoperto nella primavera del 1847. Di questo graffito, purtroppo, non rimangono che i disegni (apografi?) realizzati nella seconda metà dell'Ottocento¹¹¹ e la descrizione che ne hanno dato i primi archeologi che si sono occupati della casa di Marco Lucrezio¹¹². L'ultima rappresentazione del graffito basata su un'effettiva osservazione dello stesso sembra essere l'apografo del graffito riportato nel IV volume del CIL, tav. XXXVIII, 1, pubblicato a cura di Zangemeister nel 1871 (*"descripsi"*; si danno anche le misure del labirinto, 8 x 9,5 cm), poi se ne sono perse le tracce. Proprio in quest'ultimo esemplare compare un'inesattezza nel disegno del labirinto, al centro del quale sembra mancare un tratto. Difficile dire se il fatto risalga all'originale o se si tratti di una disattenzione dell'autore dell'apografo. Per la prima ipotesi propende John Heller, secondo cui "the error is corrected [...] in the replica of the graffito in the Museo Borbonico [*i.e.* il disegno di Morghen, Fig. 19]". D'altra parte, nessuna delle altre rappresentazioni del graffito contempla questa 'lacuna'. Per accettare, dunque, l'autorevole testimonianza del CIL bisogna presupporre che tutti gli altri disegni riportino un tracciato 'regolarizzato', ipotesi affatto improbabile. Lo stesso disegno di labirinto quadrangolare, infatti, si ritrova su alcune monete di Cnosso, ben note alla comunità scientifica della metà del XIX secolo.



Fig. 20. Graffito da Pompei: a sinistra il primo disegno, a opera di Filippo Morghen (1847) e a destra l'apografo di CIL IV 2331, Tav. XXXVIII, 1 (il tratto mancante è indicato dal cerchio).

Si potrebbe pertanto ipotizzare che i disegnatori del graffito, riconosciuto in esso il tracciato del labirinto quadrangolare classico raffigurato sulle monete cnossie, si siano rifatti a questo modello ed abbiano corretto l'errore del labirinto pompeiano. Tuttavia, bisogna tener presente che ben quattro delle sei raffigurazioni presentano il disegno 'corretto'.

¹¹¹ Come mi ha confermato il Dott. Antonio Varone in uno scambio epistolare (31.03.2008), "l'iscrizione non si conserva e non ne esistono fotografie".

¹¹² Per un resoconto delle descrizioni del graffito, corredato dei disegni che di questo sono stati realizzati nella seconda metà dell'Ottocento si rimanda a SARULLO 2008b.

L'impossibilità di un confronto con l'originale non offre dati sicuri per sciogliere la questione.

La particolare rilevanza di questo graffito sta nell'iscrizione (CIL IV 2331) che lo accompagna:

LABYRINTHUS
HIC HABITAT
MIN OTAURUS

La posizione preminente della parola *labyrinthus* rispetto al resto dell'iscrizione sembra confermare l'importanza che l'autore del graffito riservava a questo termine. D'altra parte, il fatto che la parola *Minotaurus* sia divisa dal disegno del labirinto, alla sinistra del quale compaiono le prime tre lettere *MIN* mentre alla destra abbiamo *OTAVRVS*, farebbe pensare che, in primo momento, venne tracciato il disegno con l'intestazione *labyrinthus* e che solo in un secondo momento, quanto lontano dal primo è impossibile stabilirlo, venne aggiunta la frase *hic habitat Minotaurus*, e l'ultima parola, forse per problemi di spazio, venne scritta in parte a sinistra e in parte a destra del disegno stesso¹¹³. Proprio l'iscrizione dà a questo graffito un'importanza particolare: si tratta infatti del primo caso in cui il termine per 'labirinto' viene esplicitamente associato al simbolo universalmente noto come tale¹¹⁴. Non solo, ma testimonia – per la prima volta fuori dalla Grecia¹¹⁵ – il legame tra il simbolo, il termine e il mito del Minotauro.

Altri due graffiti labirintici sono stati rinvenuti sul muro sud dello stretto passaggio dietro il teatro più piccolo di Pompei. Si tratta di labirinti circolari tracciati in maniera errata a 20 cm di distanza. Il più grande, a sinistra, misura circa 24-28 cm, mentre il più piccolo solo 14 cm (Fig. 21)¹¹⁶.

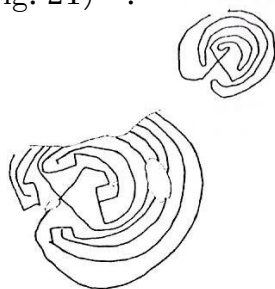


Fig. 21. Graffiti da Pompei (LUNDÉN 1996).

¹¹³ Per i dettagli dell'iscrizione e possibili interpretazioni si rimanda a SARULLO 2008b.

¹¹⁴ KERN 2000 sostiene che esistono prove dell'associazione del termine con la rappresentazione grafica a partire dal V secolo a.C. Non solo, ma afferma anche che, dal momento che sia il termine sia il disegno esistevano già nel II millennio a.C., si potrebbe assumere che già allora esistesse questa associazione. *Contra* PECORELLA 1977: 169.

¹¹⁵ Come si vedrà più avanti, il legame tra il simbolo e il Minotauro è già presente nelle monete di Cnosso.

¹¹⁶ Oltre ai mosaici, tra i quali il più celebre è forse quello che ha dato il nome alla Casa del Labirinto, di cui si dirà più avanti, molte sono le scene del mito raffigurate a Pompei sulle pitture murali, cf. IERANÒ 2007: 158-9 e SARULLO 2008b: 12-3.

5. Monete di Cnosso

Sono stati rinvenuti numerosi esemplari di monete provenienti da Cnosso, databili a partire dalla seconda metà del V secolo a.C., che presentano un chiaro riferimento al mito del Minotauro¹¹⁷. Nelle più antiche si ripete per lo più un medesimo schema: su una faccia è raffigurato il mostro, con un ginocchio piegato, mentre sul lato opposto un motivo meandrico, forse in rappresentazione del labirinto, con al centro una stella (o forse un fiore) o una mezza luna. In un caso, al centro di una cornice è raffigurato un viso di profilo¹¹⁸; mentre in almeno quattro casi in luogo del Minotauro vi è un viso di donna rivolto verso destra, Demetra o Persefone, secondo Wroth¹¹⁹.



Fig. 22. Moneta da Cnosso con Minotauro, recto e verso (KERN 2000).

Solo tra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C. appaiono le prime monete che presentano un vero e proprio labirinto, che in alcuni casi compare come 'filo d'Arianna'. Nella quasi totalità degli esemplari si tratta di figure rettangolari pressoché invariate¹²⁰, spesso accompagnate dalla scritta ΚΝΩΣΙΩΝ¹²¹; sulla faccia opposta al labirinto, è raffigurata una donna di profilo, generalmente identificata con una divinità (Demetra, Persefone, Pallade Athena¹²² o Hera).

¹¹⁷ Per un catalogo completo di queste monete cf. WROTH 1963: 18-27, Pl. IV-VI e LE RIDER 1966. Gli esemplari più interessanti sono riportati anche in KERN 2000: 53-5.

¹¹⁸ Secondo WROTH 1963: 18, potrebbe trattarsi di Teseo.

¹¹⁹ WROTH 1963: 18-9.

¹²⁰ L'unico esemplare circolare riportato da WROTH 1963: 23 risale al II secolo a.C.

¹²¹ LUNDÉN 1996: 44 traduce questa indicazione come "The Knossian (people)".

¹²² In un caso il riferimento ad Athena è reso ancora più esplicito dalla presenza sul verso, accanto a un labirinto, di una civetta appollaiata su un'anfora rovesciata e contornata da rami di ulivo (Fig. 23), cf. WROTH 1963: 23 e KERN 2000: 55.



Fig. 23. Monete di Cnosso con il labirinto (KERN 2000).

Alla metà del IV secolo risalgono invece alcuni esempi di monete nelle quali, sul lato opposto al labirinto appare Apollo con la corona di alloro, mentre ad una fase ancora successiva, alla fine del III secolo, si attribuiscono gli esemplari che ritraggono Europa in groppa al toro¹²³. Nel II secolo, i profili femminili vengono sostituiti dal viso di un uomo barbuto (Zeus? Minosse?), uso che sopravvisse fino all'epoca della colonizzazione romana di Creta, quando cessò il conio di monete con labirinti. A quest'epoca risalgono infine due esemplari, uno con un aratro sul verso e uno con il ritratto di Augusto.

Si nota dunque un'evoluzione dell'iconografia numismatica del labirinto, che in principio è schematizzato in disegni meandrici e solo in un secondo momento viene raffigurato secondo lo schema classico. In questo caso, la conferma che i meandri rappresentino un riferimento al labirinto viene dalla presenza del Minotauro sull'altra facciata delle monete. Quando il labirinto viene rappresentato nella sua forma piena, il Minotauro scompare per lasciare il posto, in un primo momento, a divinità femminili e successivamente a una figura maschile.

6. Impressioni di sigilli da Kallipolis, Etolia

Tra le circa 600 impressioni di sigilli rinvenute nell'archivio di Kallipolis nel 1978, due sono per noi particolarmente interessanti¹²⁴. Si tratta di due frammenti sui quali, nonostante la frattura, è riconoscibile un labirinto quadrangolare. Il primo mostra, sulla parte inferiore, un tracciato molto simile a quelli presenti sulle monete di Cnosso, e, come queste, presenta la scritta *KNΩΣΙΩΝ* sulla parte superiore, probabile prova del fatto che si trattasse di un sigillo ufficiale della città cretese. Nel secondo, invece, il labirinto è piuttosto rovinato, ma comunque visibile; alla destra di questo sta un giovane nudo che regge un'asta con la sinistra, mentre con la destra sembra toccare il labirinto. A destra dell'asta si legge *-ANIΩΝ*, per il quale, a sèguito della presenza del labirinto, è stata proposta l'integrazione *[IT]ANIΩΝ*, in riferimento alla città di Itanos, nella Creta

¹²³ WROTH 1963: 22. Di parere contrario SANTARCANGELI 2005: 79, che rivede nella giovane "la divinità ctonia collegata al ciclo mitico del toro".

¹²⁴ THEMELIS 1979. Cf. KERN 2000: 55 e LUNDÉN 1996: 44-5.

nord orientale. Se così fosse, dunque, Cnosso non sarebbe stata l'unica città ad utilizzare il labirinto come simbolo ufficiale.



Fig. 24. Sigilli da Kallipolis con il labirinto (KERN 2000).

In base del luogo di ritrovamento è possibile stabilire un *terminus ante quem* al 279 a.C. per le impressioni di sigillo rinvenute a Kallipolis. In quell'anno, infatti, gli archivi della città vennero distrutti dai Galli (Paus. X 19,4). I sigilli di Kallipolis venivano usati per chiudere documenti scritti su rotoli di papiro, contenenti contratti tra la città e mercanti e altri stati dell'Egeo. La presenza dei sigilli con il labirinto testimoniano dunque contatti commerciali tra l'Etolia orientale e l'isola di Creta.

7. Mosaici romani

Il labirinto è certamente uno dei motivi più ricorrenti nei mosaici romani. Ne sono stati catalogati oltre 50¹²⁵, ma il numero di esemplari doveva certamente essere più alto, considerando che solo a Pompei ne sono stati ritrovati ben quattro¹²⁶. Questo particolare tipo di mosaico, in uso tra il II secolo a.C. e il IV secolo d.C., si trova quasi esclusivamente nella parte occidentale dell'Impero¹²⁷. Si tratta dunque di un fenomeno esclusivamente romano, come si evince dalla loro pressoché totale assenza in area di influenza greca; gli esempi rinvenuti a Nea Paphos (Cipro) e a Mieza (Macedonia) decorano i pavimenti di ville romane.

Proprio da Mieza proviene il più antico mosaico labirintico esistente. Secondo gli autori dello scavo, la decorazione risalirebbe al II secolo a.C., come sembra confermare

¹²⁵ Di alcuni purtroppo rimane solo un disegno tracciato prima della loro distruzione, come nel caso del labirinto della Villa di Diomede a Pompei. Il grande numero non ci consente di analizzare in questa sede tutti i mosaici che rappresentano un labirinto. Per tale motivo si rimanda a DASZEWSKI 1977 e a KERN 2000: 85-103.

¹²⁶ Cf. KERN 2000: 85 e KRAFT 1985: 79, che afferma che "it is hardly too daring to assume that there were thousands of Roman mosaic-labyrinths".

¹²⁷ Per uno studio sui diversi tipi di pavimento romani e sui mosaici in particolare cf. BLAKE 1930 e BLAKE 1936.

l'unicità del disegno¹²⁸. Questo, infatti, presenta tre aree inaccessibili nella metà superiore del labirinto, ma correggendo gli errori in modo da rendere la parte superiore simmetricamente identica a quella inferiore si ottiene un labirinto perfetto, anche se mancano i quattro raggi che caratterizzano la quasi totalità dei labirinti musivi romani. L'esemplare di Mieza, dunque, rappresenterebbe una fase intermedia nell'evoluzione dal disegno classico al tracciato dei mosaici romani¹²⁹. Alla fine del II secolo a.C. viene attribuito anche un frammento di mosaico rinvenuto a Selinunte, nel quale è visibile una porzione di labirinto circolare (Fig. 26).



Fig. 25. Distribuzione dei mosaici labirintici (KERN 2000).

Si tratta di un caso piuttosto eccezionale, poiché la maggior parte dei mosaici rappresenta labirinti quadrangolari. Non è però possibile stabilire quale forma sia la più antica. D'altra parte, nei mosaici raramente viene rappresentata la forma 'cretese' di labirinto¹³⁰. Il percorso rappresentato dagli artisti romani è infatti una forma modificata di labirinto, che però ne mantiene le caratteristiche essenziali di univarietà e di unico ingresso/uscita.

¹²⁸ KERN 2000: 103 e LUNDÉN - KRAFT 1997.

¹²⁹ LUNDÉN - KRAFT 1997: 16. Per l'evoluzione dal labirinto classico al motivo dei labirinti romani vedi oltre.

¹³⁰ Se ne conoscono solo quattro esemplari: uno presso Saint Côme, Le Mas Foulc, dal disegno leggermente modificato, due esemplari perfetti (uno quadrato e uno circolare) da Conimbriga, in Portogallo, e uno quadrangolare da Salinas de Rosio, in Spagna, cf. KRAFT 1985: 80, LUNDÉN 1996: 29-30 e LUNDÉN 1997: 34.

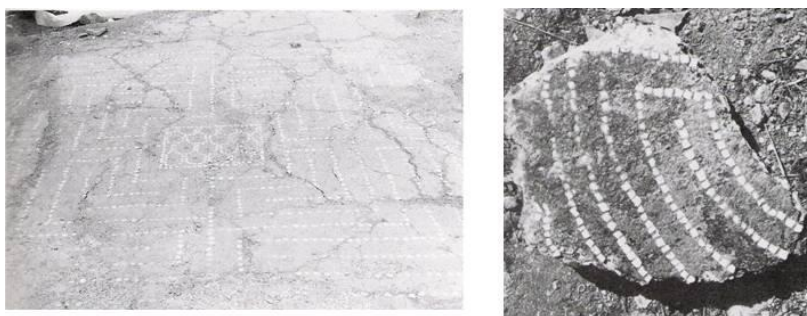


Fig. 26. Labirinto di Mieza e frammento da Selinunte (KERN 2000).

Al centro di questi labirinti spesso si trova un riferimento al mito di Teseo e del Minotauro: il più delle volte si tratta di una raffigurazione dell'uccisione del mostro da parte dell'eroe, in altri casi semplicemente di una testa taurina. Nel mosaico rinvenuto a Nea Paphos (Fig. 27), sull'isola di Cipro, la scena ritrae, oltre a Teseo e al Minotauro, anche Arianna, una donna che personifica l'isola di Creta e un uomo anziano, dall'aspetto di un dio fluviale, che personifica il labirinto stesso. L'identificazione dei personaggi è garantita dalla presenza dei nomi, inscritti in alfabeto greco accanto a ciascuna figura. Sullo sfondo si nota l'apertura di una grotta, che, secondo Daszewski, simboleggia il labirinto. Questa è una delle testimonianze più tarde di labirinto su mosaico (IV secolo d.C.); si nota infatti una maggiore raffinatezza nell'esecuzione dell'opera, non solo nell'emblema centrale, ma anche nel percorso labirintico, nel quale il tracciato è riempito da un nastro intrecciato, simbolo del filo d'Arianna.

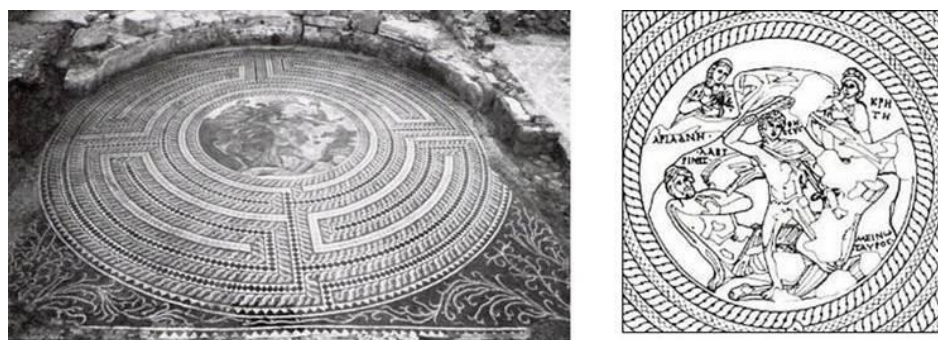


Fig. 27. Labirinto di Nea Paphos: foto e particolare (KERN 2000).

Daszewski ha classificato i labirinti dei mosaici romani in base allo schema rappresentato e ha individuato tre macro-categorie¹³¹: i labirinti semplici, gli pseudo-labirinti e i labirinti sviluppati. In realtà, nelle ultime due categorie rientrano solo tre casi, due pseudo-labirinti, che si possono interpretare come labirinti tracciati in maniera errata, e un labirinto sviluppato. Si tratta del cosiddetto labirinto rinvenuto presso la piramide di Cestio a Roma, che in realtà raffigura un percorso meandrico multivario,

¹³¹ Molto critico riguardo le categorie proposte da Daszewski, KERN 2000: 86 considera superfluo un tale sistema di classificazione.

ovvero un *maze*, che, secondo quanto si è esplicitato nella Premessa, va distinto dal labirinto di tipo ‘cretese’, con il quale condivide solo la tortuosità del tracciato¹³².

Il gruppo più numeroso di labirinti, dunque, apparterebbe alla categoria dei labirinti semplici, a loro volta distinguibili in tre sotto-categorie: tipo a meandro, tipo a serpentina e tipo a spirale. Esistono solo due esempi del tipo a spirale, entrambi rinvenuti in Algeria, per cui si è pensato che questa tipologia fosse caratteristica del Nord Africa¹³³; sei sono invece i labirinti a serpentina. Nel tipo a meandro, Daszewski separa i meandri semplici, più rappresentati, da quelli complessi (solo quattro). Nella categoria dei meandri semplici rientrano circa trenta mosaici che possono ulteriormente essere classificati sulla base del numero di *coils*, ovvero di giri tortuosi che compongono il labirinto¹³⁴. Alcuni esemplari presentano uno schema misto, come nel caso del mosaico della *Domus* del Labirinto di Calvatone, l'antica *Bedriacum*¹³⁵ (Fig. 29), con una contaminazione tra lo schema a meandro e lo schema a serpentina¹³⁶.

Mediante l'analisi dei sottogruppi che emergono da queste classificazioni è possibile individuare dei raggruppamenti geografici e/o cronologici di mosaici strettamente connessi tra loro. Si nota dunque che i più antichi e i più numerosi sono i mosaici con labirinti a meandro semplice con due o tre giri. E proprio il disegno a due giri sembra essere il punto di contatto tra il labirinto classico e il percorso tracciato nei mosaici romani. Secondo Kraft¹³⁷, infatti, “[i]t seems as if the Romans simply reduced the design of classical type to a sector of 90 degrees. Four such sectors can be linked together to form a labyrinth of simple meander type with two coils”.



Fig. 28- Evoluzione dal labirinto classico al disegno dei mosaici romani (KRAFT 1985).

Non è chiaro il motivo di una tale trasformazione, ma sembra che una possibile spiegazione si possa rintracciare nella volontà di dividere il disegno in quattro quadranti mediante l'inserimento dei raggi. Se così fosse, è possibile che si volesse enfatizzare il

¹³² Cf. KERN 2000: 98. Di parere opposto KERÉNYI 1983: 96.

¹³³ KRAFT 1985: 81. Sui labirinti musivi africani si vedano anche SLIM 1980 e MOLHOLT 2011.

¹³⁴ Per i dettagli di queste classificazioni cf. KRAFT 1985: 80-3.

¹³⁵ GRASSI 2008.

¹³⁶ Il medesimo tipo di contaminazione si ritrova anche nel mosaico della Casa del Labirinto a Pompei e in quello di Cremona, per il quale si veda oltre.

¹³⁷ KRAFT 1985: 84.

fatto che il labirinto rappresentasse una fortezza, una città fortificata, dal momento che i forti romani erano divisi in quattro quadranti¹³⁸. In molti casi, inoltre, i labirinti nei mosaici sono contornati di mura, torri e bastioni, come ad esempio nel labirinto rinvenuto a Cremona (Fig. 29) in una villa in via Cadolini, risalente al I secolo d.C.¹³⁹.

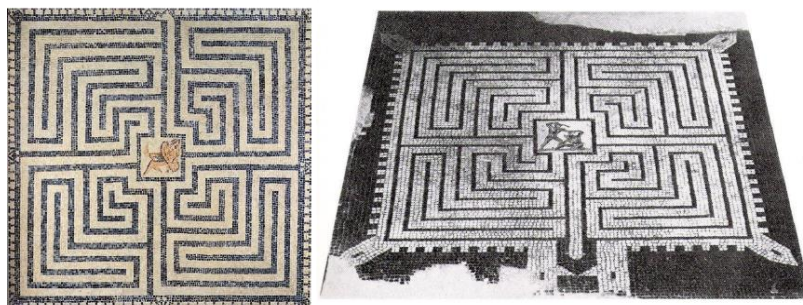


Fig. 29. Labirinto di Calvatone (a sinistra: GRASSI 2008) e di Cremona (a destra: KERN 2000).

Una possibile spiegazione potrebbe derivare dal fatto che, secondo alcune versioni del mito, il Minotauro venne rinchiuso in un palazzo, che, a sua volta, poteva essere inteso come fortezza; un'altra ipotesi, suggerita da Kraft, suggerisce una correlazione con l'interpretazione dei labirinti come simbolo di Troia¹⁴⁰.

Gli elementi caratterizzanti dei labirinti musivi romani, ovvero la divisione in quadranti, la presenza di un centro ben definito e il perimetro, rettangolare o quadrato, spesso sottolineato dalla presenza di mura, hanno portato a identificare in questo tipo di labirinto una raffigurazione della città¹⁴¹, con la quale condivide questi elementi essenziali. In ambiente romano, il legame tra il labirinto e la città è evidente anche nel *Lusus Troiae* (vedi *supra*), il gioco equestre descritto da Virgilio nell'Eneide che veniva eseguito, oltre che durante le cerimonie di sepoltura, in occasione della fondazione della città. Si nota, dunque, “un collegamento tra il labirinto e un modello di città, con l'*Urbs* per antonomasia, identificata di volta in volta con Cnosso, Troia, Roma, Gerusalemme”¹⁴².

8. Altre testimonianze: labirinti?

In alcuni casi il termine labirinto viene utilizzato in modo non appropriato, in

¹³⁸ KRAFT 1985: 85.

¹³⁹ KERN 2000: 91.

¹⁴⁰ Vd. *supra*. Come si vedrà più avanti (§ 9.2. e 9.3.), nel Nord Europa i labirinti venivano considerati come città dalle magiche difese, e prendono il nome dalla città di Troia (*Trojaborg*, *Troy-town*, *City of Troy* etc.).

¹⁴¹ DAREGGI 1992 e KERN 2000: 85, il quale afferma che l'identificazione del labirinto con una città è “a singularly Roman achievement and cannot be traced back to precedents in Greek mythology”.

¹⁴² DAREGGI 1992: 291.

riferimento a oggetti che non presentano veri labirinti, ma variazioni sul tema.

Tra questi, riveste certo un'importanza particolare un sigillo¹⁴³, forse di origine cretese ma di datazione incerta, appartenente a una collezione privata. Si tratta di un osso a sezione biconcava con un foro trasversale; se una delle facce mostra un complesso di disegni di chiara matrice cretese, con “il gruppo noto della ‘bipenne’ inserito nelle ‘corni di consacrazione’”¹⁴⁴, ma di difficile interpretazione, la faccia B presenta quello che a prima vista sembrerebbe un labirinto circolare a sette circuiti. Ad un'osservazione più attenta si nota che in realtà non si tratta di un labirinto vero e proprio, in quanto non presenta la classica croce centrale, né di un ‘filo d'Arianna’.



Fig. 30. Sigillo ‘cretese’ (MERIGGI - POETTO 1979).

È innegabile l'esistenza di un qualche rapporto tra il disegno riportato su questo sigillo e il simbolo classico del labirinto. La spiegazione più ovvia sarebbe quella di postulare un autore a conoscenza del disegno classico ma non in grado di tracciarlo con esattezza. Il disegno tracciato sul sigillo, infatti, consiste in un'unica linea che, partendo dal basso, giunge quasi fino al centro della superficie per poi iniziare un percorso altalenante di volute sempre più ampie che terminano nei pressi del punto di partenza. Per tale motivo, si potrebbe considerare una sorta di filo d'Arianna; ma una delle peculiarità del labirinto classico è proprio quella di terminare al centro della figura dopo un percorso tortuoso, mentre in questo caso il centro viene raggiunto immediatamente. Un'altra possibilità vedrebbe nel tracciato del sigillo una fase intermedia nell'evoluzione che ha portato alla raffigurazione classica del labirinto, una sorta di forma embrionale del labirinto. Questa seconda ipotesi, di certo più affascinante, è tuttavia più difficile da comprovare, alla luce della datazione incerta dell'oggetto e dell'impossibilità di inserirlo in un contesto preciso.

Purtroppo, l'autenticità di questo sigillo, come di altri esemplari della collezione, è stata messa fortemente in dubbio, in quanto manca la corrispondenza tra la datazione della tipologia di sigillo e quella della decorazione: la forma del sigillo risalirebbe all'Antico Minoico III–Medio Minoico I, mentre la decorazione riprende motivi del Medio Minoico II e del Tardo Minoico I. Lo pseudo-labirinto, invece, sembrerebbe un'imitazione

¹⁴³ MERIGGI - POETTO 1979.

¹⁴⁴ MERIGGI - POETTO 1979: 98.

mal riuscita di una moneta cnossia¹⁴⁵. In questo caso, se così fosse, la datazione del soggetto andrebbe ulteriormente abbassata.

Un altro esempio di pseudo-labirinti riguarda dei ritrovamenti nell'Italia meridionale. Sulla cima della Motta, dove sorgeva l'acropoli con il santuario di Athena, nei pressi dell'odierna Francavilla Marittima, sono stati rinvenuti sette pesi da telaio¹⁴⁶ con caratteristiche peculiari che li distinguono dai tipi più comuni¹⁴⁷: si tratta di mattoni rastremati in alto¹⁴⁸, di impasto friabile, con un foro che li attraversa in larghezza (unico elemento che li caratterizza come pesi da telaio, secondo la Stoop).

Il contesto di ritrovamento non aiuta a stabilire una datazione per questi oggetti. Mediante il confronto con altri materiali rinvenuti poco distante, nella zona di Macchiabate, tra i quali un peso che, secondo la Zancani Montuoro, appartiene alla stessa serie, è stato possibile stabilire un *terminus ante quem* al IX secolo a.C., ma non è possibile individuare con certezza il limite superiore¹⁴⁹. Per quanto riguarda la loro possibile destinazione, si è ipotizzato che si trattasse di pesi votivi per via del luogo di ritrovamento, sede di culto sin dai primi insediamenti¹⁵⁰. La Zancani Montuoro suggerisce che in origine potessero essere “tabelle o quadretti da sospendere sia nel luogo di culto, sia pure altrove, per il disegno rappresentato”¹⁵¹.

Ciò che li distingue dai comuni pesi da telaio è infatti la decorazione, presente solo su una facciata dei pesi, “tracciata a stecca nell'impasto umido”¹⁵², che mostra una ripetizione del tema del meandro a formare una cornice intorno ad una ‘cella’ circoscritta da una linea ininterrotta. Questo spazio centrale è sempre vuoto, tranne nel caso dell'esemplare C, nel quale è incisa una figura, nella quale, a causa di una rottura della superficie, è possibile distinguere solo la parte anteriore di un quadrupede¹⁵³.

In queste decorazioni meandriche si è voluto vedere una rappresentazione del labirinto¹⁵⁴. Tuttavia, il disegno è diverso dal tracciato classico del labirinto e presenta

¹⁴⁵ LUNDÉN 1996: 54 e n. 85.

¹⁴⁶ Cf. MAASKANT KLEIBRINK 2000: 24 per i dettagli del ritrovamento.

¹⁴⁷ Cf. STOOP 1972, cui si rimanda anche per i dettagli relativi alle dimensioni dei pesi.

¹⁴⁸ STOOP 1972. Stoop precisa che non si tratta di tronchi di piramide ma piuttosto di lastre con una rastremazione verticale in alcuni casi solo accennata.

¹⁴⁹ ZANCANI MONTUORO 1975: 128-9. Studi recenti mediante l'uso del radiocarbonio hanno ipotizzato una datazione alla metà del IX secolo per la capanna nella quale sono stati rinvenuti i pesi, cf. MAASKANT KLEIBRINK 2000: 24.

¹⁵⁰ ZANCANI MONTUORO 1975: 128.

¹⁵¹ ZANCANI MONTUORO 1975: 130.

¹⁵² STOOP 1972: 66.

¹⁵³ ZANCANI MONTUORO 1975: 132.

¹⁵⁴ Cf. LISSI CARONNA 1972: 93 e ZANCANI MONTUORO 1975: 125-6. Dello stesso parere anche CORDANO 1980: 12-3, la quale ammette che il disegno è errato, ma che “ciò non toglie che la volontà di disegnare il labirinto ci fosse”.

delle caratteristiche che lo distinguono nettamente da quest'ultimo, come, ad esempio, la presenza in alcuni casi di più ingressi, in altri di nessuno, mentre nel labirinto l'ingresso è sempre unico; ma soprattutto, si nota che la cella interna non è raggiungibile e in questo modo viene meno uno degli elementi essenziali del labirinto, ovvero quello di essere un percorso verso un centro.

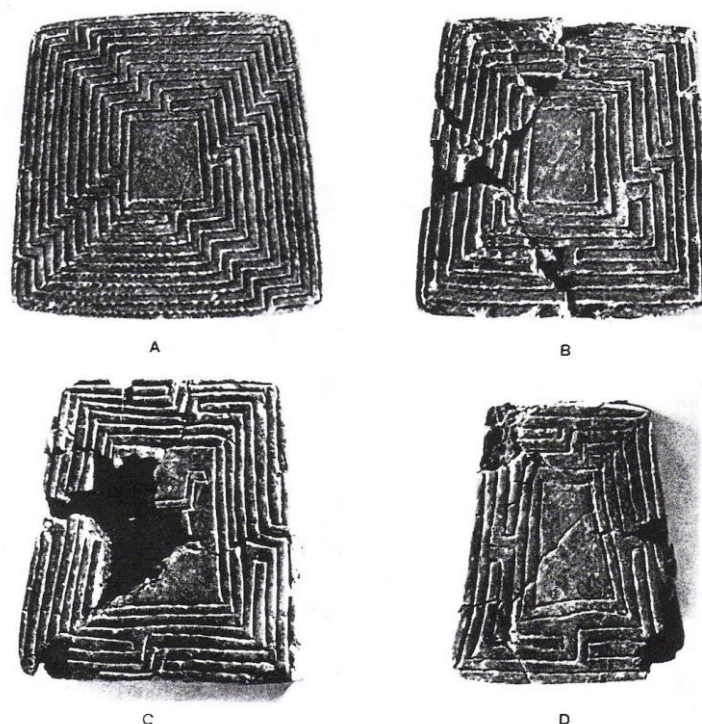


Fig. 31. Pesì da Francavilla Marittima (STOOP 1972).

Ciononostante, la Zancani Montuoro afferma che i pesi di Francavilla Marittima, soprattutto gli esemplari più antichi, “avevano l'esclusivo fine di rappresentare l'edificio cretese, cui si annetteva un valore simbolico per noi oscuro”¹⁵⁵. L'autrice, inoltre, riconosce un “riflesso misconosciuto del labirinto” anche nei pesi provenienti dalla necropoli protostorica di Canale Ianchina scavata dal Paolo Orsi, che sarebbero delle “varianti più mature” dei pesi di Francavilla.

La stessa autrice¹⁵⁶ ipotizza che il simbolo del labirinto sia giunto nell'Italia meridionale già nel XIV secolo, o un paio di secoli dopo, nel Bronzo recente. D'altra parte, i contatti tra le popolazioni egee e gli insediamenti della piana di Sibari nel corso del II millennio sono più che certi¹⁵⁷ e questo potrebbe spiegare l'adozione da parte delle popolazioni della Magna Grecia di modelli culturali e iconografici egei. Secondo Godart, dunque, “i labirinti di Francavilla Marittima che risalgono al primo millennio a.C. sono

¹⁵⁵ ZANCANI MONTUORO 1975: 131.

¹⁵⁶ ZANCANI MONTUORO 1975: 131.

¹⁵⁷ GODART 1992: 196-7.

una reminiscenza di elementi iconografici egei tramandati dalle popolazioni micenee che hanno frequentato la Sibaritide alla fine del secondo millennio a.C.”¹⁵⁸.

È possibile, dunque, che i disegni tracciati sui pesi di Francavilla siano stati ispirati da decorazioni di tipo egeo, tra le quali figura anche il labirinto. Ci sembra tuttavia problematico considerare ‘labirinti’ delle raffigurazioni che poco (o nulla) hanno in comune con il tracciato classico del labirinto.

9. Un’uscita sul futuro: le chiese medievali e i labirinti del Nord Europa

Per concludere questa panoramica sui labirinti non può mancare una, seppure veloce, ricognizione sull’evoluzione del labirinto dopo la fine dell’Impero romano.

Nell’area del Mediterraneo, non sono stati ritrovati esemplari di labirinto posteriori al IV-V secolo d.C. Dopo un periodo di quasi totale assenza di circa quattro secoli, il simbolo ricompare intorno al IX secolo in alcuni manoscritti carolingi, come illustrazione a un testo specifico o come “self-contained commentary”¹⁵⁹. Nel suo monumentale lavoro sui labirinti, Hermann Kern ha dedicato ampio spazio allo studio dei manoscritti medievali e ai diversi tipi di labirinto in essi rappresentati. Per un approfondimento sull’argomento si rimanda dunque a questo studio¹⁶⁰, nel quale Kern affronta anche la questione delle possibili valenze che queste illustrazioni potevano avere.

Di sèguito si accennerà a tre tipologie di labirinto che hanno rappresentato forse il ‘futuro’ del labirinto classico e che hanno avuto diffusione in aree geografiche ben delimitate.

9.1. *Labirinti nelle chiese*

Come si è visto, in epoca imperiale il labirinto viene per lo più disegnato sui pavimenti musivi delle ville romane. L’uso di tracciare labirinti sui pavimenti continua durante il Medioevo nelle chiese, soprattutto del nord della Francia, nel sud dell’Inghilterra e nell’Italia centro-settentrionale¹⁶¹.

¹⁵⁸ GODART 1992: 198.

¹⁵⁹ KERN 2000: 105.

¹⁶⁰ KERN 2000: 105-41.

¹⁶¹ Un’ampia raccolta di labirinti nelle chiese viene presentata in KERN 2000: 143-65 e SANTARCANGELI 2005: 194-212.



Fig. 32. Distribuzione dei labirinti nelle chiese (KERN 2000).

La presenza di labirinti nelle chiese, sotto forma di mosaici, è attestato già nel IV secolo d.C. Nella basilica del 324 d.C. dedicata a San Reparatus a Al-Asnam (Orléanville)¹⁶², 100 miglia a ovest di Algeri, è stato rinvenuto un mosaico a tessere bianche e nere che raffigura un labirinto quadrato (2,5 metri per lato) del tipo a spirale, originariamente posto presso la navata settentrionale; al centro presenta un cosiddetto *letter-labyrinth*, ovvero un quadrato composto da tredici righe di tredici lettere ciascuna, nel quale, partendo dalla lettera S centrale, si può leggere SANCTA ECLESIA in tutte le direzioni. Dall'ingresso, posto nella parte inferiore, si diparte un filo d'Arianna che giunge fino alla prima curva, quasi ad indicare la direzione da percorrere, dall'esterno verso l'interno, per raggiungere il centro, ovvero la Santa Chiesa.

¹⁶² KERN 2000: 88 e SANTARCANGELI 2005: 196-9.

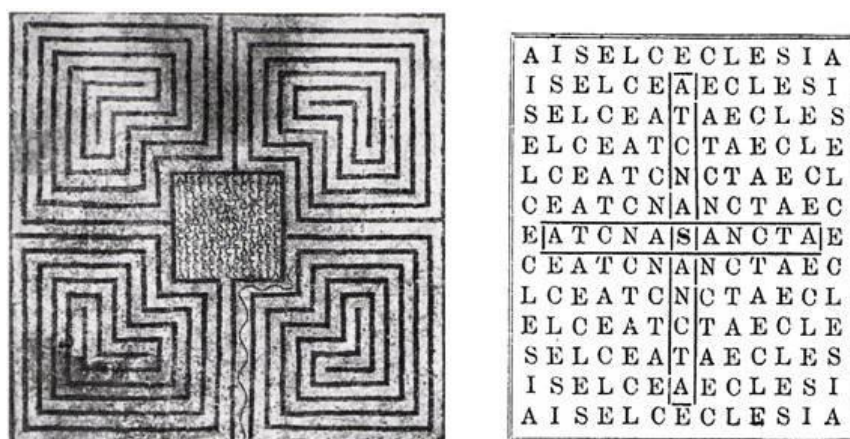


Fig. 33. Labirinto della chiesa di San Reparatus: foto e particolare del centro (KERN 2000).

Il mosaico successivo, in ordine cronologico, sembra essere quello della chiesa di San Michele Maggiore a Pavia, che risale alla prima metà del XII secolo. Purtroppo, di questo mosaico rimane solo la porzione che venne coperta dall'altare, ma è possibile ricostruire la parte perduta grazie ad un disegno del XVI secolo che riproduce lo schema del mosaico. Al centro del labirinto, Teseo attacca con una spada il Minotauro raffigurato come un centauro. La scena è parzialmente circondata dalla scritta THESEUS INTRAVIT MOSTRUMQUE BIFORME NECAVIT¹⁶³.

122

Circa otto secoli separano il labirinto di Pavia dal mosaico algerino. È probabile che con la caduta dell'impero romano e la calata dei barbari molti esemplari siano andati distrutti. Solo con l'ascesa dei Carolingi il simbolo del labirinto ritornò estensivamente in uso, in un primo momento come illustrazione nei manoscritti, e poi come motivo decorativo nei pavimenti delle chiese.

Pur rimanendo univario, le forme di questi labirinti sono molteplici e varie. Il tipo più diffuso è quello cosiddetto di Chartres, in riferimento al celebre labirinto che adorna il pavimento della cattedrale gotica di questa città nel nord della Francia¹⁶⁴. La cattedrale venne inaugurata nel 1260, ma il tracciato circolare a undici circuiti che da essa prende il nome, e la cui genesi ci è ignota, era già diffuso in precedenza nei manoscritti carolingi e nelle chiese italiane.

¹⁶³ Non di rado il labirinto è accompagnato da simili iscrizioni, come nel caso di un labirinto di circa 50 cm di diametro scolpito su una lastra di pietra murata nel campanile della cattedrale di San Martino a Lucca, accanto al quale si legge: *hic quem creticus edit dedalus est laberinthus de quo nullus vadere quivit qui fuit intus ni theseus gratis ariadnae stamine jutus* (cf. SANTARCANGELI 2005: 199-200).

¹⁶⁴ SANTARCANGELI 2005: 201-7.

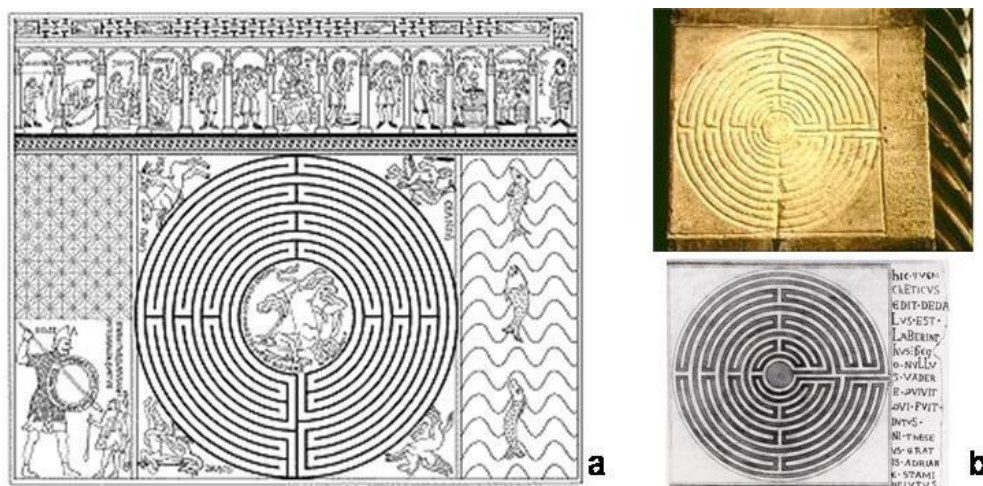


Fig. 34. Labirinti di Pavia (a) e di Lucca (b): foto e illustrazione (KERN 2000).

Solo in alcuni esemplari italiani (che sono anche i più antichi), il centro è decorato con una raffigurazione dell'uccisione del Minotauro; generalmente lo spazio rimane vuoto. La connessione con il mito di Teseo, dunque, viene presto a mancare, probabilmente in concomitanza con la trasformazione del labirinto in simbolo cristiano¹⁶⁵. Dal momento che il labirinto veniva rappresentato sui pavimenti, il tracciato poteva essere fisicamente percorso¹⁶⁶ dai fedeli come cammino di purificazione dal peccato e redenzione o come simulazione del pellegrinaggio a Gerusalemme (*Chemin de Jerusalem*)¹⁶⁷. Altri interpretano il labirinto come una metafora delle difficoltà del cammino dell'uomo in cerca della beatitudine celeste¹⁶⁸. Si è notata, inoltre, una connessione tra la figura di Teseo e quella di Cristo: come Teseo aveva attraversato il labirinto e sconfitto il Minotauro, così Cristo aveva sconfitto la morte. Questa interpretazione potrebbe spiegare, almeno in parte, l'adozione del labirinto come simbolo cristiano.

¹⁶⁵ SANTARCANGELI 2004: 196 ricorda che in nessun caso i labirinti nelle chiese sono abbinati a simboli cristiani.

¹⁶⁶ Solo i labirinti del nord della Francia erano grandi abbastanza da poter essere percorsi dai fedeli. Mentre i labirinti italiani misuravano circa 3 metri in diametro, il labirinto di Chartres si estende per circa 12,5 m di diametro, per un percorso complessivo di 294 metri, cf. KERN 2000: 153.

¹⁶⁷ CHIARINI 1991: 22 ricorda le danze pasquali eseguite, ancora nel XVI secolo, sul percorso del labirinto. CHERICI 2010: 224-6 individua nelle danze eseguite su questi pavimenti una memoria delle coreografie labirintiche antiche, per cui si rimanda a SARULLO in stampa.

¹⁶⁸ Varie sono le interpretazioni di questo percorso in relazione alla religione cristiana, cf. KERN 2000: 146-8 e SANTARCANGELI 2005: 194-6.



Fig. 35. Il labirinto di Chartres: foto e illustrazione (SAWARD - SAWARD 2016).

9.2. *Turf labyrinths*

I *turf labyrinths*¹⁶⁹ sono labirinti realizzati all'interno di un tappeto erboso in cui le mura vengono scavate nel terreno in modo che le zolle erbose rimanenti segnino il filo d'Arianna¹⁷⁰. Si tratta di un fenomeno per lo più inglese, ma che ha qualche rappresentante in area tedesca. Dei quasi quaranta esemplari che adornavano i prati della Gran Bretagna, solo una decina sono sopravvissuti¹⁷¹, degli altri rimane purtroppo solo un ricordo. Diverse possono essere state le cause che hanno condotto alla scomparsa di queste opere, non ultimo il fatto di essere realizzate all'aperto e di conseguenza inevitabilmente esposte alle intemperie, nonché la necessità di continua manutenzione.

Poco si sa dell'origine di questi labirinti, sebbene sia probabile una connessione con quelli delle cattedrali francesi. I *turf labyrinths*, infatti, venivano realizzati nei pressi di chiese o monasteri, con tracciati del tutto simili agli esemplari francesi, in alcuni casi delle stesse dimensioni del labirinto di Chartres¹⁷². Si presuppone, dunque, una trasmissione del modello francese oltre la Manica che potrebbe essere avvenuta tra il XIII e il XIV secolo¹⁷³, periodo di massima diffusione dei labirinti nelle cattedrali francesi, ma

¹⁶⁹ Si preferisce utilizzare la terminologia inglese, in quanto non esiste un traduttore italiano esatto per la parola *turf*, che indica "terra da prato ricoperta di erba corta e sottile, frequentemente tosata", cf. SANTARCANGELI 2005: 257.

¹⁷⁰ Esistono solo due casi in cui viene invece scavato il percorso interno al labirinto, lasciando in evidenza le mura del labirinto. Per questo particolare, e per maggiori dettagli sui *turf labyrinths* si vedano KERN 2000: 167-77 e SANTARCANGELI 2005: 257-66.

¹⁷¹ Per un elenco dettagliato dei *turf labyrinths* in Inghilterra, cf. RUSSELL - RUSSELL 1991: 87-8. Si vedano anche MATTHEWS 2003: 71-99 e la pagina ad essi dedicati sul sito <http://www.labyrinthos.net/turflabuk.html>.

¹⁷² KERN 2000: 167.

¹⁷³ Una diversa opzione vedrebbe nei *turf labyrinths* una evoluzione britannica dei *Troy Towns* nordici (§ 9.3.), cf. RUSSELL - RUSSELL 1991: 77-8. Altre possibili origini per questa tradizione inglese vengono suggerite in SANTARCANGELI 2005: 258.

prima della Guerra dei Cent'anni, dopo la quale i rapporti tra le due nazioni si raffreddarono notevolmente. In realtà, a parte un esemplare databile al 1353, non si hanno notizie di *turf labyrinths* precedenti al XVI secolo¹⁷⁴, ma naturalmente ciò non implica necessariamente che non siano esistiti labirinti tagliati nell'erba prima di quella data.

I nomi con i quali venivano designati i *turf labyrinths* indirizzerebbero verso un'origine pre-cristiana: *Walls of Troy*, *Caerdroia*, *Julian's Bower*. Se il significato della prima denominazione è piuttosto chiaro – e si inserisce in una tradizione cui abbiamo già accennato –, la seconda risulta meno evidente; vi è stata riconosciuta un'origine celtica che, per alcuni, si limiterebbe a *caer* “città” o “monumento”¹⁷⁵, per altri invece coinvolgerebbe l'intera parola, che potrebbe risalire a un *caer y troiau* “City of windings and turnings”¹⁷⁶. L'ultima denominazione è stata variamente interpretata come un riferimento a Giulio Cesare, il conquistatore romano più noto in Inghilterra, o come un riferimento a Iulo-Ascanio, figlio di Enea, eponimo della *gens Iulia*, che, secondo il racconto di Virgilio, sarebbe stato il primo ad eseguire il *Lusus Troiae* in occasione dei riti funebri per Anchise (vedi *supra*)¹⁷⁷.



Fig. 36. *Turf labyrinths*: Alkborough, North Lincolnshire (a sinistra) e Dalby, North Yorkshire (a destra) (SAWARD - SAWARD 2016).

La tecnica di realizzazione è prettamente inglese e, secondo Kern, risalirebbe all'età del Ferro¹⁷⁸. I *turf labyrinths* si inserirono dunque in una tradizione pagana pre-esistente e solo successivamente assunsero una qualche connotazione cristiana. Dopo lo scisma anglicano, la funzione cristiana venne scemando e riemerse la valenza pagana originaria, con celebrazioni rituali primaverili che prevedevano che i labirinti venissero

¹⁷⁴ RUSSELL - RUSSELL 1991: 77.

¹⁷⁵ Santarcangeli interpreta questo nome come “cairn + Troia > Caerdroia”, in cui *cairn* sarebbe un termine gallese per indicare un monumento, cf. SANTARCANGELI 2005: 45.

¹⁷⁶ Questa ricostruzione è stata proposta già nel 1858 dal Capitano W.H. Mounsey, citato in RUSSELL - RUSSELL 1991: 79.

¹⁷⁷ KERN 2000: 168 e SANTARCANGELI 2005: 45-6, che propone altre possibili origini per questa denominazione.

¹⁷⁸ KERN 2000: 168.

percorsi fino al raggiungimento del centro. Un ricordo di queste celebrazioni rimane in *A Midsummer Night's Dream* di William Shakespeare, nel quale l'immagine del labirinto – che il bardo però chiama *maze* – è connessa alla danza (Atto II, Scena I). Il Re delle Fate interrompe le danze che la Regina stava eseguendo su un prato, provocando l'interruzione del susseguirsi delle stagioni e altri sconvolgimenti. Per questo motivo, il tracciato labirintico sul quale si eseguivano le danze non viene più calpestato e, per via della crescita dell'erba, non era più distinguibile (vv. 84-5):

*And the quaint mazes in the wanton green
For lack of tread are undistinguishable*

Solo dopo la riconciliazione tra il Re e la Regina la danza riprende e tutto ritorna alla normalità.

Un altro riferimento ai *turf labyrinths* si potrebbe rintracciare in *The Rape of Lucrece* (Atto I, Scena II, vv. 1149-52):

*As the poor frightened deer, that stands at gaze,
Wildly determining which way to fly,
Or one encompass'd with a winding maze,
That cannot tread the way out readily*

L'uso del verbo *tread* “percorrere, calpestare” – spesso associato a *maze*, come nel passo sopra citato – sembra un chiaro richiamo ai nostri labirinti intagliati nei prati e dunque a un referente concreto; tuttavia, *maze* qui è anche metafora di smarrimento e impossibilità di proseguire, o meglio, di scegliere in che direzione andare. Si ha quindi una congiunzione tra il referente concreto e l'aspetto metaforico del concetto di *maze*¹⁷⁹ che troverà la sua massima espressione nei giardini labirintici multiviari che prenderanno piede a partire dal tardo Rinascimento nelle residenze più prestigiose d'Europa¹⁸⁰.

9.3. *Troy towns*

Con *Troy towns* si indicano dei labirinti composti di pietre di varie dimensioni

¹⁷⁹ Shakespeare utilizza il termine *maze* anche in altre occasioni, sempre in chiave metaforica: *The Taming of the Shrew* (Atto I, Scena II), *The Tempest* (Atto III, Scena III e Atto V, Scena I). Sono state rinvenute anche tre occorrenze di *labyrinth*: *Henry VI, Part I* (Atto V, Scena III), *Troilus and Cressida* (Atto II, Scena III) e *Venus and Adonis* (vv. 683-4); il termine viene usato a indicare una situazione complessa e intricata.

¹⁸⁰ In questo lavoro non si prenderanno in considerazione i giardini labirintici in quanto si tratta di schemi multiviari che dunque esulano dallo scopo della presente ricerca. Si rimanda dunque a MATTHEWS 2003: 110-46 e KERN 2000: 247-65.

disposte sul terreno, solitamente su isole o presso le coste. Sebbene il diametro e lo schema possano variare¹⁸¹, si tratta sempre di labirinti circolari di tipo classico.

L'area di diffusione dei *Troy towns* si colloca in Scandinavia e nelle aree limitrofe, sulle sponde del Mar Baltico e del Mar Bianco. Purtroppo, non è possibile definire con altrettanta precisione l'arco cronologico in cui siano stati realizzati questi labirinti. Un appiglio viene dall'analisi dell'abbassamento del livello del mare sulle coste svedesi, mediante la quale si è stabilito che la maggior parte dei *Troy towns* di queste zone sono posteriori all'alto Medioevo¹⁸². Un'ulteriore specificazione è stata possibile mediante analisi lichenometriche, una tecnica che permette di misurare il tempo in cui una pietra è stata esposta mediante la misurazione della crescita dei licheni.

Sono stati sottoposti a queste analisi una quarantina di *Troy towns* nel nord della Svezia e si è stabilito che il periodo di realizzazione di questi labirinti va dal XIII secolo ai giorni nostri, con un picco nel XVII secolo. Purtroppo questa tecnica non è utilizzabile per i *Troy towns* che si trovano lontano dalla costa, sulle colline, presso necropoli che vanno dall'Età del Bronzo al periodo vichingo.

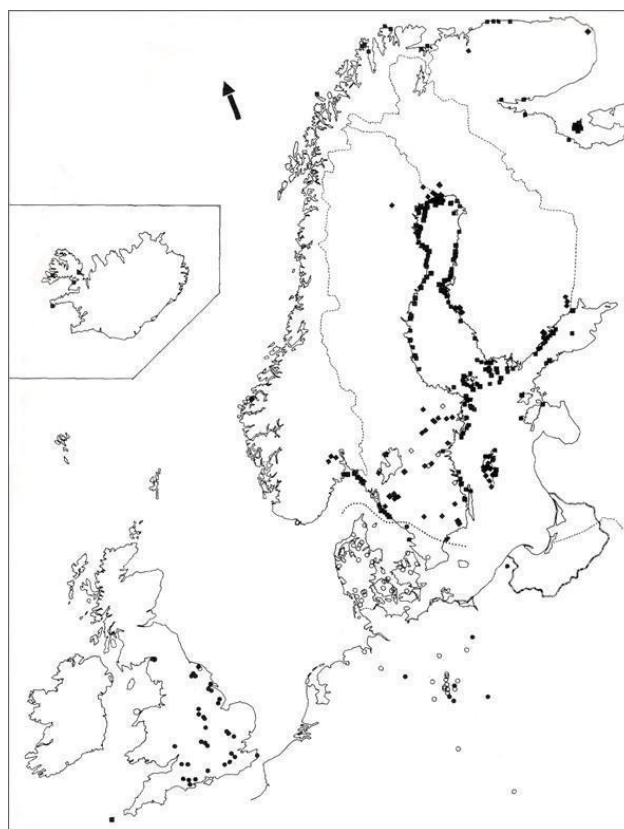


Fig. 37. Distribuzione dei *turf labyrinths* (cerchi) e dei *Troy towns* (quadrati) (KERN 2000).

¹⁸¹ Per il diametro si va dai 7 ai 18 metri, mentre per quanto riguarda lo schema, esistono labirinti a 9, 10, 11, 14 e 15 circuiti. Cf. KERN 2000: 267-83, al quale si rimanda anche per le descrizioni dettagliate di questi labirinti, e SANTARCANGELI 2005: 100-9.

¹⁸² KERN 2000: 267.

Vari sono i nomi con i quali venivano designati questi labirinti nelle diverse zone: *Trojin*, *Trojebug*, *Trojenborg*, *Tröborg*¹⁸³. In molti casi vi è un chiaro riferimento a città del passato, come appunto Troia¹⁸⁴, ma anche Babilonia, Gerico, Gerusalemme; sembra dunque che in questi casi il *Troy town* venisse interpretato come le rovine di una città famosa distrutta nel passato. Abbiamo già notato come il nome di Troia fosse legato al labirinto già dall'antichità; è possibile dunque che questa connessione si sia poi diffusa nel Nord Europa, dando origine a queste denominazioni per i tracciati lapidei.



Fig. 38. *Troy towns*: Nyhamn, Gotland, Svezia (a sinistra) e Valbypark, Copenhagen, Danimarca (a destra) (SAWARD - SAWARD 2016).

Tra i nomi più interessanti troviamo anche *Jungfraudans*, “danza della fanciulla”, o *Steintanz*, “danza di pietra”, a conferma del fatto che in questi labirinti, come si immagina per i *turf labyrinths*, venissero effettivamente eseguite delle danze: secondo i racconti di alcuni contadini finlandesi della fine dell'Ottocento, queste prevedevano una ragazza seduta al centro del labirinto e dei giovani che tentavano di raggiungerla seguendo il percorso¹⁸⁵. Oltre a un uso relativo alla danza e al gioco, per i *Troy towns* è stata postulata anche una funzione rituale o amministrativa¹⁸⁶.

In Islanda questi labirinti di pietra vengono chiamati *House of Wieland*, ovvero “casa del fabbro Wieland”, che in norreno è *Völundarhús*. Wieland, o Wayland, è un fabbro mitico che compare in alcuni poemi dell'*Edda Poetica*, soprattutto nella *Völundarkvida* interamente a lui dedicata. Nei manoscritti islandesi, la *Völundarhús* era raffigurato come un labirinto. Esiste, infatti, una versione nordica del mito di Teseo, nella quale il protagonista, Egeas (con evidente riferimento al padre di Teseo, Egeo), deve sconfiggere un mostro, l'*Honocentaurus*, per poter ottenere la mano della figlia del re.

¹⁸³ KERN 2000: 268 menziona brevemente i diversi nomi con i quali erano conosciuti i *Troy towns*. Più ampio il discorso in SANTARCANGELI 2005: 40-6; 105. Si veda anche MATTHEWS 2003: 150-1.

¹⁸⁴ Si è ipotizzato che l'utilizzo del nome *Troy* per questi labirinti possa indicare una sopravvivenza del romano *Lusus Troiae*, di cui si è detto sopra. Per questa eventuale connessione, cf. HELLER 1946: 128-9.

¹⁸⁵ KERN 2000: 268.

¹⁸⁶ DEEDES 1935: 38.

Per aiutarlo a compiere la sua impresa, la figlia del re gli insegna a costruire una *Völundarhús*, una trappola mediante la quale riuscirà ad uccidere il mostro. I paralleli con il mito cretese sono più che evidenti¹⁸⁷.

10. Conclusioni

Le origini del simbolo del labirinto si perdono nella notte dei tempi. Per quanto banale possa apparire questa affermazione, purtroppo le ricerche sin qui condotte non consentono di raggiungere certezze assolute rispetto al significato originario di un simbolo che ha attestazioni così antiche e così diffuse. Quel che appare ragionevolmente sicuro è che il disegno ha avuto origine in ambiente egeo, probabilmente come raffigurazione di un luogo sacro dalla pianta complessa. Il referente immediato potrebbero essere le numerose grotte che costellano il territorio cretese, le quali hanno conservato testimonianze antichissime. È possibile poi che, quando il culto si trasferì nei grandi palazzi, il simbolo sia passato ad indicare il palazzo, dalla pianta (quadrangolare) intricatissima. L'origine della variante tonda potrebbe essere connessa con la primitiva designazione delle grotte labirintiche, tuttavia possiamo provare a suggerire una relazione con le cittadelle fortificate su una collina, come Dimini, e come la più recente Formigueiros da cui provengono alcuni dei tracciati labirintici che abbiamo descritto sopra. Certo è che, a un certo momento, il labirinto viene associato all'idea di città: Cnosso, Troia. Il simbolo amplia dunque la sua sfera di riferimento, forse in concomitanza con i cambiamenti politici che hanno interessato l'Egeo dopo la caduta dei palazzi micenei. Solo in un secondo momento esso è associato al mito, in qualità di dimora del Minotauro (grotta o palazzo?).

Questa lunga carrellata ha tentato di dare conto di tutte le tipologie di rappresentazioni del labirinto a noi pervenute.

I maggiori problemi interpretativi vengono posti dai petroglifi, dal momento che, nella maggior parte dei casi, è difficile collocare i labirinti in un preciso periodo storico. È il caso, ad esempio, del labirinto di Luzzanas, per il quale non è possibile stabilire le eventuali connessioni del petroglifo con le successive riutilizzazioni della tomba nella quale si trova. Molte sono le interpretazioni proposte per questo e per gli altri petroglifi: simbolo funerario, di morte e rinascita, di iniziazione. Ma rimangono solo speculazioni, difficili da dimostrare.

Per quanto riguarda invece i graffiti, tutti gli esempi riportati sembrano appartenere alla categoria delle improvvisazioni, disegni fatti senza alcuno scopo simbolico, e in questa categoria potrebbe ricadere anche il labirinto inciso sulla tavoletta

¹⁸⁷ KERN 2000: 268, 276-7.

di Pilo. Resta da spiegare il contesto di realizzazione del graffito di Pompei, nel quale per la prima volta il simbolo viene associato al termine. A parte quest'ultimo caso, è difficile capire se vi sia un effettivo legame tra questi esempi di labirinto e il mito di Teseo e del Minotauro. Questa connessione si manifesta, per la prima volta in maniera esplicita, sulle monete di Cnosso, nelle quali il labirinto è associato alle raffigurazioni del mostro. In questo caso, il labirinto diventa il simbolo della città nella quale si sono svolte le vicende del mito. D'altra parte, che questo fosse il simbolo della città di Cnosso è testimoniato anche dalle impressioni di sigillo rinvenute a Kallipolis in Etolia. All'epoca, il mito delle avventure di Teseo e Arianna era ben noto, come dimostrano le numerose rappresentazioni attiche, e dunque non sorprende che la città di Cnosso individuasse nel labirinto il proprio simbolo. Ciò che appare meno comprensibile, invece, è il fatto che il simbolo classico del labirinto non appaia mai nelle raffigurazioni dei diversi episodi del mito. Gli unici accenni al labirinto nella ceramica attica consistono in alcune rappresentazioni che ritraggono Teseo nell'atto di trascinare il Minotauro fuori da un edificio identificato da una o più colonne sormontate da un frontone ed accompagnate da un meandro verticale su alcuni vasi della fine del V secolo a.C.¹⁸⁸. Sembrerebbe, dunque, che nel V secolo a.C. non si fosse ancora stabilita la connessione tra il simbolo e il mito, testimoniata poi, in maniera inequivocabile, dal graffito di Pompei (I secolo d.C.), che rappresenta anche la prima occorrenza del termine in associazione al simbolo.

In epoca imperiale romana, il labirinto viene in massima parte declinato come raffigurazione musiva. Sembra improbabile che si trattasse di un semplice elemento decorativo. La posizione di questi labirinti all'interno delle case romane, spesso nell'atrio d'ingresso, ha portato a supporre che questi avessero, quanto meno in una prima fase, un valore apotropaico¹⁸⁹. Permane la discrepanza tra il simbolo – univario – e il suo significato metaforico di confusione e smarrimento, come dimostra il passo di Plinio il Vecchio cui si è fatto menzione in apertura (n. 8).

Il labirinto è parte dell'eredità culturale romana che si diffonde per canali diversi e con modalità diverse nell'Europa continentale per poi giungere in Inghilterra e in Scandinavia. In queste regioni di cultura germanica il simbolo si integra nelle realtà locali assumendo connotazioni differenti. È simbolo religioso di penitenza e remissione dei peccati nelle chiese della Francia medievale, è luogo ameno sede di rituali primaverili e di danze in Inghilterra e in Scandinavia.

Ma qui ci fermiamo. A partire dal Rinascimento al termine *labirinto* vengono associati nuovi referenti che però sono prevalentemente multivari e dunque classificabili come *maze* e di conseguenza non rientrano nello scopo del presente lavoro; è il caso, ad

¹⁸⁸ Cf. SERVADEI 2005: 111-2.

¹⁸⁹ KERN 2000: 31. Leggermente diversa la posizione di LUNDÉN 1988: 39, il quale considera come *apotropaion* solo il labirinto circolare di Conimbriga. Per un'interpretazione dei mosaici labirinti in connessione con l'attività sportiva praticata nelle terme romane in Nord Africa, cf. MOLHOLT 2011.

esempio, dei rinomati giardini di siepi delle ville e dei palazzi reali. La sovrapposizione tra i concetti di *labirinto* e *maze*, ovvero l'assenza di un equivalente italiano che identifichi quest'ultimo in modo unifico, ha portato all'applicazione del termine *labirinto* anche a tracciati complessi e ricchi di biforcazioni. Anzi, questi ultimi risultano essere i referenti immediati del termine al giorno d'oggi: dal cinema alla letteratura, dall'enigmistica ai giochi da tavola, *labirinto* è oramai sinonimo di smarrimento. Si è dunque finalmente colmata la distanza tra simbolo e significato metaforico associato al termine, e il simbolo originario univariario rimane confinato ad alcune collane editoriali dedicate agli studi classici.

Bibliografia

- F. ASPESI (2011), *Archeonimi del labirinto e della ninfa*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- K. BERGGREN (1999), *The Crane in Valcamonica and the Geranos Dance on Delos. A Link?*, "Bulettno del Centro Camuno di Studi Preistorici" 31-32, 147-50.
- M. BIETAK (1994), *Des fresques minoennes dans le delta orientale du Nil*, "Le Monde de la Bible, Archéologie et Histoire" 88, 42-4.
- M. BIETAK (2000), *Minoan Paintings in Avaris, Egypt*, in *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Centre (Thera, Hellas, 30 August - 4 September 1997)*, Athens: The Thera Foundation, I, 33-42.
- M. BIETAK - N. MARINATOS - C. PALYVOU (2000), *The Maze Tableau from Tell el Dab'a*, in *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Centre (Thera, Hellas, 30 August - 4 September 1997)*, Athens: The Thera Foundation, I, 77-90.
- M. BIETAK - N. MARINATOS - C. PALYVOU (2007), *Taureador Scenes in Tell el Dab'a (Avaris) and Knossos*, with a contribution by A. Brysbaert, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft.
- M. BLAKE (1930), *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, "Memoirs of the American Academy in Rome" 8, 7-160.
- M. BLAKE (1936), *Roman Mosaics of the Second Century in Italy*, "Memoirs of the American Academy in Rome" 13, 67-214.
- W. BREMEN (1926), *Note on the Holywood Stone*, "Journal of the Royal Society of the Antiquaries of Ireland" 56, s. 6, p. 1, nr. 16, 51-4.

- P. BRUNEAU (1978), *Deliaea (II)*, BCH 102, 109-71.
- E. BUSCHOR (1929), *Die Tondächer der Akropolis*, I, Leipzig-Berlin: de Gruyter.
- M. CAGIANO DE AZEVEDO (1958), *Saggio sul labirinto*, Milano: Vita e Pensiero.
- J.C. CAMPOS (2008), *Labyrinth Petroglyphs in Maragatería, Spain*, "Caerdroia" 38, 22-5.
- J.C. CAMPOS (2011), *Petroglifos en Maragatería : el enigma de los laberintos del Teleno*, Léon: Gráficas Celara.
- A. CHERICI (2010), "Otium erat quodam die Romae in Foro". *Divagazioni su milizia, paesaggi, danze e cavalieri nella Roma più antica*, in *La grande Roma dei Tarquini, Atti del XVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, a cura di G.M. Della Fina, Roma: Quasar, 201-33.
- G. CHIARINI (1991), *Odisseo. Il labirinto marino*, Roma: Kepos.
- E. CONTU (1965), *Nuovi petroglifi schematici della Sardegna*, "Bullettino di paleontologia italiana" 16, 69-122.
- F. CORDANO (1980), *Il labirinto come simbolo grafico della città*, MEFRA 92, 7-15.
- F. CORDANO (1987), *Labirinto*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma: Istituto della Enciclopedia Virgiliana, II, 82-3.
- G. DAREGGI (1992), *I mosaici con raffigurazione del labirinto: una variazione sul tema del 'centro'*, MEFRA 104, 281-92.
- W.A. DASZEWSKI (1977), *Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure*, Varsovie: PWN - éditions scientifiques de Pologne.
- C.N. DEEDES (1935), *The Labyrinth*, in *The Labyrinth. Further Studies in the Relation between Myth and Ritual in the Ancient World*, edited by S.H. Hooke, London: Society for Promoting Christian Knowledge, 3-42.
- A. EVANS (1921), *The Palace of Minos at Knossos I*, London: Macmillan.
- G.Q. GIGLIOLI (1929), *L'oinochoe di Tragliatella*, SE 3, 111-59.

- L. GODART (1992), *I 'Labirinti' di Francavilla ed il mondo egeo*, ASMG 1, 195-201.
- M.T. GRASSI (2008), a cura di, *Calvatone-Bedriacum. I nuovi scavi nell'area della Domus del Labirinto*, Milano: Università degli Studi di Milano.
- J.L. HELLER (1946), *Labyrinth or Troy Town?*, CJ 42, 123-39.
- J.L. HELLER (1961), *A Labyrinth From Pylos?*, AJA 65, 57-62.
- G. IERANÒ (2007), *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma: Carocci.
- K. KERÉNYI (1983), *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino: Bollati Boringhieri.
- K. KERÉNYI (1992), *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, a cura di M. Kerényi, Milano: Adelphi [*Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München: Langen Müller, 1976].
- H. KERN (2000), *Through the Labyrinth. Designs and Meanings over 5000 Years*, Munich-London-New York: Prestel.
- J. KRAFT (1985), *The Cretan Labyrinth and the Walls of Troy. An Analysis of Roman Labyrinth Designs*, "Opuscula romana" 15, 79-86.
- M. LANG (1958), *The Palace of Nestor Excavations of 1957, Part II*, AJA 62, 181-91.
- E. LISSI CARONNA (1972), *Labirinti?*, ASMG 11-12, 93-8.
- G. LE RIDER (1966), *Monnaies crétoises de Vème au Ier siècle av. J. C.* [Études Crétoises XV], Paris: École Française d'Athènes.
- P. LEHMANN WILLIAMS (1965), *The Meander Door: A Labyrinthine Symbol*, in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 215-22.
- S. LUNDÉN (1996), *The Labyrinth in the Mediterranean*, "Caerdroia" 27, 28-54.
- S. LUNDÉN (1997), *The Labyrinth in the Mediterranean: Part II*, "Caerdroia" 28, 28-34.
- S. LUNDÉN (1998), *The Labyrinth in the Mediterranean: Part III*, "Caerdroia" 29, 38-42.
- S. LUNDÉN - J. KRAFT (1997), *A Labyrinth Mosaic at Mieza, Macedonia: A Missing Link*, "Caerdroia" 28, 13-16.
- M. MAASKANT KLEIBRINK (2000), *Enotri, greci e i primi culti nell' "Athenaion" a Francavilla*

Marittima, “Magna Grecia” 1-2, 18-30.

W.H. MATTHEWS (2003), *Mazes and Labyrinths: Their History and Development*, Whitefish: Kessinger Publishing.

G. MEIJIDE CAMESELLO (2012), *The Labyrinths of Formigueiros, Northwest Spain*, “Caerdroia” 41, 4-8.

G. MEIJIDE CAMESELLE - X.I. VILASECO VÁZQUEZ - J. BLASZCZYK (2008), *Lousas decoradas con círculos, cabalos e peixes do castro de Formigueiros (Samos, Lugo)*, “Gallaecia” 28, 113-30.

M. MENICHETTI (1992), *L’oinochóe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, “Ostraka” 1, 7-30.

M. MENICHETTI (2006), *Lo scudo di Achille: problemi e interpretazioni*, in *Image antique et son interprétation*, édité par F.-H. Massa-Pairault, Roma: École Française de Rome, 7-18.

P. MERIGGI - M. POETTO (1979), *Nuovi sigilli cretesi*, “Kadmos” 18, 97-9.

R. MOLHOLT (2011), *Labyrinths Mosaics and the Experience of Motion*, “The Art Bulletin” 93, 287-303.

G.H. ORPEN (1911), *Carved Stone Near Holywood, Co. Wicklow*, “Journal of the Royal Society of the Antiquaries of Ireland” 41, s. 6, p. 2, nr. 1.1, 183-5.

G.H. ORPEN (1923), *The Holywood Stone and the Labyrinth of Knossos*, “Journal of the Royal Society of the Antiquaries of Ireland” 53, s. 6, p. 2, nr. 13, 177-89.

R. PAULI (1990), *Sardegna*, Milano: Idealibri.

T. PANOFKA (1847), *Nachlese zur Archäologischen Zeitung (Haus des Lucretius zu Pompei)*, “Archäologische Zeitung” 1, 49-50.

P.E. PECORELLA (1977), *Una testimonianza del labirinto nella Siria settentrionale*, in *Antichità cretesi. Studi in onore di Doro Levi*, I, Catania: Università di Catania, Istituto di Archeologia, 168-71.

A. DE LA PEÑA SANTOS (1981), *El tema del laberinto en el arte rupestre gallego*, “Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici” 18, 65-74.

A.L. PROSDOCIMI (2010), *La Roma ‘Tarquinia’ nella lingua: forme e contenuti tra il prima e il dopo*, in *La grande Roma dei Tarquini, Atti del XVII Convegno internazionale di studi*

sulla storia e l'archeologia dell'Etruria, a cura di G. Della Fina, Roma: Quasar, 367-489.

P. REED DOOB (1990), *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity Through the Middle Ages*, Ithaca (NY)-London: Cornell University Press.

M. RIGOGLIOSO (1998), *The Oldest Labyrinth in the World? The Polyphemus Cave Paintings*, "Caerdroia" 29, 14-22.

W.M.S. RUSSELL - C. RUSSELL (1991), *English Turf Mazes, Troy, and the Labyrinth*, "Folklore" 102, 77-88.

P. SANTARCANGELI (2005), *Il libro dei labirinti*, Milano: Frassinelli.

G. SARULLO (2008a), *The Cretan Labyrinth: Palace or Cave?*, "Caerdroia" 37, 31-40.

G. SARULLO (2008b), *Labirinti a Pompei: a proposito di CIL IV 2331*, "Oebalus" 3, 203-24.

G. SARULLO (in stampa), *Danze rituali nella Roma arcaica. Tra processioni saliarì e Lusus Troiae*, in *Mura tarquiniesi* [Tarchna Suppl. 7], a cura di G. Bagnasco Gianni, Milano: Ledi, in stampa.

A. SAWARD (2001), *The Rocky Valley Labyrinths*, "Caerdroia" 32, 21-7.

J. SAWARD (1984), *Labyrinths in Ireland*, "Caerdroia" 14, 1-11.

J. SAWARD - K. SAWARD (2005), *The Tomba del Labirinto, Luzzanas, Sardinia*, "Caerdroia" 35, 5-11.

J. SAWARD - K. SAWARD (2016), *Labyrinthos. Photographic & Illustration Library*, http://www.labyrinthos.net/photo_library.html.

C. SERVADEI (2005), *La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna: AnteQuem.

M.C. SHAW (1995), *Bull Leaping Frescoes at Knossos and Their Influence on the Tell el-Dab'a Murals*, "Ägypten und Levante" 5, 91-120.

M. C. SHAW (2012), *New Light on the Labyrinth Fresco from the Palace of Knossos*, ABSA 107, 143-59.

H. SLIM (1980), *La mosaïque du labyrinthe de Thysdrus*, AntAfr 15, 201-16.

J.P. SMALL (1986), *The Tragliatella Oinochoe*, MDAI(R) 93, 63-96.

M.W. STOOP (1972), *Francavilla Marittima - Pesi da telaio (?)*, ASMG 11-12, 65-6.

P. THEMELIS (1979), *Ausgrabungen in Kallipolis (Ost-Ätolien) 1977-1978*, "Athens Annals of Archaeology" 12, 245-79.

W. WROTH (1963), *Catalogue of the Greek Coins of Crete and the Aegean Islands*, Bologna: Forni.

P. ZANCANI MONTUORO (1975), *I labirinti di Francavilla ed il culto di Atena*, RAAN 50, 125-40.

A. ZANETTIN (1983), *Il significato magico-religioso del labirinto nell'arte rupestre camuna*, in *The Intellectual Expressions of Prehistoric Man: Art and Religion, Acts of the Valcamonica Symposium 1979*, edited by E. Anati and A. Beltran, Capo di Ponte: Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, 433-8.

“Lasciatemi morire”: le parole di Arianna a Nasso attraverso i secoli

Silvia Valenti

Una riva sabbiosa, poche piante che il vento ha risparmiato, qualche roccia, una fanciulla addormentata in primo piano, la testa appoggiata sul braccio piegato. Sullo sfondo, la distesa del mare e vele che si allontanano. Non era raro trovare una scena come questa dipinta sui muri di case e ville, a Pompei come nella moderna Firenze. Statue, affreschi, tele e tavole, mosaici, piccole opere preziose di oreficeria: Arianna abbandonata ha avuto una grande fortuna nell’immaginario dell’arte greca, romana, italiana, europea¹, per la bellezza della fanciulla addormentata, per il ritratto di una natura selvaggia, per i molti significati di cui è ammantata la sua figura, i quali trasmutano lungo i secoli rendendo questo mito, come molti altri, uno scrigno per custodire visioni del mondo.

Al di là dei racconti e degli accenni al mito nelle sue molteplici varianti, gli autori che danno voce ad Arianna nel mondo antico sono ben pochi, almeno per quel che ci è giunto: nel Carme LXIV Catullo le tesse intorno una complessa *èkphrasis*², Ovidio nella

¹Solo alcuni esempi: tra gli affreschi pompeiani, conservati nella collezione del Museo Archeologico di Napoli (a cui si riferiscono i numeri d’inventario), Arianna abbandonata inv. 9051 dalla Casa di Meleagro, una delle decine di repliche di Arianna abbandonata rinvenute nell’area vesuviana; con Teseo nell’atto di fuggire mentre Arianna dorme: Teseo e Arianna inv. 115396 dalla casa di L. Caecilius Iucundus e Teseo e Arianna inv. 9052 dalla Casa dei Capitelli Colorati; con Dioniso che sorprende Arianna addormentata: Epifania di Dioniso inv. 9278 dalla Casa dei Capitelli Colorati, Dioniso e Arianna inv. 9271 (Bragantini - Sampaolo 2015); tra le statue, l’Arianna dei Musei Vaticani e l’Arianna Dormiente degli Uffizi. Innumerevoli gli esempi nell’Europa rinascimentale e barocca, appena qualche esempio dei contemporanei del Rinuccini: l’Arianna Abbandonata di Carlo Saraceni del Museo Nazionale di Capodimonte (1605-1608 circa, inv. Q156, da Aurigemma 2013), l’Arianna di Guido Reni del Museo Nazionale di Bologna (1638-40), l’Arianna abbandonata da Teseo di Sisto Badalocchi (1581c.-1647c.), infine l’Arianna Abbandonata di Girolamo del Pacchia (1477-1535) della Collezione Chigi Saracini di Siena, testimone della fortuna che ebbe il tema in Toscana già nel secolo precedente, e della fortuna in particolare di quella ovidiana: la fanciulla, correndo, sventola i teli bianchi per richiamare l’attenzione di Teseo, particolare presente solo in Ovidio.

² Nuzzo 2003.

X delle *Epistulae Heroidum* le mette in mano la penna³, e ancora torna a darle brevemente voce nei *Fasti*⁴, infine Nonno di Panopoli nelle *Dionisiache* non può che dedicare un lungo, complesso e fioritissimo capitolo a colei che è per eccellenza la sposa di Dioniso⁵.

Dopo Nonno, Arianna dovrà aspettare diversi secoli prima che il suo accorato lamento trovi di nuovo luogo nelle pagine dei poeti: nel Medioevo, curiosamente, si sviluppa una tradizione che la fa simbolo della donna che cede all'amore a causa del vino, lo sposo Dioniso diventa il vizio di Arianna, e Teseo può abbandonarla su una spiaggia perché è ubriaca e incosciente.⁶ Le tradizioni allegoriche rendono Arianna figura della Chiesa salvata dall'amore di Dio, o dello Spirito Santo che salva dal Labirinto del male: la tradizione mitica del Catasterismo della sua corona si colora di luci cristiane.⁷ Arianna sarà poi immagine della gioia dionisiaca nella Firenze Medicea, nelle celebri composizioni di Lorenzo e il Magnifico e del Poliziano.⁸ Ma il Cinquecento avanza, e con lui la voglia di far rivivere l'antico un po' meno severamente legato a morale e allegorie: l'Anguillara inserisce nella sua fortunatissima volgarizzazione delle *Metamorfosi* d'Ovidio anche la traduzione dell'Epistola X delle *Heroides*⁹. All'interno dell'immensa fortuna che ebbero questa e altre traduzioni ovidiane nel mondo del nascente melodramma si colloca anche

³ Rosati 1998.

⁴ Publio Ovidio Nasone, *Fasti*, vv. 459-516 (Stok 1999): Arianna, ormai sposa di Dioniso, dapprima ricorda i suoi lamenti per Teseo con il sorriso di chi dopo il dolore è lieto del suo destino (*sorte tori gaudens "quid flebam rusticam? – dixit – utiliter nobis perfidus ille fuit"*, vv. 463-464) e poi invece, in ambasce per le nuove fiamme di Bacco, ripercorre il suo lamento per Teseo pensandolo ora rivolto al nuovo traditore, desidera di esser morta allora per non soffrire di nuovo: un gioco ironico nel rappresentare un'Arianna ormai donna e disincantata, neanche così bella (*at puto praeposita est fuscae mihi candida paelex!*, v. 493), consolata da un umanissimo Dioniso che le arriva alle spalle, abbracciandola e promettendole un destino come stella che porterà il suo nome. «*en iterum, fluctus, similes audite querellas. / en iterum lacrimas accipe, harena, meas. / dicebam, memini, «periure et perfide Theseu!» / ille abiit, eadem crimina Bacchus habet. / nunc quoque «nulla viro» clamabo «femina credat»; / nomine mutato causa relata mea est. / o utinam mea sors qua primum coeperat isset, / iamque ego praesenti tempore nulla forem. / quid me desertis morituram, Liber, harenis / servabas? potui dedoluisse semel.* Interessante come tornino lessico e riferimenti non delle *Heroides*, ma del Carme LXIV di Catullo: "L'Arianna dei *Fasti* ha una 'coscienza letteraria', individua un predecessore e citandolo ne riconosce l'autorità (senza intaccarla come invece fa *Her. 10* in molteplici modi)" (Battistella 2010: molto interessante la specifica analisi sulla meta letterarietà del testo ovidiano)

⁵ Accorinti 2015, canto XLVII

⁶ Giovanni Boccaccio, *Teseida delle Nozze d'Emilia*, Agostinelli – Coleman 2015; Giovanni Boccaccio, *Genealogiae Deorum gentilium*, Romano 1951; De Casibus virorum illustrium, Branca 1983. La versione boccaccesca del mito è ripresa da Geoffrey Chaucer nel *the Legend of Good women*. Vedi in proposito Hagedorn 2004

⁷ Ieranò 2010. Una certa fortuna ebbero queste trasposizioni allegoriche anche nell'arte, e non solo nel Medioevo: vedi ad esempio gli affreschi dei Carracci a Palazzo Farnese a Roma (Colonna 2007)

⁸ Lorenzo De' Medici, *Canti Carnascialeschi*, Martelli 1965; Angelo Poliziano, *Le stanze per la giostra ; L'Orfeo*, Rho 1973

⁹ Anguillara 1561: l'opera ebbe un gran numero di edizioni e una vastissima diffusione.

l'opera di Ottavio Rinuccini¹⁰. Rinuccini, nobile e poeta fiorentino (1562-1621), fu membro dell'Accademia Fiorentina, in seguito chiamata degli Alterati, legata a tradizioni filoaristoteliche, umanistiche e civili. L'Accademia si riuniva sotto la protezione di Jacopo Corsi, e di cui fecero parte, solo per citarne alcuni più strettamente legati al Rinuccini, Vincenzo Galilei, letterato e musicista, padre di Galileo, Girolamo Mei, storico e letterato, autore di studi sulla musica dell'antica Grecia, Jacopo Peri, autore della musica del primo melodramma. Gli Alterati si proponevano di continuare la grande tradizione della tragedia fiorentina cinquecentesca degli Orti Oricellari, venuta meno per le pressioni politiche, ma "purgandola" dei suoi elementi eccessivi, orrorifici e anticlassici, teorizzando una "catarsi mite" che solo con il timore del disastro imminente educasse il pubblico, ma che poi lo sorprendesse con un giusto lieto fine, giustificato da un'etica cristiana ma anche dall'esempio degli antichi (l'Alceste di Euripide) e infine riportando in vita la vera tragedia greca, tragedia in musica. Studi e programmi di questa Accademia furono fondamentali per la nascita del melodramma che avvenne in quegli anni, e il Rinuccini ne fu il principale autore a livello letterario. Uno dei drammi per musica scritti dal Rinuccini, accanto alla Dafne (prima opera teatrale musicata, eseguita a Firenze nel 1600) e all'Orfeo, fu appunto l'Arianna, rappresentata al Palazzo Ducale di Mantova il 28 maggio 1608 in occasione delle nozze di Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia.¹¹ Il cuore dell'opera è la scena del lamento di Arianna (collocato, in accordo con le teorie degli aristotelici, nell'atto IV, culmine patetico dell'opera prima dello scioglimento lieto), per il quale Rinuccini prende spunto dalle fonti antiche (Ovidio e, indirettamente, Catullo, oltre che il lamento di Didone del IV libro dell'Eneide), dalla volgarizzazione dell'Anguillara, ma anche dalla poesia cavalleresca dell'Ariosto (il fortunatissimo lamento di Olimpia, nel canto X dell'Orlando Furioso) e del Tasso (Armida, nel canto XVI), e dalla tragedia fiorentina, appunto: in particolare il lamento della protagonista nella Tullia di Ludovico Martelli. Il lamento femminile della donna abbandonata si inserisce in una lunga tradizione che, grazie anche al grandissimo successo di questa scena dell'Arianna, si consolidò nella musica e nella letteratura per musica del Seicento, divenendo quasi un genere a sé.¹²

¹⁰ Per un'approfondita analisi linguistica e stilistica dell'opera di Ottavio Rinuccini in rapporto all'orizzonte letterario e culturale del suo tempo, oltre che per una visione riassuntiva degli studi e delle posizioni critiche sul Rinuccini nel Novecento, rimando a Saino 2011.

¹¹ *Rinuccini* 1608. Ho preso a riferimento per la numerazione dei versi e le correzioni editoriali Fassò – Ricciardi 1956: ho però riportato alcuni versi che nell'edizione moderna mancavano – 741a e 837a, e ho preferito conservare le grafie e la punteggiatura originali dove invece la presente edizione se ne distaccava, normalizzandole. Le scene dell'opera che più interessano per il confronto con Ovidio e Catullo sono quelli centrali (IV-VI).

¹² Gli esempi delle riprese letterarie e musicali sono moltissimi, spesso ancora inediti, e le testimonianze si disperdono nei rivoli delle biblioteche e degli archivi privati e pubblici, come accade per molta musica seicentesca e settecentesca, in particolare da camera: segnalo, per il reperimento del materiale, il paziente

Interessante notare che nel Seicento si sviluppa una seconda tradizione del Lamento di Arianna, contrapposta a questa rinucciniana di stampo più classico: dopo aver assistito alla rappresentazione mantovana del 1608, il grande poeta barocco Giovanni Battista Marino, nella raccolta *La Sampogna* (1620) pubblica un idillio dedicato ad Arianna e contenente anche il suo lamento¹³, e prendendo a modello non Ovidio e Catullo, ma Nonno di Panopoli, quasi in aperta polemica con Rinuccini. Il linguaggio lussureggiante, la commistione di stili, la cura del dettaglio, la fitta rete di rimandi letterari rendono forse meno prolifica questa tradizione a livello musicale, ma pure già nel 1623 viene pubblicata musica su questo nuovo, raffinato lamento, scritta da Pellegrino Possenti.

Per ragioni di spazio è impossibile seguire Arianna e il suo lamento in tutte le sue secolari peregrinazioni, dunque mi limito ad alcune considerazioni sui rapporti tra i modelli classici (Catullo e Ovidio) e il Rinuccini, in un certo senso capostipite di un fortunato genere, analizzando alcuni aspetti dei tre “lamenti”: il rapporto con la natura, la raffigurazione di Arianna, il suo lamento e la sua descrizione di Teseo.

140

Le riprese e i rimandi tra i tre autori sono molteplici, e su diversi livelli: tematici, strutturali, lessicali. Interessante è che, tra le varianti del mito di Arianna, tutti scelgano la stessa, almeno nei suoi tratti principali¹⁴: ad esempio, nessuno accenna all'amore di Teseo per Fedra o alla morte di Arianna. Per quanto riguarda la struttura, tutti e tre i testi sono grosso modo bipartiti: una prima parte descrittiva, una seconda dedicata al lamento, che a sua volta riporta alcuni tratti fissi: la disperazione, l'invocazione e l'invettiva contro Teseo, le paure riguardo al futuro (le belve, i pirati, l'impossibilità di un ritorno a casa o di un inseguimento dello sposo), la nostalgia della patria e della famiglia e della condizione nobiliare, la morte paventata e/o desiderata, il rimpianto del passato felice, il desiderio impossibile di un passato diverso in cui Teseo facesse scelte diverse o non fosse mai giunto, il confronto tra il destino lieto di Teseo nonostante le sue colpe e di quello crudele di Arianna nonostante i suoi meriti, la richiesta di vendetta. Interessante a livello strutturale è la presenza della parte descrittiva che precede il lamento, variata e giustificata in modo diverso dai diversi autori: Catullo descrive come narratore onnisciente l'immaginario ricamo che rappresenta Arianna, Ovidio lo riprende, ma trattandosi di un genere epistolare, è la stessa eroina a descriversi nel suo misero

e meritorio lavoro di catalogazione del progetto CLORI – Archivio della Cantata Italiana, portato avanti dall'Università di Roma Tor Vergata da alcuni anni sotto la guida della Prof.ssa Maria Teresa Gialdroni: <http://cantataitaliana.it/>

¹³ Marino 1620 (prima edizione moderna completa De Maldé 1993). Vedi anche Ferrero 1954

¹⁴ Con l'eccezione di Rinuccini che introduce, per ragioni legate al genere teatrale e non solo, l'importante variante degli abitanti dell'isola, testimoniata da fonti antiche. Ovviamente riferimenti letterari ad altre varianti sono presenti nei testi, ma restano marginali.

stato attuale all'amato lontano (potrebbe in pochi versi chiarire il contesto, e iniziare subito il "lamento", mentre l'autoritratto occupa una cinquantina di versi), Rinuccini, anziché far comparire Arianna direttamente sulla scena, dà prima la parola a lei stessa e agli abitanti che popolano l'isola di Nasso, e usa la sezione descrittiva di ascendenza antica, diluita lungo le scene dai commenti e dai racconti degli altri personaggi, per preparare lo spettatore al *pathos* del momento culminante dell'opera, quello del lamento.

All'interno di questa sezione descrittiva risulta anche particolarmente interessante la presenza di una sorta di "primo lamento", riportato indirettamente dalla voce narrante, ad anticipare brevemente i temi fondanti del lamento vero e proprio, anche con precisi rimandi lessicali. Ovidio lo fa scrivere alla stessa Arianna che parla al passato (vv. 35-36, anticipato da un'invocazione a Teseo riportata al v. 21), e Rinuccini, giocando con le aspettative dello spettatore, amplia questo spunto: mette in bocca al Nunzio un "primo lamento" (vv. 734-741), breve sì, ma articolato al punto che lo spettatore potrebbe quasi pensare, con un certo disappunto, che Arianna non si presenterà sulla scena a cantare il suo lamento. In Catullo Arianna resta invece muta e immobile fino al momento del lamento: è il poeta che invoca Teseo (v. 69), quasi sostituendosi ad Arianna, la quale inizialmente ha voce solo per grida disperate (124-125).

È l'arte figurativa a inventare l'immagine di Arianna dormiente, o è il racconto dei poeti?¹⁵ Difficile rispondere, ma Catullo, per quel che sappiamo primo tra i poeti a scrivere un lamento di Arianna, sembrerebbe suggerire il primato dell'arte: con raffinata tecnica alessandrina, la sua scena prende le mosse dai ricami della coltre nuziale di Teti e Peleo. Dunque egli descrive non la realtà, ma l'arte (poco importa se realmente esistita o fittizia) che a sua volta descrive la realtà. L'*ekphrasis* allontana la concretezza dell'*hic et nunc* del mito narrato, riempiendo lo spazio che si crea con l'allusione e i rimandi, con il gioco dei piani temporali, con il virtuosismo di una forma d'arte che ne imita un'altra in una gara sottile.

D'altra parte la descrizione, la *mimesis* della realtà, è il primo compito del pittore: è chi ha in mano scalpelli e pennelli che ferma il mito in un'immagine. Al poeta spetta narrare gli eventi che si susseguono nel tempo, al pittore scegliere un momento tra i tanti di questo racconto e fissarlo davanti agli occhi dello spettatore, al primo un'arte diacronica, al secondo sincronica. Tuttavia le arti si parlano, e come il pittore cerca nella dinamicità delle figure, nelle prospettive, nella sovrapposizione dei piani temporali di dare profondità anche cronologica alla sua arte, così il poeta può sospendere il suo racconto e dipingerne la scena per porla davanti agli occhi dei suoi lettori/ascoltatori: è lo spazio sfaccettato e dilatato della descrizione.

15Bettini – Romani 2015: Silvia Romani indaga in maniera interessante le testimonianze iconografiche precedenti a quelle letterarie provenienti da varie zone del Mediterraneo (Creta, Grecia, Etruria)

Catullo immagina un'Arianna, raffigurata sulla coltre nuziale di Teti e Peleo, che, a malapena desta, è già corsa sulla battaglia, si è inoltrata fin dove le onde glielo hanno permesso e, incurante degli abiti caduti nell'acqua, guarda attonita le vele di Teseo allontanarsi: è l'immagine immobile della figura ricamata, che il poeta muove poco a poco indagando sottilmente l'animo di Arianna e poi dandole voce. Come un'eroina tragica, prima della morte che ormai sente vicina, corona la sua disperazione con una maledizione che non cede al ricordo della tenerezza dell'amore né alla speranza vana di un ritorno: maledizione che sarà ascoltata, Teseo, *immemor* delle promesse ad Arianna, lo sarà anche di quelle fatte al padre Egeo, causandone la morte.

La giustizia, nel mondo eroico e divino, è certa e completa¹⁶: mentre Arianna si dispera, su un altro lembo della coltre un Dioniso ricamato giunge con il suo corteo. Qui il racconto si ferma, in un momento preciso benché denso di avvenimenti, precedenti e conseguenze, come preciso è il momento che descrive il ricamo: Teseo fugge in lontananza, Arianna si dispera, Bacco incombe, l'incontro sta per avvenire, il lettore lo sa, si aspetta di gustarlo, ma con uno svelto voltare di pagina Catullo torna agli invitati delle divine nozze di Peleo e Teti. Un finissimo gioco con il colto lettore che dovrà tessere il seguito del racconto con le sue conoscenze e la sua fantasia, o forse con le parole di poeti che il lettore moderno non può più riconoscere.

L'Arianna di Ovidio scrive al suo Teseo dall'isola di Nasso una lunga lettera per tentare di convincerlo a tornare. In tutte le *Epistulae Heroidum* la voce del poeta e quella dell'eroina si sovrappongono: nella descrizione in prima persona della propria condizione, ognuna delle donne parla di sé come sdoppiandosi, con gli occhi di uno spettatore, per rendere tangibile a chi leggerà la lettera (il suo amato, o il lettore di Ovidio? Anche i destinatari si sovrappongono) il momento stesso in cui la si scrive, e questo per l'essenza stessa del linguaggio epistolare che, per usare le parole di J. G. Altman "is preoccupied with immediacy, with presence, because it is a product of absence"¹⁷, oltre che per la

¹⁶ Nuzzo 2003 approfondisce l'analisi di Alfonso Traina (1975), analizzando una struttura temporale dove la realtà presente, regno degli *scelera*, in cui il *foedus* tra uomini e dei è stato rotto, si contrappone un passato mitico in cui la presenza del divino, e della giustizia divina, era costante nella vita dell'uomo. Questo passato mitico si articola in passato (il mito Teseo e Arianna, a sua volta articolato in tre momenti: l'uccisione del Minotauro nel passato, il presente, ossia l'abbandono di Arianna a Nasso, la morte di Egeo – e, aggiungerei, le nozze divine di Bacco e Arianna che vengono presagite dall'arrivo del dio ai vv. 251-264 – nel futuro), presente (le nozze di Peleo e Teti, il cui passato è l'impresa Argonautica e il cui futuro la *fides* e la *concordia*, e la nascita di Achille) e futuro (Achille, in cui passato, presente e futuro si articolano nei tre momenti della sua vita: l'apprendistato presso Chirone, la guerra di Troia, il sacrificio di Polissena).

¹⁷ "In fact, the letter form seems tailored for the love plot, with its emphasis on separation and reunion. The lover who takes up his pen to write his loved one is conscious of the interrelation of presence and absence and the way in which his very medium of communication reflects both the absence and presence of his addressee". Gurkin Altman 1982

centralità che spesso assume la funzione persuasiva, e quindi per commuovere e convincere il destinatario mostrandogli la propria disperata situazione.

Nell'epistola di Arianna la volontà di autorappresentazione è particolarmente presente, così come molti altri caratteri comuni alle Epistole, qui riuniti ed enfatizzati quasi a creare un paradigma della *relicta* esemplare, che ne rappresenti al meglio tutte le sfaccettature: ed è la stessa Arianna a dire di sé “*nunc ego non tantum quae sum passura recordor, sed quaecumque potest ulla relicta pati*”.¹⁸

Arianna descrive il proprio risveglio, la scoperta dell'abbandono, le proprie reazioni, dipinge la propria immagine in un paesaggio desolato e cupo, in un crescendo di pathos che prepara al lamento vero e proprio, come già Catullo aveva fatto.

Al contrario dell'Arianna di Catullo però, questa Arianna non è immobile, non è statuaria, non è tragica, è una donna molto umana, tutto sommato, che si muove nello spazio e nel tempo, che si adira, si dispera, ma poi ha molto tempo, sola com'è su un'isola deserta, per pensare. Il lamento non è l'esplosione immediata della disperazione di Arianna, ma trova spazio in una lettera, sì ricca di pathos, ma comunque scritta a posteriori, riflettendo sull'accaduto, soppesando le parole per convincere Teseo. Si potrebbe dire con Jacobson¹⁹ che “L'Arianna di Catullo è l'eroina abbandonata, l'Arianna di Ovidio *recita* l'eroina abbandonata”: o forse semplicemente l'eroina abbandonata che riflette su di sé, come ancor di più sarà nei Fasti, in cui un'Arianna già da tempo sposa di Bacco guarda al suo passato.

Ovidio sposta nel tempo la voce della sua Arianna, che *ricorda*²⁰ nei primi cinquanta versi della lettera il suo doloroso risveglio, le reazioni e anche il lamento abbandonato al vento, per sfogarsi e per impietosire Teseo, ma poi prosegue mettendo in campo tutte le sue armi (retoriche, visto il mezzo) per convincerlo a tornare sui suoi passi.²¹ Nonostante tutto, prega, insulta, si mostra misera e disperata, ragiona, fa tutto quel che è in suo potere perché ciò avvenga, e anche questa è una sfaccettatura molto

¹⁸ Giampiero Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a Rosati 1989. Chiara Battistella lo definisce “gesto di ‘fondazione’ letteraria, che pone o vorrebbe porre le basi del suo mito e di quello di ogni donna abbandonata” (Battistella 2010)

¹⁹ Jacobson 1974

²⁰ Sempre citando Chiara Battistella (2010): La mnemonicità definisce statuatariamente la condizione prima di leggibilità di tutte le eroine ovidiane, la cui memoria 'personale' non può mai prescindere da quella 'letteraria' che ammicca per sottili - e a volte sotterranee - vie allusive ad altri testi e contesti.”

²¹ La critica che spesso viene portata a questa epistola - la protagonista non sarebbe istintiva e immediata come invece si conviene alle parole di una donna che si scopre abbandonata, ma troppo riflessiva e sofisticata nei ragionamenti - non considera forse né la natura del genere letterario prescelto dal poeta, né l'entità (cospicua?) del lasso di tempo che trascorre dal risveglio alla scrittura: quale senso avrebbe avuto scrivere una lettera *appena* scoperta la fuga dell'amante? È naturale che *quello* era il momento del lamento, l'attimo del dolore espresso, istintivo e incontrollato: ma di quel momento, e solo di quello, si era già occupato Catullo, e penso sia fuor di dubbio che Ovidio faccia una scelta differente proprio all'interno di un dialogo con il suo predecessore.

umana e quotidiana. Le sue parole non sono dettate solo dall'istinto perché sono parole scritte, non urlate al vento. La donna e il poeta si confondono, entrambi scrivono, entrambi giocano di retorica e di riflessione.²²

Inoltre, altra importante differenza rispetto a Catullo, più lieve si rivela l'invettiva dell'Arianna ovidiana: al contrario di quella dell'*Epithalamium*, è ancora innamorata e ancora spera nel ritorno di Teseo, contro cui non medita vendetta: nulla più che insulti e accuse, per sfogarsi e smuovere insieme la coscienza dell'amato.

Infatti nella parte finale della lettera, dopo il culmine di invettive, di colpo Arianna si raddolcisce, ricomincia il suo pianto, apre una nuova descrizione di sé stessa che circolarmente riprende quella iniziale, ampliandola però nella parte che riguarda il presente dell'Arianna *scribentis*. Il desiderio, la necessità tipica della forma epistolare di dipingere un autoritratto che dia al lettore l'illusione di una presenza, e insieme il disperato tentativo di commuovere e convincere Teseo a voltarsi indietro, spingono Arianna a dare ampio spazio a questa rappresentazione: e il gusto descrittivo di Ovidio non può che compiacersi di una simile realistica motivazione.

144

Ottavio Rinuccini si trova a dover affrontare il problema di una forma diversa e ben più ampia e articolata di quella usata dai suoi modelli, una forma che deve rispondere alle esigenze della scena, ossia innanzitutto il dialogo e la pluralità di voci. Se Catullo aveva potuto farsi direttamente narratore delle vicende di Arianna, ed Ovidio aveva lasciato che fosse lei stessa a raccontarsi, Rinuccini deve necessariamente drammatizzare e muovere la vicenda.

Al contrario di Catullo e di Ovidio, ma pur sempre in accordo con una tradizione classica un po' meno fortunata²³, Arianna in Rinuccini non è mai sola: innanzitutto il coro dei pescatori, abitanti dell'isola, partecipa delle sue vicende durante tutta l'opera, la sostiene, la consiglia, la compatisce o gioisce con lei, come il coro di una tragedia classica. La condivisione dell'emozione, la partecipazione al dolore è centrale nella tragedia rinucciana: i pescatori hanno "*pietose braccia*" per soccorrere Arianna, la compatiscono, la ascoltano, si indignano. Arianna all'inizio del suo lamento domanda ai suoi ascoltatori *e che volete voi, che mi conforte / in così dura sorte, / in così gran martire* (vv. 785-787) e il coro annuisce: *In van lingua mortale / In van porge conforto, / Dove infinito è il male*

²² Come nota Giampiero Rosati (*Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a *Publio Ovidio Nasone, Lettere di Eroine*, a cura di Giampiero Rosati, BUR, Milano 1989) questa confusione tra autore effettivo e autore fittizio dell'epistola genera "un testo senza centro, senza una verità 'oggettiva'. Dove manca la voce unificante dell'autore e quelle dei personaggi si susseguono a esprimere le loro verità parziali, individuali." Questa ambiguità è portata allo scoperto dallo stesso autore nell'interpretazione anche contrastante degli stessi eventi in diverse epistole: vedi quelle di Ipsipile e Medea, rivali in amore.

²³ Vedi ad esempio Plutarco, Vita di Teseo, 20,3. Per uno studio delle varianti del mito rimando a Bettini, Maurizio; Romani, Silvana, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2015

(vv. 789-791). Eppure in quella negazione sconsolata della possibilità di un conforto è racchiusa tutta la centralità che il conforto, la compassione, la partecipazione hanno nel teatro barocco.²⁴ L'eroe non è un solitario titano, si rivolge al pubblico, che conosce le sue emozioni perché sono umane e universali. Rinuccini introduce poi Dorilla, definita come "*ospite di Teseo, e d'Arianna*": si tratta di un personaggio di pura invenzione, che ricorda molto la tradizione della nutrice del teatro classico o di tradizione classica, nel suo ruolo di consigliera e interlocutrice della protagonista e nei suoi discorsi consolatorii, equilibrati e legati al buon senso comune. Al v. 516 chiama addirittura Arianna "*figlia*", un uso comune nel rivolgersi di un anziano a un giovane, ma particolarmente adatto a una nutrice. Perché non chiamarla semplicemente "nutrice", se ne ha tutti i caratteri? Forse proprio per rispetto alla tradizione classica di cui si fa portatore, che non citava alcuna nutrice di Arianna? In ogni caso una simile innovazione sembra ideata per rispondere alle naturali esigenze dialogiche del teatro, per cui sarebbe apparsa troppo statica una vicenda tutto sommato semplice e con pochi protagonisti come quella di Arianna a Nasso, ma si ricollega anche a tutta la tradizione degli antichi tragici di cui Rinuccini si sentiva erede e continuatore: la centrale funzione del coro e del dialogo, assieme alla scelta di protagonisti nobili e di uno stile letterario sempre alto, ne è testimonianza.

Nell'atto IV entra dunque in scena Arianna stessa a raccontare il proprio risveglio, come nelle *Heroides* di Ovidio, e come in Ovidio ha un interlocutore. Tuttavia una lettera è pur sempre un monologo, o meglio un dialogo diluito nel tempo, con un certo grado di incertezza: il destinatario la riceverà o andrà perduta? La leggerà o la getterà via? Deciderà di scrivere una risposta, di aspettare un incontro con il mittente, di ignorarla? Qui invece Rinuccini trova spazio per un vivo dialogo: con l'invenzione del personaggio di Dorilla, Arianna trova conforto e consiglio ai suoi terribili dubbi, e sebbene le posate e rassicuranti considerazioni della sua interlocutrice si riveleranno poi fallaci, stemperano tuttavia in un clima di ragionevole equilibrio le drammatiche atmosfere ovidiane. Prevalgono, prima temperati dal buon senso degli interlocutori della donna, ma via via più intensi, sentimenti di dolore e pietà, atmosfere meste, lessico e modi della tradizione elegiaca e petrarchesca, ulteriormente innalzati da quelli aulici della tragedia cinquecentesca.

La scena V è tutta del Nunzio, un pescatore che arriva dal porto a narrare le sventure di Arianna ai suoi compagni. Il Nunzio è già di per sé una figura di ascendenza classica che ha una certa fortuna nella tragedia cinquecentesca, in cui vengono rispettati i divieti di rappresentazione dei fatti di sangue in scena, che sono quindi narrati a posteriori da un messaggero. Qui però il suo intervento assolve anche la funzione di

²⁴ Ringrazio per questa preziosa riflessione il M^o Lia Serafini, esperta interprete a livello internazionale della musica del periodo barocco e docente presso i Conservatorii di Vicenza e Trento.

preparare il clima drammatico in cui Arianna potrà dare sfogo al suo dolore, rappresentandola con i versi prima che con la messa in scena, e omaggiando così i modelli antichi.

Il lessico è quello della pietà, della compassione, della partecipazione emotiva: secondo le teorie a cui Rinuccini aderisce, la tragedia deve purgare gli animi con la forza di questi sentimenti, con lo sdegno, più che col terrore, come invece sostenevano i fautori del teatro orrorifico di stampo seneciano. Una tragedia che ha lo stile aulico e piano insieme del teatro classico, e che sfrutta la tradizione dell'elegia per addolcirne le asperità, secondo i proponimenti del Prologo: *Ma gl'alti pregi tuoi, le glorie, e l'armi/ Non udrai risonar corde guerriere;/Pieghino al dolce suon l'orecchie altere/Sù cetera d'amor teneri carmi.*

Il lamento di Arianna è il cuore dell'opera del Rinuccini. Le cronache dell'epoca ne riportano l'eccezionale successo e dalle innumerevoli riprese. Fin da subito il Lamento sia divenuto un classico, una pagina da conservare fra i brani celebri e da eseguire anche privatamente, e ne è testimonianza la sopravvivenza della musica del grande Claudio Monteverdi solamente per questa parte dell'opera, stampata come aria a sé stante. Certo lo stesso Rinuccini concepisce come centrale questo monologo, che Monteverdi riconosce come *“la più essenziale parte dell'opera”*²⁵, preparandolo con il crescendo di drammaticità nelle scene precedenti, e facendone il punto di più alta tensione patetica, prima dello scioglimento lieto: era d'altra parte prassi nel teatro tragico cinquecentesco collocare il lamento del protagonista nel quarto atto, prima della catastrofe finale, o del suo rovesciamento inatteso in caso di lieto fine.²⁶ Uno dei motivi di questo successo fu la straordinaria interpretazione della cantante che ebbe l'onore di essere Arianna, in sostituzione dell'amatissima “Caterinuccia” Martinelli, detta la Romanina per le sue origini, pupilla di Monteverdi, che morì di vaiolo appena diciottenne, a pochi mesi dalla rappresentazione, gettando nello sconforto il Maestro, il Duca di Mantova e tutta la corte. Dopo ricerche e temporeggiamenti, la scelta cadde su Virginia Ramponi (o Andreini, dal cognome del marito e collega Giovan Battista), non a caso un'attrice prima che una cantante. Un altro motivo fu la grande coesione di scena, parola e musica: con le parole di Giovan Battista Doni *“e parimente grandissimo aiuto ricevè Monteverde dal Rinuccini nell'Arianna, ancorché non sapesse di musica (supplendo a ciò col giudizio finissimo e con l'orecchia esattissima che possedeva; come anco si può conoscere dalla qualità e*

²⁵ *Lettere di Monteverdi da Venezia*, 21 aprile 1618, 21 luglio 1618 ad Alessandro Striggio, 7 marzo 1619, a Ercole Marliani, 22 marzo 1619, 9 e 16 gennaio 1620, 1 febbraio 1620 ad Alessandro Striggio, 15 febbraio 1620 a Ercole Marliani, Edizione a cura di G.F. Malipiero.

²⁶ Stefano Saino (Università degli Studi di Milano), *“Più dolci affetti”: Ottavio Rinuccini e la lingua del primo melodramma*, A.A. 2010-2011

testura delle sue poesie)”²⁷. Rinuccini non è musicista, ma è poeta di grande finezza sonora: la sua poesia è già musica, e dalla parola nascono le note di Monteverdi, teorizzatore di un nuovo modo di comporre (la Seconda Prattica) in cui “*l’oratione sia padrona del armonia e non serva*”²⁸. Il Lamento concentra ed esalta gli stilemi tragici già presenti nel resto dell’opera: anafore, ripetizioni, invocazioni, interrogazioni, e inoltre aspetti più elegiaci, stile e lessico dolci, atmosfera patetica più che orrorifica, oltre appunto alla musicalità e alla scelta attenta dei suoni in corrispondenza dell’atmosfera e degli “affetti”.

Arianna entra mestamente sulla scena, annunciata agli spettatori dal Nunzio che ne aveva descritto il ritratto. Il suo lamento, con un’innovazione tutta rinucciniana, si apre con una disperata esclamazione (v. 783-784): “Lasciatemi morire”, ripetuta immediatamente in anafora. Arianna si rivolge ai pescatori e a Dorilla, che tentano di consolarla, si rivolge agli spettatori, si rivolge a sé stessa: sembra condensare in queste sue parole tutta l’essenza del suo lamento, che pur tra improvvisi mutamenti, conserva di fondo una volontà di annullamento. Si tratta precisamente di un elemento che distingue quest’Arianna da quelle di Ovidio e Catullo, che invece subivano, temevano, si rassegnavano alla possibilità di morire. Nel suo cercare la morte, con eroica rassegnazione, questa Arianna si avvicina forse alla Didone di Virgilio, con cui condivide d’altra parte un’origine regale che in Rinuccini ha una forte valenza (nel definire l’opera come tragedia, nel contrapporre il mondo dei potenti a quello arcadico dei pescatori, nel riferirsi al mondo della corte che era destinatario dell’opera). Tuttavia è una Didone più giovane, più tenera, più mesta, più elegiaca, appunto: giustamente Stefano Saino la collega per il suo patetismo tra il tragico e l’elegiaco alla Tullia di Ludovico Martelli, sintesi e sublimazione degli ideali della tragedia fiorentina cinquecentesca, la quale pure significativamente rispondeva al coro che voleva consolarla “*Lassatemi languire*”²⁹. Dopo quest’invocazione disperata, si susseguono diversi stati d’animo contrastanti, dettati dalla verisimiglianza quanto dalle esigenze proprie del teatro e della musica di varietà e repentini cambiamenti: autocommiserazione, supplica all’amante fedifrago, evocazione nostalgica delle gioie passate, e ancora il rinfacciare le promesse tradite, l’invocazione della vendetta e il subito pentimento per quelle parole empie pronunziate fuori di sé.

Il coro commenta quel pentimento sottolineando che quello di Arianna è *verace amor* che non conosce vendetta e rabbia neppure nei momenti più difficili: una polemica

²⁷ Giovan Battista Doni, *Trattato della musica scenica*, in *Lyra barberina. De’ trattati di musica*, Anton Francesco Gori, Stamperia Imperiale, Firenze 1763 (ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1974): ma l’opera era stata scritta tra il 1640 e il 1647

²⁸ Monteverdi, Claudio, *Dichiaratione degli scherzi musicali*, Ricciardo Amadino, Venezia, 1607.

²⁹ Stefano Saino (Università degli Studi di Milano), “*Più dolci affetti*”: *Ottavio Rinuccini e la lingua del primo melodramma*, A.A. 2010-2011

cristiana contro l'Arianna di Catullo, potremmo dire, rispecchiata infatti solo nel momento d'ira. Ed è *degnò*, come sottolinea il poeta con tono alto e solenne, perché amore di donna nobile, reso ancor più splendente dal contrasto con le *miserie estreme*, un amore che il mondo deve ammirare. Nella prima scena dell'opera, Venere e Amore concordavano di ricompensare Arianna per il suo amore puro e fedele: queste parole sembrano richiamare quel dialogo, promettendo un prossimo lieto fine.

Preso spunto dalle ultime parole di Arianna, Dorilla la spinge a considerare seriamente il suicidio, a riparare l'onta subita, una scelta che si adegua al suo stato di regina e al suo animo altero e nobile: è il punto più tragico del dramma, e il linguaggio si innalza, con latinismi e modi dell'epica e della tragedia cinquecentesca. Arianna, decisa e superba, rammenta il suo esser nata regina, e si mostra pronta ad affrontare la fortuna avversa come ha accolto quella dei tempi lieti, e annuncia il suicidio. Dorilla sente suoni di trombe e voci, e immagina un ritorno di Teseo. Arianna, affranta, non vuol crederci, Dorilla, con tipica saggezza popolare di nutrice, le ricorda che per morire c'è sempre tempo, ma la supplica di prestarle fede. Arianna ne sarebbe felice, ma vuole le prove, giacché *non si leve i pensier cangiano i regi*: tutto il dialogo sottolinea l'alta e fiera nobiltà d'Arianna. Interessante è che l'invenzione da parte di Rinuccini di Dorilla permetta un punto di vista alternativo a quello di Arianna, negli altri autori sola a parlare con i venti, con sé stessa, con un assente Teseo, con gli dèi, ma sempre senza possibilità di confronto. Dorilla mette in dubbio la percezione di Arianna, mette in dubbio il mito stesso: per un attimo lo spettatore potrebbe credere che Teseo davvero ritorni, e non bisogna dimenticare che la destinazione musicale dell'opera certamente prevedeva che, a questo punto, suonassero trombe e timpani come indicato da Dorilla, rendendo più plausibile la sua versione. Straordinariamente, i due sposi di Arianna per un attimo si sovrappongono, come mai avviene in antico, e ancora il coro finale dell'atto, con il suo canto all'amore fedele esemplificato dalle storie di Orfeo e di Alceste, sembrerebbe avvalorare quest'ipotesi. Ma l'amore fedele, elogiato nel primo atto da Venere, con la promessa di una ricompensa, è quello di Arianna soltanto, non di Teseo: piuttosto del nuovo e divino sposo.

Il lieto fine, appena adombrato dall'ironia di Ovidio, sfiorato nell'*ekphrasis* di Catullo, ora trova pieno e gioioso compimento: lo richiede l'occasione lieta del matrimonio regale per cui fu scritto il dramma, lo richiede in parte l'allegoria cristiana di cui Arianna si era rivestita nel Rinascimento, lo richiede soprattutto l'idea di tragedia di cui Rinuccini si fa portatore. L'altezza degli argomenti e dello stile (vv. 1079-1080, *dì beato / da segnar con aureo stile*: un evidente riferimento catulliano)³⁰, la catastrofe sfiorata ma evitata, la compassione e non l'orrore sono gli elementi della nuova catarsi tragica.

³⁰ *O lucem candidiore nota!* (Catullo, carme 107, 6) reinterpretato in chiave programmatica: lo stesso riferimento al modello classico è un'affermazione di aulicità, e l'introduzione di *aureo* sottolinea la nobiltà del nuovo stile di cui Rinuccini si fa ambasciatore.

La natura intorno ad Arianna è insieme scena, personaggio, specchio della protagonista, si carica di significati e rimandi, si allea ora con Teseo, ora si unisce al pianto di Arianna. L'isola deserta in cui viene abbandonata è un "locus horridus" pieno di pericoli, dimora di belve, luogo di morte, chiusa dal mare come una prigioniera, mura d'acqua a cui sono rivolti tutti gli sguardi di Arianna, luogo d'esilio lontano dal mondo degli uomini: luogo della mente, della condizione della donna abbandonata, prima ancora che luogo fisico.³¹

In Catullo il paesaggio è connotato dall'udito prima ancora che dalla vista: appena inizia la descrizione dell'immaginario ricamo, si sente il suono della risacca (*fluentisono... litore Diae*, v. 52, v. 121 *spumosa... ad litora Diae*), delle onde e dei venti (v. 59 le *ventosae... procellae* che portano via la nave di Teseo e le sue promesse, mentre le onde del mare sulla riva giocano con le vesti di Arianna, ai vv. 66-67: *omnia... fluctus salis alludebant*, e la ostacolano nella sua impossibile corsa verso Teseo, con la loro vastità e il loro moto ai vv. 127-128: *unde aciem pelagi vastos per tenderet aestus, / tum tremuli salis adversas procurrare in undas...*). Il mare è alleato di Teseo, favorisce con i venti la sua fuga, impedisce ad Arianna di seguirlo, scherza con le principesche vesti della fanciulla, quasi a prendersi gioco della sua dignità perduta. E d'altra parte non le viene aiuto neanche dalla terra: al suo risveglio, Arianna si ritrova abbandonata in una spiaggia deserta, la solitudine di un paesaggio desolato è la cifra dell'isola: al v. 57, *desertam in sola miseram se cernat harena*, e poi al v. 126 i *praeruptos... montes*; al v. 168 nessun mortale compare per aiutarla nelle *vacua... alga*, dopo in un'affannosa e angosciata descrizione (vv. 184-187): *Praeterea nullo litus, sola insula, tecto, / nec patet egressus pelagi cingenti bus undis: / nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta, / omnia sunt deserta, ostendant omnia letum*. In uno sguardo ampio intorno a sé e sul suo desolato futuro, Arianna contempla tutta la sua disperazione, in un susseguirsi di negazioni e nello schiacciante dominio del vuoto, della morte, dell'assenza. E là dove l'isola non è deserta, solo di pericoli e morte è foriera: *dilacerando feris dabor alitibusque / praeda* (vv. 152-153). Fiere pronte a sbranarla in una morte terribile e priva di onori e sepolture, fiere che sembrano essere alleate anche loro di Teseo, perché nella sua crudeltà Teseo pare somigliare a questa natura feroce e selvaggia: *Quaenam te genuit sola sub rupe laena, / quod mare conceptum spumanti bus exspuit undis, / quae Syrtus, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis*. Generato da una leonessa (la *sola sub rupe* sotto cui la belva lo avrebbe partorito, ricorda la solitudine della *sola... harena* di v. 57 dove Teseo ha abbandonato Arianna), anzi, dal mare, anzi, da Sirti, o da Scilla *rapax*, o da Cariddi³².

³¹ Silvia Romani, *Donne abbandonate sulla riva del mare. Arianna, figura del lamento*, in "ACME", n. 52, 1999, pp. 109-27

³² E' un topos frequentatissimo da Omero in poi, anche dallo stesso Catullo nel celebre carme LX. Nelle sabbiose paludi africane del Sirte si incagliava la nave Argo (Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, 1235-

In Ovidio il paesaggio è malinconico, selvaggio, desolato, solitario, che accentua e riflette la drammaticità della situazione. Non è un caso isolato nelle *Epistulae*, tutt'altro: Fillide, Enone, Ipsipile si muovono in paesaggi simili, spiagge deserte e scogli a picco sul mare. E' il paesaggio ideale della *relicta*, gli scogli da cui guardare l'orizzonte e il mare verso cui tendere le braccia, di volta in volta lamentando la partenza dell'amato, o consumandosi nella sua attesa, oppure anche meditando un suicidio di cui quello stesso paesaggio può diventare strumento. Un ambiente desolato, perché la solitudine è la condizione naturale della *relicta*.³³

Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina / spargitur et tectae fronde queruntur aves (vv. 7-8): è dunque inverno, elemento che accresce la desolazione del paesaggio, gli animali si nascondono e gemono, la terra è gelata e sterile. Arianna si muove in un paesaggio notturno (v. 17, *luna fuit*), elemento che non appare negli altri autori del lamento, ed è piuttosto inedito anche nell'iconografia, dove il risveglio di Arianna viene solitamente rappresentato all'alba o al mattino. Poco dopo appaiono altri elementi del paesaggio: la sabbia che frena i passi della fanciulla, una roccia elevata con pochi arbusti da cui Arianna guarda le vele di Teseo gonfiate dal vento. Si presentano anche elementi sonori: l'eco delle rocce cave che restituisce in eco la voce di Arianna, il suono delle *raucis... undis* che si infrangono sotto lo scoglio corrosivo dal mare: il modello catulliano si carica di toni cupi e drammatici.

La natura non si limita a essere scena, ma diviene personaggio: la sabbia ostacola Arianna, il vento propizio a Teseo si accanisce contro di lei, come accadeva in Catullo (*nam ventis quoque sum crudelibus usa*, v.29: i venti sono alleati di Teseo contro di lei,

1240): si tratta di uno dei riferimenti alla storia parallela di Medea, ma qui viene abilmente sfruttato per contaminare appunto il Patroclo di Omero con la Medea di Euripide che inveisce contro Giasone, intrecciando ancora le storie delle due principesse straniere. *Quae Scylla rapax, quae vasta Carybdis* è di nuovo un riferimento omerico, odissiaco stavolta³², e il chiasmo sottolinea i due terribili uffici dei mostri: la prima rapisce e la seconda risucchia, e *vasta* richiama tanto la voracità quanto, etimologicamente, il "creare un vuoto" (*vastare*). In Omero, "Scilla «afferra» (ελησι, Od. 12, 96) gli animali marini che passano vicino al suo scoglio, mentre Cariddi «risucchia» (αναροιβδει, Od. 12, 104) [...] *vasta* (così è detta Cariddi anche in Lucr. 1, 722) ha in questo caso valore attivo, in quanto indica l'atto del «rendere vuoto» (*vastare*), con senso assai vicino a quello che assume in Sall. Cat. 5, 5 (di *vastus animus*, cioè di «animo insaziabile», si parla a proposito di Catilina)" Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei* (c. LXIV), Palumbo, Palermo 2003

³³ "Il carattere teatrale dei gesti trova riscontro nel colore drammatico del paesaggio che fa da scenario alla sua sofferenza", Giampiero Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a *Publio Ovidio Nasone, Lettere di Eroine*, a cura di Giampiero Rosati, BUR, Milano 1989.

Se per Arianna l'isola deserta conduce questa condizione al suo perfetto compimento, anche nei casi in cui l'eroina viene invece abbandonata in una terra abitata, come appunto quelli sopra citati, il paesaggio fa eco alla sostanziale solitudine che l'abbandono ha causato con la sua desolazione e con l'impossibilità di fuggire sulle tracce dell'amato lontano. Spesso, per di più, si tratta proprio di un paesaggio insulare, che non ha bisogno di essere disabitato per assurgere a simbolo di solitudine.

insieme al sonno e alla fede tradita, ai vv. 113-116: *vos quoque crudeles, venti nimiumque parati, / flaminaque in lacrimas officiosa meas*), mentre i *concava saxa* fanno eco ad Arianna, rimandandole indietro le vane invocazioni, ma anche, con saputa ambiguità, unendosi a lei nel richiamare Teseo: *ipse locus miserae ferre volebat opem*. C'è quindi un'intensa interazione tra "l'attrice" e "la scena", intessuta di rimandi, ad amplificare il pathos complessivo della situazione. Come in un affresco grandioso lo sfondo giunge a mescolare i suoi colori con quelli della figura di Arianna, divenendo quasi un tutt'uno con l'eroina: *aut mare prospiciens in saxo frigida sedi / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*.³⁴ È Arianna ad essere fredda, o lo scoglio? È lo scoglio ad essere di pietra, o è Arianna? La donna sembra fondersi con la fredda roccia, pietrificata com'è essa stessa dal dolore e dall'impotenza. Si esplicita l'accostamento tra la pietra e l'immobilità del dolore adombrato in Catullo (LXIV, v. 61) dal paragone con la *saxea... effigies Bacchantis*

Arianna è *sola* (in Catullo riferito all'isola al v. 184), l'isola è deserta (*vacat insula culto*, con l'uso di *vacat* che rende a pieno l'idea della desolazione), non c'è traccia di presenza umana (*non hominum video, non ego facta boum.*), il mare circonda tutta l'isola e non ci sono né marinai né navi all'orizzonte (v. 61, *omne latus terrae cingit mare*, richiama direttamente Catullo v. 185 *nec patet egressus pelagi cingentibus undis*, e *navita nusquam* al v. 61 e *puppis* al v. 62 ricordano il *perfidus... navita* di Catullo e le *Cecropiae... puppes* di v. 172, adombrando la speranza di Arianna di scorgere non un qualsiasi marinaio, ma Teseo che ritorna. L'isola deserta si popola nella mente spaventata di Arianna di bestie feroci (vv. 83-87): *iam iam venturos aut hac aut suspicor illac* (verso che nella sua frammentazione in brevi frasi tutte avverbi e preposizioni pare dipingere il rapido e angosciato voltarsi della donna da una parte all'altra, al minimo rumore)/ *qui lanient avido viscera dente lupos. / forsitan et fulvos tellus alat ista leones? / quis scit an et saevas tigridas insula habet. / et freta dicuntur magnas expellere phocas*. Il verso 96, *destituor rapidis praeda cibusque feris* è un richiamo ai drammatici versi di ascendenza omerica e epica di Catullo (vv. 152-153: *pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra*): tuttavia i due versi vengono riassunti in uno solo, e il richiamo all'epica eroica si fa più vago, in accordo con l'umanizzazione del mito che Ovidio opera.

³⁴ Un'iconografia di Arianna che, meno nel mondo antico, ma almeno a partire dal Rinascimento, probabilmente anche per la diffusa conoscenza di Ovidio e la sua influenza sull'arte figurativa, godette di un certo successo, rimandando anche alla tradizione iconografica della Melanconia: vedi ad esempio il celeberrimo trattato di Cesare Ripa, *Iconologia*, Tomasini, Venezia, 1611. La posa assorta, la nuda pietra, la solitudine della figura: nota Sergio Givone (*Storia del nulla*, Laterza, Bari, 1995) che "in Ripa la figura femminile che è l'emblema della malinconia appare circondata da tratti di puro deserto e assorta in sé stessa", e la desolazione del paesaggio, l'isola deserta è tratto in comune con il modello della *relicta*. Ringrazio per avermi suggerito questo accostamento Stefania Santoni, dottoranda presso l'Università degli Studi di Padova.

Nell'opera di Rinuccini, doveva essere la scena a sostituire in parte le descrizioni: ne abbiamo qualche testimonianza nelle cronache dell'epoca: "l'apparato della Scena, rappresentante un alpestre scoglio in mezzo all'onde, le quali nella più lontana parte della prospettiva si videro sempre ondeggiar con molta vaghezza"³⁵: dunque i tratti essenziali delle descrizioni degli autori classici, uno scoglio desolato e il mare. Le note descrittive, dove compaiono, servono a fornire elementi non visibili sulla scena o fatti antecedenti, ad accentuare con la parola un'impressione o un sentimento, o anche a costruire dei rimandi a Catullo e specialmente Ovidio, che invece alla descrizione, per ovvie ragioni di genere letterario, lasciavano ampio spazio.

Nella scena IV Arianna descrive il suo risveglio. Ai vv. 509-10 "Ahi, che del novo lume / Non appariano in ciel scintille, o rai" la connotazione temporale, precedente all'alba, riprende il *luna fuit* di Ovidio (v. 17), senza che tuttavia si aggiungano dettagli sulla natura e il paesaggio a caricare di drammaticità la scena come lì accadeva. D'altra parte non sono solo gli occhi di Arianna a guardare il paesaggio, che dunque appare più neutro, pronto ad accogliere diversi sguardi e voci. Ad esempio nelle parole di Dorilla e del coro il paesaggio appare accogliente e quieto. Dorilla rassicura Arianna sulle intenzioni di Teseo e il mare appare amico: *ei sarà gito al porto / o per mirar s'in mar son quiete l'onde, / e se dolci e soavi / spirano al cammin vostro aure seconde* (vv. 518-521), e così nel racconto degli abitanti nell'isola nulla turba *il notturno silenzio e i dolci canti / mentre al vago seren de' lumi erranti / de la notte traean l'ore tranquille* (vv. 556-558), e di loro dicono: *noi che, lontan da le città superbe, / à le bell'onde, à l'erbe / guidiam tranquilli i mansueti armenti / o pur nel sen di Teti / tendiamo al muto gregge ò lacci ò reti* (vv. 622-626). Agli occhi degli arcadici pescatori, lontani dai turbamenti dei potenti, immersi in quel mondo sognato da Tasso nell'Aminta, mondo puro e semplice dove solo amore detta legge, la natura appare quieta e benigna, dolce e materna (*nel sen di Teti*).

Ben diversa appare l'isola nelle parole disperate di Arianna: *in queste arene ancora / cibo di fere dispietate e crude / lascerò l'ossa ignude* (vv. 799-801), *cibo di fere in solitarie arene* (v. 812, contrapposto alle *aure serene* e propizie di v. 808 che accompagnano Teseo alla sua casa), e ancora a v. 827-828 *lasciarmi in abbandono / a fera che mi strazi e mi divori*. Le fiere che fanno strazio della donna, l'oggettificazione macabra della persona che diviene *cibo* - antica memoria omerica dal proemio dell'Iliade, ripreso anche da Ovidio e Catullo, creano un forte chiaroscuro, contrapponendosi alla natura benigna che aiuta l'ingiusto Teseo. Certo il riferimento alle fiere è un'iperbole: l'isola è abitata, Arianna è circondata di pietosi amici che la soccorrono, nessuna fiera è all'orizzonte. È un omaggio ai latini: alle paure dell'Arianna ovidiana (vv. 83-88, mentre

³⁵ Federico Follino, *Cronache mantovane (1587-1608)*, a cura di Claudio Gallico, Leo S. Olschki, Firenze 2004

le *ossa ignude* sono un calco delle *ossa... inhumata* di v. 123), e a Catullo che con maggiore asprezza accostava meriti e pene ingiuste (vv. 149-153). Ma è anche perché la scena, la natura si trasformano nella disperazione cieca di Arianna, e le quiete onde si riempiono di mostri nella sua impetuosa maledizione a Teseo che chiede l'alleanza della natura, come in Catullo: *O nembi o turbi o venti / sommergetelo voi dentro à quell'onde / correte orche e balene e de le membra immonde / empiete le voragini profonde* (vv. 838-842³⁶: le *membra immonde* di Teseo potrebbero essere quelle dei mostri marini, quel Teseo *più d'aspe sordo* ai lamenti di Arianna (v. 837a) che come in Catullo si fonde con la natura ferina perdendo i suoi connotati umani). Una furia che subito desta il pentimento di Arianna: *feri detti*, dice della sua maledizione (v. 847).

La natura non si trasforma solo agli occhi della donna disperata, bensì anche nelle parole dei gentili pescatori che, partecipando del suo dolore, commentando in due cori che si rispondono, trasformano la loro dolce e quieta isola in quello scoglio deserto che era nella tradizione classica: *Lasciar sì bella donna / in sì deserto lido, / non è senza consiglio: o mondo infido! - Ma qual cor così crudo / abbandonar potria tanta bellezza / in questo scoglio sì deserto e nudo?* (vv. 612-617). Ancora nel racconto del Nunzio ai vv. 710-712, in un omaggio a Ovidio (v. 20 *alta puellares tardat harena pedes*, qui ampliato a destare la pietà degli spettatori), la sabbia si trasforma in rocce e strazia i piedi delicati della fanciulla (*ahi qual aspro governo / de le tenere piante /facea quel suol troppo sassoso e duro!*). *In sì deserto lido e in questo scoglio sì deserto e nudo*, che paiono così strani sulla bocca di chi in quel lido abita, da una parte possono riferirsi all'essere lontano da altre terre abitate, dall'altra sono certamente un omaggio a Ovidio e Catullo, e preparano l'atmosfera drammatica che pervaderà i successivi due atti. Ma indicano anche un sottile mutare della natura a seconda della sorte dell'uomo e dei suoi sentimenti, un risponderci armonico delle vicende dell'universo: come la scena fissa dello scoglio e delle onde sarà stata resa più cupa o più serena dagli effetti teatrali, a seconda dei momenti, così nelle parole dei personaggi il mondo intorno assume colori diversi a seconda di ciò che vi accade. E così il Nunzio ai versi 675-681 si chiede: *ch'io non so come i venti / non*

³⁶ Un moto d'ira che certo non può appartenere all'Arianna di Ovidio, la quale scrive per impietosire e convincere, ma piuttosto ricorda, almeno nel linguaggio aspro e nel clima generale, quella di Catullo, in particolare nel passo finale della maledizione (vv. 188-201) e in quello dell'invettiva (vv. 154-157). Si tratta dell'unico passo in cui le increspature nello stile dolce e piano di Rinuccini, di solito limitate alle singole parole espressive, si allargano all'intero passo per farsi struttura. Significativamente è il passo del lamento in cui non appaiono o quasi i pronomi personali e aggettivi possessivi che altrove lo costellano, tessendo i fili che legano Teseo ad Arianna. Arianna inveisce contro Teseo e invoca l'intervento della natura più terribile contro di lui. Della natura selvaggia, non di un dio come in Catullo: la divinità in Rinuccini, figura del Dio cristiano, non è vendicatrice ma consolatrice, più che farsi giustiziere, ricompensa l'ingiustizia. Il lessico cede eccezionalmente a qualche influsso della tragedia di imitazione seneciana, più cupa e orrorifica, e in un dramma che è una distesa di morbide colline elegiache, se pure oscurate dalle nubi della sorte e delle scelte umane, questo improvviso innalzarsi di uno scoglio aspro e oscuro spicca.

s'arrestin pietosi, o come l'onda / mal grado pur del traditore infido / non risospinga al lido / l'infame legno, o come non s'asconda / in sempiterno occaso / Febo, per non mirar l'orribil caso. Agli occhi puri del pescatore è naturale che gli dei e l'universo guardino all'uomo con giustizia e pietà, è inspiegabile che ciò non accada, si rimprovera agli elementi la loro alleanza con il crudele Teseo. E difatti, nella prospettiva di stampo cristiano e cortese del Rinuccini, gli dèi ristabiliranno la giustizia, concedendo ad Arianna nozze divine in premio del suo amore.

Dunque spesso la natura appare complice della crudeltà di Teseo: ma come viene rappresentato l'eroe ateniese nelle parole di Arianna e dei poeti?

In Catullo, già il secondo verso del passo si apre con *Thesea cedentem celeri cum classe*, presentando l'eroe che fugge rapidamente con la sua flotta³⁷, immagine ripresa e intensificata poco dopo, con il "giovane smemorato" che fugge "battendo l'acqua con i remi", a indicare la sua fretta: *immemor³⁸ at iuvenis fugiens pellit vada remis*. C'è quasi una lieve giustificazione della leggerezza dell'eroe nel sottolinearne la giovane età, e se subito dopo le *irrita... promissa* gettate al vento sono un'aperta accusa allo spergiuro, d'altra parte ricordano il *topos* letterario della vacuità dei giuramenti degli amanti, di cui Giove stesso ride³⁹. Infine Teseo viene nominato in fondo al passo, ricollegandosi alla lunga digressione che segue e che narra il "passato" dell'episodio di Dia, e viene detto *ferox*: un aggettivo ambiguo, che può indicare tanto il suo valore nel combattimento con il Minotauro, quanto la sua crudeltà nei confronti di Arianna: tanto più che il suo arrivo

³⁷ "Dato che secondo la tradizione Teseo era fuggito da Creta con una sola nave, il termine *classis* ha suscitato perplessità in quasi tutti i commentatori, i quali ne hanno sostenuto l'equivalenza con *navis* (soprattutto sulla base di Hor. *carm.* 3, 11, 48 e Verg. *Aen.* 6, 334) o ne hanno confermato il senso più comune appellandosi al v. 172, dove si parla di *Cecropiae...puppae*, con riferimento alle navi ateniesi che avevano portato a Creta le vittime umane destinate al Minotauro. In realtà la scelta del vocabolo può essere stata condizionata soprattutto dalla ricerca dell'effetto allitterante" (Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003). Da notare che Rinuccini riprenderà questo plurale, anche a fini di spettacolarità teatrale, rappresentando nel suo dramma una vera e propria flotta (vedi più avanti)

³⁸ "Immemor (così viene definito Teseo anche ai vv. 123, 135 e 248) può interpretarsi come riferimento all'amnesia da cui l'uccisore del Minotauro sarebbe stato colpito per volere di Bacco (schol. Theocr. 2, 45), secondo una versione del mito che tendeva evidentemente a giustificare il comportamento poco ortodosso dell'eroe nazionale ateniese (di «supernatural alibi» parla Wiseman 1978, 22); l'aggettivo potrebbe però avere un senso meno specifico, giacché viene di solito adoperato per indicare ingratitudine o infedeltà in campo amoroso e affettivo in genere (immemor è anche l'amico Alfeno in 30, 1)." (Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003)

³⁹ Vedi ad esempio P. Ovidio Nasone, *Ars Amandi* I, 631 (L'arte di amare, Ovidio, Emilio Pianezzola, Fondazione Valla – Mondadori, Milano 1991)

a Creta è citato come l'inizio degli *assiduis... luctibus* della fanciulla, vittima di Venere (qui detta *Erycina*)⁴⁰,

In chiusura (vv. 116-131) della digressione che racconta gli antecedenti dell'abbandono, molti rimandi richiamano circolarmente questo passo: ai vv. 121-124, Teseo, lo sposo dimentico che mentre era immersa nel sonno (*devictam lumina somno*) fugge via: *liquerit immemori discedens pectore coniunx*. Benché *coniunx* non indichi necessariamente un legame matrimoniale⁴¹, pare evidente come qui la scelta del termine alluda alle promesse di Teseo di fare di Arianna sua moglie e regina di Atene, per le quali Arianna considerava Teseo suo legittimo sposo. Il cuore di Teseo è dimentico (*immemori... pectore*) e ai vv. 58-59 Teseo era ancora una volta *immemor*, abbandonando (*linquens*) le inutili promesse, mentre qui *liquerit... coniunx* (che, si è detto, rappresenta proprio la promessa fatta ad Arianna. Poco più avanti, *tremuli salis* e le *adversas undas* (v. 128) riprendono i *fluctus salis* che giocavano con gli abiti caduti a v. 67, e anche le *magnis curarum... undis* in cui l'animo della donna si dibatteva a v. 62; e ancora un riferimento, sottolineato dalla perfetta simmetria del verso, alla veste e al corpo virginali della ragazza che in un certo senso cede alla forza del mare, come ha ceduto alle lusinghe di Teseo: *mollia nudatae tollentem tegmina surae*.

Il lamento, pochi versi dopo, inizia con una serie di incalzanti interrogazioni rivolte a Teseo (vv. 132-138), che sono soprattutto delle provocazioni, delle esclamazioni di rabbia e di stupore per il tradimento. Il *perfide* (vv. 132-133) usato qui diverrà quasi canonico per⁴², come pure l'*immemor* di v. 135. Se questo aggettivo a v. 58, legato a un

⁴⁰ L'epiteto *Erycina* è diffuso (Hor. carm. 1, 2, 33; Prop. 3, 13, 6; Ov. met. 5, 363; Sen. Phaedr. 199) e deriva dal culto dell'antichissimo santuario di Erice, una cui copia secondo Strabone era il tempio a Venere Erycina sul Quirinale: forse si tratta di un collegamento al tema argonautico del resto del carme, in quanto si narrava che il fondatore del santuario, come della città, fosse l'eponimo Eryx, figlio di Afrodite e di Bute, uno degli Argonauti, caduto in acqua ammaliato dal canto delle sirene e salvato dalla dea. Il culto era tra l'altro particolarmente diffuso tra i naviganti, ulteriore collegamento a Teseo e a Giasone (nonché naturalmente ad Enea), entrambi naviganti ed entrambi protetti da Venere nella loro impresa, compiuta proprio grazie all'intervento della dea che fa innamorare di loro le principesse straniere che li salveranno. (*La devozione dei naviganti. Il culto di Afrodite Ericina nel Mediterraneo*, Atti del convegno di Erice 27-28 novembre 2009, Ed. Lumières Internationales, Lugano 2010, a cura di Enrico Acquaro, Antonino Filippi e Stefano Medas)

Venere fa perdere il senno ad Arianna (*externavit*) seminandole nel cuore rovi di affanni (*spinosas Erycina serens in pectore curas*), immagine probabilmente derivata da Sofocle (Ai. 1005), ma resa più intensa dall'immagine delle spine che crescono nel cuore, e dall'iperbato *spinosas... curas* che abbraccia tutto il verso e accosta l'aggettivo al nome della dea, suggerendo l'immagine di una Venere, di un amore pieni di spine.

⁴¹ "Il termine non indica necessariamente unione matrimoniale: in Prop. 2, 8, 29 (*abrepta... coniuge*) il sostantivo viene riferito a Briseide, concubina di Achille". (Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003)

⁴² "Ripreso anche nel verso successivo, il termine rappresenta, insieme a *inmemor* (v. 135), il Leitmotiv del 'lamento' di Arianna, e finisce col diventare una sorta di connotato permanente dell'eroe ateniese anche

delicato accenno alla giovane età del principe (*immemor ac iuvenis fugiens*) dava ancora adito a qualche dubbio sulla colpevolezza di Teseo, Arianna di dubbi non ne ha: questo secondo *immemor* è un'accusa di spergiuro, di empietà e di tradimento che non ammette giustificazioni. L'*immite... pectus* di v. 138 rimanda al *velatum pectus* (v. 64) di Arianna, carico di affanni a causa di Venere (v. 72), da cui usciva la sua voce acuta e disperata di fanciulla abbandonata (v. 125): tanto ardente d'amore e tenero, quanto all'opposto quello di Teseo è *immite*, e la sua *blanda... voce* (v. 139-140) è un carezzevole strumento di inganno.

156

Interessante è forse notare che mentre nella letteratura epigrammatica ed elegiaca solitamente è l'uomo a lamentare l'infedeltà della donna, qui è una donna tradita a raccomandare a tutto il genere femminile di non credere mai all'uomo, facendo seguire all'amara considerazione una lucida analisi del comportamento maschile, di cui Teseo è *exemplum*: nessuna creda che l'uomo che le giura amore sia sincero, perché una volta saziata la propria brama, incurante delle promesse la lascerà. Teseo a v. 151 viene detto *fallaci*, come *fallaci* a v. 56 era il sonno di Arianna, complice del tradimento di Teseo, e come *fallax* sono tipicamente le donne incostanti dell'elegia, ma in questo caso è proprio una donna ad essere vittima di tale incostanza.⁴³ La "*memor*" Arianna rammenta a Teseo

in altri poeti" e "cfr. Aetna 582: perfide Theseu; una ripresa dichiaratamente 'allusiva' è quella di Ov. fast. 3, 473, in cui Arianna, per rievocare il suo dramma, si serve di alcune espressioni già usate nel carme catulliano: dicebam, memini, «periure et perfide Theseu»" (G. Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003)

⁴³ Interessante è forse notare che mentre nella letteratura epigrammatica ed elegiaca solitamente è l'uomo a lamentare l'infedeltà della donna, qui è una donna tradita a raccomandare a tutto il genere femminile di non credere mai all'uomo, facendo seguire all'amara considerazione una lucida analisi del comportamento maschile, di cui Teseo è *exemplum*: nessuna creda che l'uomo che le giura amore sia sincero, perché una volta saziata la propria brama, incurante delle promesse la lascerà. Vedi in proposito Giampiero Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a *Publio Ovidio Nasone, Lettere di Eroine*, a cura di Giampiero Rosati, BUR, Milano 1989.

Una parziale modifica di questa interpretazione in G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, No. 29 pp. 71-94, Fabrizio Serra Editore, Roma 1992: "Fare della donna la protagonista-vittima della passione d'amore, e dotarla di una sua voce, di una sua espressione diretta, se costituisce una modifica, anzi un rovesciamento, rispetto alla situazione-tipo dell'elegia latina non è tuttavia un'innovazione tout court, non equivale certo a introdurre nel panorama letterario una figura inedita. La tradizione letteraria classica era familiare con un modello di donna, l'eroina infelice vittima di un amante perfidus, che a Roma aveva trovato la sua realizzazione più fortunata nell'Arianna catulliana (cui tanto deve la stessa Didone), ma che evidentemente risaliva a una tipologia ellenistica molto diffusa (il tipo-Medea, di cui sono ben note le ascendenze euripidee) [...] In Catullo potremo quindi trovare sia gli schemi della tradizione (il carme 64, con Arianna relieta) sia appunto l'innovazione che fa del partner maschile la vittima della passione amorosa (significative, in questo senso, le corrispondenze più volte rilevate fra la figura e il linguaggio di Arianna e quelli che il poeta-amante attribuisce a se stesso.

i suoi meriti (vv. 149-153): il tradimento è ancor più grave, poiché lo lega, oltre alle promesse, la vita che le deve, in cambio di cui la lascia in pasto alle fiere e senza sepoltura. Una contrapposizione aspramente rinfacciata che si staglia subito netta tra i due pronomi iniziali (*Certe ego te*), scoprendo un artificio retorico che percorre tutto il brano, mettendo in luce i contrasti tra i due protagonisti e i loro legami.

Teseo è l'infido, il traditore per antonomasia, *perfidus navitas* (v. 174): la sua identità appare ancora una volta legata a quel mare che sembra essere sempre dalla sua parte. Al v. 175 *celans dulci crudelia forma / consilia* palesano la doppiezza colpevole di Teseo che nasconde sotto il dolce aspetto e i dolci modi (così anche le *blanda promissa* di v. 149. Ai v. 183-184 le dolci speranze di Arianna e le promesse di Teseo contrastano con le sue azioni: *Coniugis an fido consoler memet amore, / quine fugit ventos, incurvans gurgite remos?* Tutte le parole del primo verso rappresentano esattamente le attese di Arianna, e quindi il contrario di come si è poi manifestato Teseo: sposo amante, fedele, consolatore. Nel secondo appaiono ancora il mare minaccioso e selvaggio e i remi delle navi, alleati di Teseo nel tradimento.

L'accusa a Teseo è senza attenuanti: nel v. 190, *quam iustam a divis exposcam prodita mulctam*: la donna invoca vendetta. Arianna è la *prodita*, la parte lesa che domanda una "giusta pena" per chi l'ha tradita, anzi, una *vindice poena* (v. 192), e i suoi giudici sono divini, come viene ribadito sia da *a divis* al v. 190 che dal *caelestumque fidem* (qui nel senso di "tutela", ma è evidente il richiamo a quella *fides* che Teseo le ha negato) del verso seguente. E Arianna chiede alle Eumenidi, le terribili divinità vendicatrici dei legami traditi, puntuale e *memor* quanto Teseo è stato e sarà *immemor*, che lo stesso oblio che ha usato nel tradirla, lo colga per sé e i suoi cari e lo porti alla rovina. Arianna viene ascoltata, tremano la terra e le stelle, Teseo con *caeca mentem caligine* (v. 207) e con *oblitus animo* (v. 208) dimentica di cambiare le vele e causa la morte di suo padre: la sua dimenticanza si è rivolta contro di lui.

Le prime due parole che scrive l'Arianna di Ovidio, *quae legis*, pongono subito l'accento sul destinatario, ovvero Teseo, e rimandano significativamente alla dimensione della lettera, del leggere e dello scrivere, ovviamente centrale nelle *Epistulae Heroidum*, opera il cui proposito è di illuminare il mito da un'angolatura privata, personale, riflessiva come quella della lettera.⁴⁴ Al lettore appare immediatamente l'immagine di un eroe vicino che si è spogliato delle armi, intento a leggere la sua corrispondenza privata nel buio della sua stanza, un eroe quasi contemporaneo, così come l'eroina che si intuisce già

G. Nuzzo: "è ripresa di un motivo frequente soprattutto in ambito epigrammatico (A.P. 5, 6; 8), che Catullo utilizza anche in 70, 3 s. Credendosi abbandonata per la seconda volta, l'Arianna ovidiana (vd. nota a v. 133) prosegue la sua 'citazione' da Catullo: *nunc quoque "nulla viro" clamabo "femina credat"* (fast. 3, 477)." (Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003)

⁴⁴ Luciano Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Patron Editore, Bologna 2000

da queste parole nell'atto semplice e quotidiano di scrivere una lettera. Teseo viene invocato già dal primo verso e si insiste sui pronomi personali (o aggettivi possessivi) in contrapposizione tra loro, spesso sottolineati da allitterazioni e assonanze: un elemento che si può ritrovare lungo tutta l'epistola (vv. 2-4 *Theseu, tibi litore mitto; tuam sine me... ratem; me somnusque meus male prodidit et tu; somnis... meis*⁴⁵). Teseo è accostato ai suoi "complici": le navi che si allontanano (*vela*) e il sonno ingannatore (*per facinus somnis insidiate meis*), e in generale al lessico del tradimento e dell'inganno (*male prodidit, facinus, insidiate*).

Poco più avanti, Arianna, vedendo le navi in lontananza, chiama Teseo gridando (*summa Thesea voce voco*): "*Quo fugis?*", *exclamo*, "*Scelerate revertere Theseu! / Flecte ratem! Numerum non habet illa suum!*". *Sceleratus* perché *scelera* sono le sue azioni, venir meno ai voti pronunciati a colei che gli ha salvato la vita, consegnandola a morte certa.

Nel rinfacciare a Teseo le promesse che a lei lo legano e che ha tradito (vv. 73-76), anche qui Arianna stringe fitti nodi di pronomi, a rappresentare l'intreccio delle loro vite che i giuramenti dovevano rendere insolubile: *tum mihi dicebas: "per ego ipsa pericula iuro / te fore, dum nostrum vivet uterque, meam."* / *vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivit*. Nel verso successivo Teseo è detto infatti spergiuro: *femina periuri fraude sepulta viri*, con una frase che suona come una sentenza (e vi è una memoria del *devota... periura* di Catullo a v. 135, e poi v. 148, proprio dove Arianna sentenziava contro ogni uomo che facesse promesse a una donna).

Ai v. 107-110 (*non poterant figi praecordia ferrea cornu; / ut te non tegeres, pectore tutus eras. / illic tu silices, illic adamanta tulisti, / illic, qui silices, Thesea, vincat, habes*) Arianna attribuisce la vittoria di Teseo sul Minotauro ai suoi *praecordia ferrea*, il suo petto di pietra e diamante che non poteva essere trafitto dal corno: la vittoria di Teseo non è più quella sul Minotauro, ma quella sulle pietre, per la sua durezza e crudeltà, ribadita a v. 115 da *dextera crudelis*, e ripresa a v. 132 dall'accusa di essere stato generato dalle rocce e dai flutti (*auctores saxa fretumque tui*, ripresa della ben più decisa invettiva dell'Arianna catulliana).

Sebbene Arianna chiami Teseo crudele, fino alla fine lo supplica di tornare, di avere pietà di lei, diversamente dalla vendicativa Arianna di Catullo, nutre ancora

⁴⁵ Poco dopo, il sonno ritorna nella descrizione del risveglio: quando Arianna è nel dormiveglia (*a somno languida*), quando la paura fa svanire il sonno (*excussere metus somnum*) e infine quando viene addotto quale causa del disordine dei capelli che, disperata, si strappa (*ut queerat e somno turbida, rapta coma est*), la cui simbologia legata alla perdita dell'onorabilità è stata già accennata. È il sonno la rovina di Arianna, e quindi è il sonno a renderla l'Arianna abbandonata dell'immaginario poetico e iconografico, la *relicta* per eccellenza: così l'iconografia, antica come moderna, la rappresenta soprattutto dormiente, o in procinto di svegliarsi.

speranze – e d'altra parte è per questo che scrive a Teseo la lunga lettera: *flecte ratem, Theseu, versoque relabere vento; si prius occidero, tu tamen ossa feres* (vv. 149-150).

Rinuccini compie l'interessante scelta di rappresentare il momento dello scambio (o del rinnovamento) delle promesse tra Arianna e Teseo (scena II), e il giovane vi appare come un cavaliere cortese, il linguaggio è quello dolce e misurato di un amore petrarchesco: dopo una simile scena, ancora più crudele ed empia apparirà la fuga di Teseo. Una fuga le cui ragioni Catullo e Ovidio avevano appena adombrato, lasciando il responso al colto lettore, mentre Rinuccini vi dedica un'intera scena, la III, e in accordo con la necessaria pluralità di voci che il teatro richiede. In un segreto dialogo notturno tra Teseo e il suo consigliere, il primo vorrebbe ascoltare le ragioni del cuore, mentre il secondo contrappone con stringente retorica le ragioni di stato: che onore avrà Teseo portando ad Atene una principessa straniera, a cui per giunta deve la vita?⁴⁶ Alla fine prevalgono le machiavelliane considerazioni del consigliere, il quale per di più rassicura falsamente Teseo sul ritorno di Arianna a Creta, e la flotta si accinge a partire. Nella scena IV Dorilla continua a cercare giustificazioni all'assenza di Teseo, e Arianna a non voler dubitare del suo sposo (vv. 499-500: *Benché la fè, benché l'amor m'affidi / Del mio Rè, del mio sposo*), finché il Nunzio nella scena V svela il tradimento. Nelle sue parole Teseo è *amante infedele* (v. 672), *traditore infido* (v. 677), la sua fuga è *empia* (v. 671), le vele *fuggenti* (v. 674) e il legno *infame* (v. 679), in una traduzione quasi letterale degli epiteti dei modelli antichi. Nelle parole riportate di Arianna è *ingrato* e *infido* (*Volgiti ingrato, e mira / Se quanto infido sei son io fedele*, vv. 734-735), e *crudele* l'onda, alleata di Teseo, che impedisce a Arianna di inoltrarsi nel mare (v. 737-738) e lui stesso (v. 741, *il crudel che m'ha tradita*). Il lessico viene ripreso nel lamento che occupa la scena VI: lamento intessuto di pronomi personali e aggettivi possessivi, che già erano frequentemente presenti in Catullo ed Ovidio, a sottolineare i diversi destini di Arianna e Teseo, o le loro contrapposte qualità, o il loro legame negato da Teseo, ma divengono in Rinuccini talmente fitti da creare un continuo gioco di confronti e rimandi tra Arianna e Teseo, venendo a costituire quasi la struttura del passo, eco anche di quel gusto per lo schema binario e per il contrasto chiaroscurale che viene dal Petrarca, attraverso per i petrarchisti e la tragedia fiorentina. Questa rete si allenta solo in quei tratti del lamento che sono incentrati solo su uno dei due personaggi, senza cercare un legame o un rispecchiamento nell'altro. Nella prima parte del lamento (783-801), Arianna guarda a sé stessa, e sono di prima persona la maggior parte dei pronomi: *Lasciate*mi* morire, che volete voi che *mi* conforte*, e poi l'insistenza sull'appartenenza di Teseo, detto *crudo*, come *crudele* era nel lamento riportato dal Nunzio: *O Teseo, o Teseo *mio*, / Sì che *mio* ti vo dir*,

⁴⁶ E' tema antico, che troviamo nella parallela storia di Giasone e Medea, tanto in Euripide quanto in Apollonio Rodio, ed era una delle spiegazioni che gli antichi davano alla fuga di Teseo da Nasso, e si innesta inoltre su un dibattito assai vivo all'epoca di Rinuccini, frequente nei tragediografi a lui contemporanei, nella poesia, nella trattatistica.

che **mio** pur sei, / *Benché t'involi, ah! crudo, a gl'occhi miei*. Il confronto di ascendenza classica tra le due sorti si fa serrato ai vv. 808-815. Ai vv. 819-833 Arianna rinfaccia le promesse tradite a Teseo, e chiede che le siano riconosciuti i suoi meriti: anche qui, i pronomi si susseguono martellanti quasi ad ogni verso, a sottolineare sé stessa come destinataria delle promesse e Teseo come beneficiario dell'aiuto che lei ha dato. Irata per l'insensibilità di Teseo a questi fatti, lo chiama più sordo di una serpe (v. 837a), ne invoca la morte chiamando *immonde* le sue membra (v. 841), ma subito si pente di aver osato tanto. Tornano i pronomi di prima persona, Arianna afferma di non essere in sé nel dire quelle parole, è il suo dolore a farla uscire di senno, chiama di nuovo "suo" Teseo in un'ultima invocazione. Infine solo a sé e alla sua sorte si rivolge, a Teseo nelle vesti di ingannatore viene appena fatto un cenno al v. 862 come causa della propria rovina: *L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno*. Un lamento che è più la rappresentazione di sé, dunque, che non una supplica a Teseo come l'epistola dell'Arianna di Ovidio: d'altra parte Teseo è già lontano, e ad Arianna si lascia la scena per piangere il proprio dolore, per sviscerare davanti al pubblico e ai pescatori le proprie contrastanti emozioni.

Arianna è innanzi tutto colei che piange: un tratto inscindibile dal ritratto della donna abbandonata. E' il lessico del pianto, della pietà, delle lacrime, della miseria, della solitudine che riveste la *povera Arianna*: già in Catullo al v. 57 appare *desertam in sola miseram... harena*, e ancora *misera*, con un'esclamazione patetica a precedere l'epiteto, è detta a v. 71, e a v. 196 dove la stessa Arianna si descrive così⁴⁷, ancora *miserae* sono le sorti di Arianna a v. 140. Poi ancora *maestam* a v. 130, come *maesto* è il suo petto a v. 202, con un'ipallage: meste sono infatti le grida (*voces*) che quel petto diffonde. Quelle stessa grida acute che Arianna spargeva correndo per l'isola a v. 125 (*clarisonans imo fudisse ex pectore voces*) e con cui si lamentava (*conqueror*) a v. 164, e che erano appunto accostate all'aggettivo mesta, riferito alla donna, a v. 130: le *extremis... querelis* che la stessa Arianna, invocando gli dèi, chiede di ascoltare a v. 195 (*meas audite querelas*). Un ritorno insistente sulla voce e sulla radice di querela, parola dell'elegia latina, qui talmente insistente da sembrare quasi la cifra stessa della donna abbandonata. Un lamento che non è solo voce razionale, ma anche grida, che è accostato anzi quasi alla perdita della ragione: a v. 124 *ardenti corde furentem*, a v. 197, con le parole della stessa Arianna, *inops, ardens, amenti caeca furore*. E d'altra parte già nell'accento alla

⁴⁷ Interessante notare che l'aggettivo *misera* è riferito a v. 119 alla madre di Arianna che ha perso la figlia, come a v. 119 nell'Epistola di Ovidio le *lacrimae* erano non solo di Arianna, ma di sua madre: una sfera semantica tutta femminile. D'altra parte è femminile anche il tratto della follia, della perdita della ragione, e in particolare è proprio delle donne della famiglia di Arianna, non ultima proprio sua madre Pasifae nel suo insano amore per il toro.

Baccante, nella fissità della mente e dello sguardo su Teseo, nelle folli corse per l'isola, si poteva trovare un accenno alla perdita della ragione.⁴⁸

Le stesse corse nella *conterrita* Arianna di Ovidio sono appunto *sine ordine* (v. 21), tornano le grida, si aggiungono le speranze e i tentativi insensati (come quello di sventolare i panni bianchi per richiamare l'attenzione di Teseo), i colpi sul petto (v. 37-38), l'errare senza meta e i capelli sciolti (v. 48, e con la ripresa del tema dionisiaco della follia di una baccante a v. 49: *qualis ab Ogygio concita Baccha deo*), l'attaccamento al letto personificato che sembra ancora portare i segni della presenza di Teseo (vv. 51-58), le molte immagini di morte che si rincorrono nella mente terrorizzata di Arianna: non una follia dichiarata come in Catullo, che ne dava la colpa alle spine di Venere (v. 72), ma un sottile scivolare nell'irrazionale. Tuttavia Arianna, che racconta con penna sapiente i propri dolori per impietosire Teseo, resta infine ben salda nella sua ragione, e la follia è solo sfiorata. Invece le lacrime e i lamenti di Catullo trovano nella lettera di Arianna ampio spazio, e anzi vengono resi più patetici. Il primo accenno al pianto, e l'unico alla radice di *querela*, non è di Arianna ma degli uccelli che sembrano anticipare il suo dolore in un lamentoso canto (*queruntur aves* a v. 10): acute grida di uccello sembravano le *clarisonantes voces* dell'Arianna catulliana, e Ovidio esplicita il paragone, lasciando immaginare un lamento che non è solo parola, ma grida quasi non umane, che toccano ancora una volta la sfera dell'irrazionale.

Molti altri sono gli accenni al pianto: la donna, quando capisce che la fuga di Teseo è certa, lascia ogni difesa e piange senza potersi fermare (*flevi*, v. 43, *me mea lumina flerent* v. 45: i suoi stessi occhi sembrano aver pietà di lei), bagna di lacrime il letto (v. 55) e la tunica (v. 138), i capelli in disordine di una donna piangente (*demissos lugentis more capillos*, v. 137)⁴⁹. *Per lacrimas oro*, dice Arianna a Teseo alla fine della lettera: la sua immagine è quella di una donna in lacrime, sopraffatta dal *dolor* che prima la fa svenire e poi la desta (v. 34), prima la blocca e poi non le lascia tregua al pianto (v. 44). Arianna dice sé stessa *conterrita* (v. 15), *misera* (v. 26), *frigida... tam lapis* (vv. 49-50), *sola* (v. 59), *exul* (v. 66), *relicta* (con l'accostamento di *pati*, ulteriore immagine di sofferenza), e ancora a v. 129 ribadisce *sola... relicta*, dai *lugubria pectora* (v. 145), *infelix* (v. 146, e già esule infelice immaginava il proprio fantasma, a v. 121: *spiritus infelix peregrinas ibit in auras*), *maesta* (v. 147): un *fil rouge* di immagini di dolore, solitudine, miseria, pianto che percorre l'intera epistola.

⁴⁸ Rebecca Armstrong (*Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2006) mette in relazione questa natura "dionisiaca" di Arianna con lo stretto rapporto con la natura e con la sfera del selvaggio fino alla follia che contraddistingue le donne della sua schiatta, da Pasifae a Fedra, e che è ovviamente incarnata anche nel fratello Minotauro.

⁴⁹ "Un dettaglio, *lugentis more*, denuncia la tipicità della situazione e del gesto, la maniera della manifestazione del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando" *Lettere di eroine, Publio Ovidio Nasone*, A cura di Gianpiero Rosati, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1998

Il lessico di Ovidio e Catullo, benché filtrato da quello coevo del petrarchismo, dell'epica e della tragedia fiorentina, nonché dalle volgarizzazioni dei classici, viene da Rinuccini riutilizzato in tutta la parte centrale dell'opera. *Misera* diviene quasi l'epiteto di Arianna: lo dice di sé a v. 513, nel racconto del risveglio, e poi soprattutto nel lamento (nella variante *povera* al v. 805, poi al v. 832 e ancora al v. 844 e 853), lo dicono di lei i suoi interlocutori: *miserabil* è il suo grido e la sua vista (vv. 706 e 716) nel racconto del Nunzio, *infelice* (v. 727) e *misera* (v. 762 e v. 835) la chiama il coro, che pure dice *miserabil* la sua sorte (v. 749) e la sua fine (v. 817), e *estreme* sono le sue *miserie* (v. 851). Come nei poeti antichi, così anche qui Arianna è *sola* (v. 524, nelle sue stesse parole: *perché mi lascia sola*, a cui farà eco il prossimo lamento), e *abbandonata e sola*, *anzi tradita* (v. 669 nel racconto del Nunzio). Altro campo semantico che non può non comparire è quello del pianto⁵⁰: la prima immagine di Arianna che dà il Nunzio è proprio quella di una donna piangente, insistita in anafora (*piange la rotta fede / piange l'empia partita*: vv. 670-671) e ancora la stessa immagine al v. 735 e 756-759. E i suoi pianti, i suoi *prieghi e sospir* (v. 836) sono degni del pianto altrui (v. 750 *pur troppo di pietà degno e di pianto*, in quella condivisione del dolore che è uno dei pilastri del teatro rinucciano). Al linguaggio tragico fanno anche riferimento il campo semantico del dolore e dell'angoscia (le parole di Arianna ai vv. 503-505, *che di futura angoscia e di tormento / doloroso messaggio / reca all'anima turbata ombra e spavento e se tema talor l'anima perturba* al v. 533; ancora *affanno e dolore* al v. 848, *nembo di duol copria torbido, oscuro* nelle parole del Nunzio a v. 714, *infausta sorte* al v. 582 e *vinta dall'aspro duolo* nel coro di v. 834), che pure riprende i poeti latini, ma certo ha il suo riferimento soprattutto nella tragedia cinquecentesca.

In van piangendo, in van gridando aita, dice ancora di sé Arianna al v. 831: ma nel suo grido si riconoscono parole umane, si affievolisce il lato irrazionale indegno di una nobildonna. E similmente, anche quel guizzo d'ira e di follia che è l'invettiva a Teseo si spegne subito nella razionalità: *parlò la lingua sì, ma non già il core* (v. 849).

Ancora più struggente è la miseria di Arianna nel contrasto con la bellezza, la giovinezza, la nobiltà a cui il Nunzio e il coro alludono spesso: *una gentil donzella* (v. 666), *tra' caldi sospir sì bei lamenti* (v. 673), *ma qual cor sì crudo / abbandonar potria tanta bellezza* (vv. 615-616), *pianto... / che dolce sì da quei begl'occhi usciva* (vv. 756-757), *nel cui tenero seno / sì fiero stral crudo destin saetta* (v. 763-764), *sventurata bellezza* (v. 718). Una bellezza dolce e tenera, quasi stilnovistica, che fa apparire ancora

⁵⁰ Ma la radice latina di *querela* compare solo in un luogo della tragedia, ai vv. 67-71: *Quanti sospiri, o quanti / Quest'aere, e questo Cielo / Vedrà querele, e pianti; / Odi che strid'amare, / Oggi risoneran gli scogli, e 'l mare*. Sono le divinità a parlare, lo stile è particolarmente elevato: il dialogo tra Amore e Venere, dopo il prologo cantato da Apollo, spiega nel dettaglio il tema della tragedia, costituendo anche la ragione "divina" degli avvenimenti che accadranno.

più crudeli le disgrazie, e che d'altra parte sembra rendere bello persino il pianto e il lamento, muovendo a pietà chi la guarda e la ascolta: e la *pietà* (v. 676, riferito ai venti, v. 660 e 665, v. 752 riferito alle braccia dei pescatori che la soccorrono) è appunto uno dei fini e dei temi portanti della tragedia del Rinuccini.

Nel ricamo di Catullo, ben più statuaria è Arianna: tiene gli occhi fissi sulle vele che si allontanano, ancora incredula, *saxea ut effigies Bacchantis*, come l'immagine litica di una Baccante: un paragone denso di sfaccettature. Boucher ha ipotizzato che Catullo si riferisse a una statua reale (un *souvenir plastique*, una menade come quella di Skopas)⁵¹, e se così fosse si tratterebbe di un'*ekphrasis* particolarmente complessa, facendo riferimento a un'opera d'arte rappresentata all'interno di quella descritta. In ogni caso, un riferimento c'è senza dubbio, ed è quello al destino di Arianna come sposa di Dioniso, il cui corteo, ricamato dall'altro lato della coltre, verrà descritto alla conclusione dell'*ekphrasis*, dove al v. 255 compariranno proprio le *bacchantes*⁵².

Soprattutto però, sembra interessante la connotazione di immobilità insita nella pietra, si erge disperata e attonita, incurante dei flutti, fissando incredula le navi allontanarsi. Immobile perché bloccata sull'isola, ma anche in un limbo della sua storia (non più figlia, non ancora sposa, sola)⁵³, immobile perché presa da un dolore che toglie

⁵¹ Jean Paul Boucher, *A propos du carmen 64 de Catulle*, «Rev. Ét. Lat.» 34, 1936, pp. 190-202.

⁵² Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003

Anche in Ovidio i riferimenti a Bacco e al futuro di Arianna si celano tra le righe, meno scoperti che in Catullo: al v. 95 *caelum restabat: timeo simulacra deorum* adombra quello che sarà il destino di Arianna, ossia il catasterismo: *simulacrum* ha anche il valore tecnico di costellazione, e così letteralmente ad Arianna rimarrà proprio il cielo, e per intervento di un dio, Bacco. Parimenti potrebbero essere un riferimento al dio, e quindi al futuro radioso e inaspettato di Arianna, le esotiche *saevas tigridas* di v. 86, parte del corteo dionisiaco (una presenza piuttosto fuori luogo in un'isola dell'Egeo, sebbene la fantasia di una fanciulla spaventata possa arrivare a immaginarle); e il *captiva* di v. 89 (dove Arianna esprime il timore della schiavitù), che alluderebbe, per antifrasi, all'appellativo di *Libera* che a Roma è attestato per Arianna in quanto sposa di Bacco, *Liber Pater*. In un genere chiuso come l'epistola, dove il punto di vista del narratore coincide con quello del personaggio in un preciso momento della sua storia, e che quindi guarda solo al passato e al presente, per suggerire il futuro del mito il poeta non ha altro strumento che l'ironia: così l'ignara Arianna, nel verbalizzare le sue profonde angosce, non è consapevole di raccontare già la storia della sua stessa salvezza.

⁵³ Silvia Romani, a proposito della versione del mito riportata da Plutarco per cui Arianna si impicca per il dolore, e collegando questo episodio a una serie di altri miti e riti per cui l'impiccagione (o l'altalena, sua metafora) è collegata a quelle donne che sono appunto sospese nel vuoto, senza un posto preciso nella loro storia, o in un momento di passaggio, commenta: "la sua decisione di impiccarsi, dobbiamo pensare, è quindi frutto di un'immobilità forzata, di un'impossibilità di circostanza a diventare grande". Arianna non è più bambina, è stata promessa in sposa, ma non è neppure donna sposata: il tradimento di Teseo l'ha

il respiro e la capacità di agire: questa sofferenza “litica” tornerà nella descrizione di Ovidio, evidente omaggio al suo predecessore, che come detto in precedenza fonde Arianna con la pietra su cui è seduta, immobile e gelida, come freddi di un dolore di morte sono i singhiozzi e i pianti di Arianna nelle sue *extremis... quaerelis* in Catullo (v. 130-131: *frigidulos udo singultos ore cientem*), e come *gelato timor* (v. 502) è quello che prende l’Arianna di Rinuccini quando si risveglia da sola nel letto. Il freddo è un elemento che compare in Ovidio anche quando Arianna dal dolore viene meno (*frigidior glacie semianimis fuit*, v. 32). In seguito l’introduzione dello svenimento godrà di un’ampia fortuna nel *topos* letterario moderno della donna abbandonata, e anche l’Arianna di Rinuccini sviene, prontamente soccorsa dai pescatori (vv. 746-748): *Ivi affannata e stanca, / fredda qual neve e bianca, / mancar gli spirti in quel leggiadro seno*. Il freddo ghiaccio di Ovidio si raddolcisce in bianca neve, paragone più aderente al modello della fanciulla nobile candida e delicata.

Tuttavia il lettore, immaginando la statua di una Baccante, certo non avrà pensato a una figura dall’apparenza immobile, anzi: tanto dai vasi quanto dalle statue ellenistiche si hanno abbondanti testimonianze di un’iconografia di satiri e baccanti tutta votata all’estrema dinamicità, rappresentando la danza sfrenata e l’*enthousiasmós* dionisiaco⁵⁴.

Catullo sembra voler alludere insieme agli *indomitos furores* di Arianna, alla sua corsa folle verso la spiaggia, alla sua agitazione, ed anche, essendo la Baccante del paragone una *saxea... effigies*, all’incredulità della fiduciosa fanciulla nel vedere il suo promesso sposo fuggire, al suo rimanere a fissare le vele quando il mare le impedisce di proseguire la sua corsa.

Sempre ai vv. 60-62, *maestis... ocellis e prospicit*, intercalato da un’esclamazione di dolore e ripetuto in epanalessi due volte, continuano un’insistenza sullo sguardo fisso, incredulo, impotente, si trova già in apertura del passo: *Namque fluenti sono prospectans litore Diae Thesea celeri cum classe tuetur*, e poco dopo *necdum etiam sese quae visit visere credit* (dove il poliptoto e l’allitterazione mettono in evidenza come Arianna si ostini a guardare perché la mente non vuol credere agli occhi); e ancora nel verso successivo *excita somno* (anche se non direttamente, “svegliarsi”, “destarsi” è collegato alla sfera del “vedere”, specialmente in questo contesto, dove sembra dipingere l’immagine della

immobilizzata in un tempo sospeso, in un’isola senza sbocco. (Maurizio Bettini e Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2015)

⁵⁴ Oltre alla celebre e sopra citata Menade danzante di Skopas (330 a.C., nota attraverso la piccola copia frammentaria in marmo della Staatliche Kunstsammlungen di Dresda), numerosissimi sono gli esempi, oltre che nella produzione ceramica, nei bassorilievi e nella piccola statuaria: per citarne qualcuno, la terracotta IV sec. a.C., da Locri (Reggio Calabria, Museo Nazionale), la Menade con tamburello, accompagnata da due satiri, del rilievo di età augusteo-tiberiana da Ercolano. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), la menade danzante dei Musei Capitolini, copia romana da Callimaco (circa 406-405 a.C.), la le quattro menadi danzanti del Museo del Prado (anche esse copie romane da Callimaco, 120-140 d.C.).

fanciulla che apre gli occhi), e in quello ancora seguente *se cernat* (dove l'eroina non guarda però Teseo ma sé stessa, rendendosi conto della sua sorte di donna abbandonata e sola). Ovidio riprende anche questo elemento: gli occhi della *relicta* sono per definizione volti al mare, quel mare che le ha rapito l'amato e da cui spera di riaverlo indietro. Alla luce della luna Arianna cerca invano di vedere qualcosa oltre la spiaggia: in due versi (vv. 17-18) ben quattro termini rimandano al campo semantico dello sguardo (*specto, siquid nisi litora cernam: / quod videant oculi, nil nisi litus habent*). Dopo aver corso in lungo e in largo per il lido, in una corsa disperata e senza meta (*nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine curro*: l'allitterazione e il verso spezzato in brevi frasi, il riferimento al disordine, l'uso del presente in luogo del passato, ben rendono l'affanno, l'angoscia di Arianna e la sua confusione, venendo a mancare il suo amato, e con esso il suo futuro, il suo onore, la sua identità di principessa, e forse la sua vita), Arianna sale a fatica su un'altura. Da lì scruta l'orizzonte (*aequora prospectu metior alta meo*) e vede le vele di Teseo allontanarsi, o almeno crede di vederle (*vidi praecipiti carbasa tenta Noto. / Aut vidi aut tamquam quae me vidisse putarem*), confusa e disperata com'è, non è neppure certa dei suoi occhi (c'è forse un richiamo al v.55 di Catullo: *necdum etiam sese quae visit visere credit*).

Dovizia di particolari riservano i poeti all'aspetto e ai gesti di Arianna: Catullo, usando una sorta di litote, ci descrive cosa *non* indossa più, perché tutto è scivolato nell'acqua nella foga della corsa: la *subtilem...mitram* che tratteneva i biondi capelli sul capo, il *levi... amictu* che velava il petto⁵⁵, addirittura il *tereti strophio*, colmo perché tratteneva il seno latteo della fanciulla. Così il poeta fa apparire insieme l'immagine di Arianna prima vestita come una principessa orientale, con la mitra⁵⁶ e un velo leggero, e in seguito denudata dalla corsa scomposta e inutile verso Teseo: un'ambiguità carica di erotismo, con cui Nonno di Panopoli giocherà, svelandola e arricchendola ulteriormente

⁵⁵ Gianfranco Nuzzo (*Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003) conserva la lezione *velatum* dei codici, in luogo del *nudatum* proposto da Schwabe: "a favore di *velatum* si potrebbe addurre l'effetto paronomastico *levi velatum*, in posizione chiasmica rispetto a *pectus amictu*, e la frequente connessione del verbo *velare* con l'ablativo *amictu* in fine di verso"

⁵⁶ La mitra era una fascia di stoffa, pelle o metallo, portata sul ventre come cintura, protezione o ornamento dai guerrieri, oppure sul capo. Passò a indicare in età classica il nastro che le donne portavano attorno al capo a raccogliere i capelli, per cui si usò indifferentemente accanto ai termini *τὰντλα* e *vitta*, oppure la tiara orientale dei re di Persia (tenuta ferma appunto con una mitra), quindi segno di regalità. Per gli scrittori latini indicava un'acconciatura essenzialmente esotica e barbarica (A. De Ridder, s. v. *Mitra*, in Daremberg e Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, III, ii, Parigi 1918, pp. 1954-1956)

di particolari.⁵⁷ Un'ambiguità che non è però mero spunto sensuale: oltre a dare plasticità e vita al quadro di Arianna, è verosimile che gli abiti sparsi a terra possano assumere anche significati simbolici. *Omnia quae toto delapsa e corpore passim/ ipsius ante pedes fluctus salis alludebant*: l'impressione di completo abbandono e l'accostamento del passato di principessa (la nobile ed esotica mitra) e fanciulla onorata (il *velatum pectus* e lo *strophium* che trattiene *lactentis papillas* sembrano un chiaro riferimento alla virginea giovinezza) con il misero stato presente di donna sola e nuda, spogliata del suo onore e del suo futuro, sono immagini estremamente icastiche. I capelli non si raccolgono più ordinatamente acconciati, ma sono ora sparsi al vento⁵⁸; il mare (uno degli elementi che costantemente accompagnano la figura di Teseo) gioca con gli abiti, con il passato e con le belle speranze di Arianna, ma Arianna non si cura più né degli abiti, né della sua nobiltà né del suo onore, solo di Teseo le importa ormai.

166

Catullo aveva riassunto la scena del risveglio in soli tre versi (55-57: *necdum etiam sese quae visit visere credit, / utpote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena.*) che però riportavano tutti gli elementi fondamentali: il sonno traditore, lo sguardo, l'abbandono e la solitudine. Invece nelle *Heroides* Arianna narra il suo risveglio con dovizia di particolari, e introducendo elementi di realismo: si presentano in successione il gesto quasi automatico del cercare l'amante con le braccia mentre è ancora nel dormiveglia, e non trovandolo, del tastare tutto il letto, la paura improvvisa che la scuote dal sonno, l'alzarsi atterrita dal letto scoperto vuoto (*nullus erat!* Dice per due volte Arianna incredula e spaventata), la disperazione che le fa battere il petto e strappare i capelli, spettinati com'erano dopo il recente sonno.

L'Arianna catulliana aveva sì i capelli in disordine, ma perché, sembrerebbe, la mitra le era caduta nella corsa affannosa, mentre qui compare l'elemento realistico della

57 "Tutta l'espressione risulta ridondante e rivela un certo sensuale compiacimento nell'insistita descrizione del corpo seminudo di Arianna" (Gianfranco Nuzzo, *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, Palumbo, Palermo 2003).

La lunga descrizione che in Nonno di Panopoli Bacco estasiato fa di Arianna, ipotizzando varie identità divine per la fanciulla addormentata, ma scartandole tutte a causa della mancanza di qualche segno o abito, è tutta giocata sulla nudità della fanciulla, eroticamente velata e disvelata attraverso i paragoni divini (vv. 275-294: Nonno di Panopoli. *Le Dionisiache*. Volume quarto (canti XL-XLVIII), Rizzoli, Milano 2015a cura di Domenico Accorinti)

58 Era costume che le donne rispettabili non portassero in pubblico i capelli sciolti, che si mostravano solitamente come segno di lutto e disperazione: vedi più avanti, oltre a questo passo, i *diffusis... capillis* di Ovidio (Ep. Her. X, 47), e l'uso delle prefiche di portare i capelli sciolti. Oltre alla ritrattistica, all'iconografia, alle indicazioni sulle acconciature (Ovid *Ars Amatoria*, III, 200-230, a cura di Roy K. Gibson, Cambridge University Press, Cambridge 2009), l'eccezionalità dei capelli sciolti è anche indicata dall'uso di sciogliere i nodi dei capelli alla partoriente e a chi assisteva al parto (Maurizio Bettini, *Nascere. Storie di donnole, donne, madri ed eroi*, Einaudi, Torino 1998), chiaro segno che normalmente erano tenuti legati.

chioma in disordine *prima* del risveglio e della corsa disperata di Arianna: elemento che potrebbe avere anche una valenza simbolica. Se Catullo con la sua insistenza sui ricchi abiti abbandonati ai flutti e la mitra scivolata a terra sembrava voler accentuare il contrasto tra la nobile e onorata vergine e la donna ormai abbandonata che ha perso onore e trono, Ovidio sembrerebbe invece suggerire che Arianna li abbia già persi prima dell'abbandono, giacendo con Teseo.

Sebbene non esplicitamente, Arianna fa intuire anche in altro modo che il matrimonio è già stato consumato: il letto, simbolo di unione coniugale, è un elemento che ritorna più volte nel corso dell'epistola. Dopo ivv. 11-14, dove Arianna esplora il letto con le mani in cerca dell'amato (*per quetorum moveo bracchia*) e si rende conto che è vuoto (*viduo... toro*, in cui l'aggettivo richiama significativamente anche l'idea della vedovanza, della donna che ha perso lo sposo), il poeta tornerà insistentemente sul tema del letto all'inizio della sezione del lamento vero e proprio, con una ripresa circolare che amplia in maniera riflessiva e retorica il motivo prima appena accennato nella rapidità del racconto. Nella seconda parte infatti Arianna continua a ripercorrere le tracce del tempo felice ormai trascorso: i versi (vv. 51-58) sono trapuntati di parole che richiamano la coppia. A v. 51 il *torum*, accostato a *nos... ambos*, indica quell'unione matrimoniale tanto sperata e subito negata dal *non acceptos* del verso successivo, che infatti introduce due versi (vv. 53-54) in cui ad agire è Arianna sola, ma tutto è permeato dal ricordo di Teseo: ben tre volte appare il pronome di seconda persona (*et tua, quae possum pro te, vestigia tango, / strataque quae membris intepuere tuis*). Arianna si descrive mentre arranca alla disperata ricerca del ricordo del suo amore perduto, gettata sul letto che li aveva accolti, che stilla le lacrime copiosamente sparse dalla donna: *lacrimisque toro manante profusis*, v. 55: di nuovo in pochissimi versi viene menzionato il talamo, segno tangibile e quasi sacro del matrimonio, a cui si rivolge il lamento della donna, personificandolo. Ai vv. 56-58 i verbi alla prima persona plurale, i numerali e gli aggettivi che indicano la coppia diventano quasi ossessivi: *pressimus - exclamo - te duo: redde duos! / venimus huc ambo: cur non discedimus ambo? / perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?* La ridondanza dei primi due versi, simmetrici e bipartiti, identifica l'interrogativo a cui la donna non riesce a dare risposta, la realtà di cui non può capacitarsi; nel terzo la donna innamorata afferma appassionatamente il primato dell'amato (*pars nostri... maior*). Il *torum* diventa affettuosamente *lectule*, in memoria dei dolci momenti, ma viene per contro detto *perfide*, perché insieme al sonno si era fatto complice della fuga di Teseo: quel Teseo che *perfide* era stato chiamato dall'Arianna di Catullo. In Ovidio invece il termine compare solo qui, come appellativo di questo controverso talamo che diviene, oltre che segno di nozze e alleato nella fuga, quasi doppio e memoria di Teseo, portandone impresso il corpo (*tua... pro te vestigia*), unico segno rimasto ad Arianna del passato lieto. Questi otto versi, scanditi dai pronomi, dai numerali doppi, da assonanze a fine verso,

suonano come il lamento cantilenante e ripetitivo della donna che ormai piange con sé stessa un abbandono a cui non trova spiegazione né soluzione. Interessante che il letto era citato invece dall'Arianna di Catullo nell'immaginare la sua vita da schiava di Teseo, visto che non poteva essergli moglie: ma allora il letto su cui Arianna immagina di stendere una coltre purpurea non è detto *torus*, che più si adatterebbe a un talamo matrimoniale, ma semplicemente *cubile*, perché è un letto dove, se Arianna dovesse giacere, non sarebbe come sposa. Inoltre in un gioco raffinato quella coltre che Arianna vorrebbe stendere sul letto del suo signore è la stessa coltre purpurea su cui la sua storia è ricamata, quella *vestis* (v. 265) che copre sontuosamente il letto delle felici nozze di Peleo e Teti, contrapposte a quelle non realizzate di Arianna e Teseo.

Rinuccini riprenderà da vicino la sequenza ovidiana del risveglio: d'altra parte nell'economia della scena è ovviamente la stessa Arianna a raccontare il suo risveglio, e quindi il riferimento all'Arianna *scribentis* di Ovidio è inevitabile. *Ahi, che del novo lume / Non appariano in ciel scintille, o rai, / Che per le molli piume / Sciolta dal sonno, il mio Signor cerchai, / Misera me, ma invano / Ben cento volte, e cento / Mossi à cercarlo or l'una, or l'altra mano. Sciolta dal sonno* riprende lievemente l'*excussere metus somnum* (v. 13) di Ovidio e il *tum primum excita somno* (v. 56) di Catullo, ma richiama anche i versi ovidiani a cui rimanda chiaramente il particolare delle mani della donna che cercano invano l'amante nel dormiveglia (vv. 9-12: *a somno languida, movi/ Thesea prensuras semisupina manus:/ nullus erat! Referoque manus iterumque retempto, / Perque torum moveo brachia: nullus erat!*): il riferimento al letto coniugale (*le molli piume*)⁵⁹, allo sposo (*il mio Signor*), l'uso del verbo "muovere", le reiterazioni *cento volte e cento, l'una e l'altra mano* che rispecchiano le azioni ripetute dell'Arianna delle *Heroides*. Poco dopo, nella descrizione che il Nunzio fa della scena di Arianna disperata molti sono i riferimenti ai modelli classici, e la sintesi dei pochi versi (vv. 709-726) sembra bloccare Arianna in un perfetto quadretto di genere della *relicta*:

Ahi qual aspro governo / De le tenere piante / Facea quel suol troppo sassoso, e duro, / O qual l'almo sembante / Nembo di duol copria torbido oscuro. / Non mai non mai, ve 'l giuro, / Sì miserabil vista / A mortal guardo apparse; / Gioco del vento sparse / Le chiome a tergo avea, / E i lagrimosi lumi / Fissi correndo pur nel mar tenea, / E le palme tendea / Quasi arrestar, quasi abbruciar volessi⁶⁰ / I fuggitivi legni, / Che sordi al suo lamento / A par col vento se ne gian per l'onda

Il particolare dei piedi ostacolati dal terreno è un omaggio a Ovidio (v. 20 *alta puellares tardat harena pedes*), che qui viene ampliato, a destare la pietà degli spettatori:

⁵⁹In questo caso la ripresa di Ovidio è filtrata dall'Ariosto, che nel canto di Olimpia parla delle *vedove piume* (Orlando Furioso, Canto X, stanza 21)

⁶⁰ Abbracciar volesse, correzione senza nota del F., abbracciar è già presente nell'edizione del 1622, la terza persona per la seconda compare in quella del 1640).

non è la sabbia a impedire la corsa di Arianna, ma il terreno roccioso che fa strazio dei teneri piedi della fanciulla. Così anche i capelli sparsi al vento sono i *diffusis... capillis* (v. 47), mentre il *gioco del vento* richiama alla memoria le onde che *alludebant* con le vesti dell'Arianna catulliana (v. 67), e ancora gli occhi piangenti e fissi al mare già durante la corsa rispecchiano quelli dell'eroina antica, che sembrava a tratti farsi tutta sguardo, quasi che questo potesse fermare le navi in fuga. In Catullo ai vv. 60-61 (*quem procul ex alga maestis Minois ocellis/ saxea ut efficies Bacchantis, prospicit*) gli occhi sono mesti e fissi come quelli di una statua, ma la menzione, indiretta, del pianto, avviene dopo, subito prima di dar voce al lamento (v. 127 *aciem... per tenderet* e 131 *udo... ore*), in Ovidio, che scioglie la scultorea concisione di Catullo in una doppia immagine, ai vv. 49-50 la donna ha l'immobilità della pietra su cui siede (*aut mare prospiciens in saxo frigida sedi/ quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*), e di nuovo il particolare del pianto arriva più avanti, quando le navi scompaiono dalla vista e con esse la speranza del ritorno (v. 43-45 *dum denique flevi... me mea lumina flerent*). In entrambi la fissità dello sguardo compare quando la donna ferma la sua corsa sulla riva, nel racconto del Nunzio, invece, Arianna corre, guarda e piange insieme, come a riassumere in poesia il colpo d'occhio di un dipinto, e tende supplichevole le mani *quasi arrestar, quasi abbracciar volesse/ i fuggitivi legni* (vv. 723-724), che restano invece *sordi al suo lamento* (come *sordo a' miei lamenti* sarà Teseo stesso nel lamento di Arianna dell'atto VI: le navi sono di nuovo quasi una propaggine del principe traditore) e corrono via *a par col vento* (torna alla memoria il *ventis quoque sum crudelibus usa* di Ovidio, v. 29). Il *levi... amictu* di Catullo (LXIV v. 64 e v. 68) che galleggiava, abbandonato alle onde, ai piedi di un'Arianna immobile e pietrificata dall'impotenza, in Ovidio diventa strumento di ingegno di un'Arianna che tenta ogni via per non arrendersi al suo destino.⁶¹

⁶¹ Diversa era la posa dell'Arianna di Ovidio davanti alle navi fuggitive: dal momento che Teseo è troppo lontano per sentire, Arianna agita le braccia, addirittura usa i suoi *candida... velamina* come una bandiera per farsi vedere dalla nave. Il *levi... amictu* di Catullo (LXIV v. 64 e v. 68) che galleggiava, abbandonato alle onde, ai piedi di un'Arianna immobile e pietrificata dall'impotenza, in Ovidio diventa strumento di ingegno di un'Arianna che tenta ogni via per non arrendersi al suo destino.

Diverse sono le pose di Arianna in Ovidio (e davvero sono pose teatrali, che tanto successo ebbero poi nelle raffigurazioni dall'antichità fino al Novecento, perché si racconta passo dopo passo, e soprattutto vuole dare di sé varie immagini che muovano a pietà Teseo: prima al risveglio, sola nel talamo, poi nella disperata corsa che percorre l'isola in lungo e in largo, poi in cima a uno scoglio a scrutare il mare e con i bianchi veli a fare segno, poi sullo scoglio, infine di nuovo a piangere sul letto dei suoi amori. Non così l'immobile Arianna di Catullo che è fissata nel ricamo in un'unica posa da cui recita tutta la sua parte: sul bagnasciuga, le gambe nell'acqua, lo sguardo fisso al mare, gli abiti caduti tra le onde che la spingono indietro. Quella di Rinuccini è un'Arianna che compare in più momenti, similmente a quella di Ovidio, ma vista da occhi diversi: si descrive nel letto al risveglio, viene descritta dal Nunzio mentre corre piangente, a braccia tese, poi mentre entra nel mare e sviene, soccorsa dai pescatori, infine si palesa lei stessa agli spettatori, e non ci è dato sapere in quali atteggiamenti: in teatro è la poesia stessa a farsi pittura.

Eppure anche la combattiva Arianna ovidiana invoca la morte, altro filo conduttore del lamento in tutti gli autori: non solo metaforicamente evocata dalla freddezza della pietra, ma esplicitamente temuta o invocata, come liberazione per sé o come vendetta per Teseo.

Dopo la prima parte della lettera, in cui le atmosfere cupe presagiscono già immagini di morte ma è l'immagine di Arianna disperata a prevalere, tali immagini si infittiscono e diventano via via più patetiche: non più solo il lieve accenno del freddo e dell'immobilità petrea (vv. 49-50), non solo la dura sentenza per cui la donna è "sepolta", condannata dagli inganni dell'uomo (v. 76: *Femina periuri fraude sepulta viri*), ma la cruda rappresentazione dell'uccisione del fratello Androgeo e il desiderio impossibile di essere stata uccisa insieme a lui (*me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, clava*, v. 77), perché la morte sciogliesse quelle promesse che Teseo aveva tradito (v. 78). Un desiderio subito seguito da una serie di terribili immagini di morte che si affastellano nella mente di Arianna, spaventata dal suo destino (vv. 81-89, *occurrunt animo pereundi mille figurae, / morsque minus poenae quam mora mortis habet*, etc.), una morte ancora una volta preferita all'attesa della morte stessa o al terribile destino della temuta schiavitù. Al v. 96 di nuovo Arianna ribadisce che è abbandonata alle belve, e altre immagini di morte ricorrono nei suoi desideri impossibile di un passato diverso: il riferimento all'uccisione di Androgeo e ai sacrifici richiesti da Minosse (*nec facta luisses / impia funeribus, Cecropi terra, tuis*, vv. 99-100), la nuova immagine dell'uccisione di Asterio, particolareggiata (vv. 102-110: *nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu, / ardua parte virum dextera, parte bovem...* etc), e il desiderio che il sonno che l'aveva tradita fosse stato un sonno eterno (v.112), ancora l'uccisione del fratello (v. 115, dove la *dextera crudelis* di Teseo è assassina di Arianna abbandonata a morte certa, oltre che del Minotauro, la cui morte è citata per la terza volta: con fine accenno psicologico Ovidio mostra un'Arianna che non si dà pace per ciò che è accaduto anche a causa sua, e facendo forse intendere che quei desideri di morte sono collegati a questa colpa di cui è ben consapevole). Ai vv. 119-124 Arianna mostra una lugubre immagine di sé, morta sola, senza sua madre a piangerla e a renderle gli onori funebri, insepolta, fantasma senza pace (e a chiudere questo tetro quadro domanda a Teseo: *haec sunt officiis digna sepulcra meis?*, facendogli pesare tutta la responsabilità di quella terribile e immeritata sorte).

Nell'ultima parte della lettera, in cui Arianna riassume la sua immagine di donna disperata e sola, ancora la morte è uno strumento per impietosire Teseo: lo prega di non voler esserne la causa (v. 144), descrive il suo petto come lugubre (v. 145) e infine lo prega di tornare almeno per raccogliere le sue ossa insepolti (v. 150), concludendo l'epistola con tragico patetismo e mutando in immagine di morte anche il felice evento di un eventuale ritorno dell'amato.

In Catullo i lamenti di Arianna sono descritti dal poeta come *extremis* (v. 130, ripreso da Arianna stessa a v. 196 in riferimento alle viscere più profonde, ma con evidente accenno anche alla morte) e i suoi singhiozzi hanno il gelo della morte (v. 131), e con un verso assai più rapido dell'indugiare di Ovidio, anche qui viene rappresentata la triste sorte di essere preda insepolta delle belve (vv. 152-153), e nello stesso paesaggio dell'isola che Arianna vede intorno a sé *ostentant omnia letum* (v. 187). Tuttavia Arianna non invoca per sé la morte, anzi: dalla consapevolezza del suo destino (v. 188 *non tamen ante mihi languescent lumina morte*) prende la forza per gridare la sua maledizione a Teseo: è la sua rovina che invoca, non la propria, e che il suo tradimento gli sia funesto.

Rinuccini sembra riunire le due Arianne in una sola. Se già presagi cupi si affacciano nella scena IV, è nelle parole di Arianna riportate dal Nunzio nella V che per la prima volta appare la morte, desiderata da Arianna quasi a vendetta del tradimento subito (vv. 739-741): *scòrgimi morta almen, se non in vita, là vè lacera e guasta, mi rivegga il crudel che m'ha tradita*. Il lamento della scena VI, a v. 783, si apre proprio con il celeberrimo *Lasciatemi morire* (reiterato a v. 784 e 788 e poi ripreso nella domanda retorica a Teseo a v. 830): l'invocazione della morte si fa meno cruda, più rassegnata, e significativamente si rivolge non alla morte stessa, ma agli ascoltatori, ai quali Arianna chiede di non tentare di confortarla, di lasciarla al suo dolore e alla sua fine. E' un'esclamazione di dolore prima che una volontà di morte. Il timore della morte solitaria che era anche nei poeti antichi, delle fiere e delle ossa insepelte, torna anche qui, ai vv. 800-801 (*cibo di fere dispietate e crude / lascerà l'ossa ignude*: immagine sintetica e forte, con la dura metafora della donna che diventa cibo, l'attribuzione di quel crude che era anche di Teseo e delle onde, le ossa scoperte e abbandonate sull'isola) e poi ripresa ai vv. 828-829 con altrettanta crudezza (*lasciarmi in abbandono / a fera che mi strazi e mi divorì*, con la ripresa del verbo *lasciare*⁶² che apriva il lamento come desiderio e qui si trasforma in paura, come anche subito dopo a v. 830 nell'invocazione e nell'accusa a Teseo: *lasceraì tu morire...?*). Arianna, come in Catullo, invoca l'intervento della furia della natura contro Teseo e la sua morte (vv. 838-842), ma subito si pente della sua ira, e torna a parlare della propria morte, di nuovo un desiderio come all'inizio, prima d'impulso (*spegni tu, Morte, ormai le fiamme indegne*, v. 856), poi, dopo l'intervento di Dorilla che le suggerisce di considerare questa soluzione estrema, con soppesata, ferma e decisa risoluzione, da donna nobile che non può sopportare l'affronto di un simile

⁶² *Lasciare* è un verbo che ricorre spesso nel Lamento, tessendo una rete tra personaggi e momenti: la rassegnazione di Arianna che chiede di lasciarla al suo destino (vv. 783-789, *lasciatemi morire*), la paura di Arianna che non può credere che Teseo la abbandoni (*lasciarmi in abbandono* al v. 827, subito ripreso da *lasceraì tu morire* al v. 830), la scelta di Arianna di abbandonare a sua volta la sua patria (che lasciato ha per te la patria e il regno) ripagata ingiustamente con una misera fine (*lascerà le ossa ignude*: i due eventi sono messi direttamente a confronto ai vv. 798-801)

disonore: *Nacqui regina, e ne l'antica Creta, / fu bell'il viver mio mentre al Ciel piacque; / tempo è ch'io mora; al mio voler t'acqueta* (vv. 869-871), e al ripensamento di Dorilla che valuta la possibilità di un ritorno di Teseo, Arianna ribadisce: *non sì leve i pensier cangiano i regi* (v. 906).

L'Arianna di Rinuccini, per la sua natura teatrale, più delle altre ha uno sviluppo psicologico: dal dolore, alla paura, all'indignazione, all'ira, fino al ricordo di chi è e da dove viene, della propria nobiltà, e quindi alla razionalità di una soluzione che pure è estrema. Anche il confronto con le altre voci della scena che interagiscono con lei contribuiscono a questo sviluppo: la *relicta* non è disperatamente solitaria come in Ovidio e Catullo.

Tuttavia la teatralità non è propria solo di Rinuccini: anche in Ovidio Arianna pare recitare una parte, una parte solitaria, a tratti paradigmatica, ma che prevede comunque uno sviluppo nella storia e nella psicologia della protagonista, seppure vista di scorcio da un momento preciso di quella storia: si potrebbe parlare di un monologo teatrale⁶³. In Catullo lo scorcio si fa virtuosistico, Arianna parla da una posa quasi immobile, ed è la voce del poeta che racconta il resto: più che recitare sulla scena la sua parte, la declama. E' indubbio che le tre Arianne, nonostante l'interferenza dei secoli e di altri modelli o filtri, siano legate da molteplici fili, nei temi, nel lessico, nella struttura, e in questo loro fondamentale carattere di teatralità, che si declina sì in modo diverso in accordo con il genere e le scelte degli autori, ma che domina lo scorcio del mito: ne è prova, o forse causa, la centralità della voce di Arianna e del suo lamento nel racconto, e della sua figura, minuziosamente delineata nella psicologia come nell'aspetto e dei gesti, che si staglia, statuaria e nitida, come in una posa studiata sulla scena.

⁶³ Una delle cifre compositive delle *Epistulae* è la completa autonomia narrativa, nonostante la ristrettezza del punto di vista: come osserva Jacobson "ogni epistola ovidiana cerca di rappresentare il mito intero" (Howard Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1974). Posto questo limite, si pone il problema della verisimiglianza: se per il passato della protagonista è sufficiente il racconto in prima persona, uno sguardo al futuro o a punti di vista diversi si fanno complicati. L'artificio retorico dell'ironia risolve il problema con allusioni indirizzate al lettore, di cui la voce della protagonista è portatrice inconsapevole, come accade con i riferimenti al futuro sposalizio divino di Arianna. D'altra parte è l'elegia stessa da cui le *Epistulae Heroidum* prendono le mosse ad essere definita proprio dal carattere monologico, dalla voce individuale che riduce a sé ogni interesse esterno. Ed è Ovidio stesso a sottolineare la teatralità di questi monologhi, chiedendone una recitazione con impostazione teatrale (*composita cantetur... voce*, *Ars Amandi* 3.345). Vedi in proposito: Alessandro Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* No. 19 (1987), pp. 63-90, Fabrizio Serra Editore e Giampiero Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, introduzione a *Publio Ovidio Nasone, Lettere di Eroine*, BUR, Milano 1989. La fortuna delle Epistole ovidiane influenzerà un genere di una certa fortuna nella letteratura e nella musica da camera del periodo barocco: la lettera privata (di personaggi mitici o storici, o semplicemente fittizi) declamata o cantata. Celeberrimo esempio è *Se languidi i miei sguardi*, "lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo" di Claudio Monteverdi su poesia di Claudio Achillini (dal *Settimo Libro dei Madrigali* di Claudio Monteverdi, Bartolomeo Magni, Venezia 1619).