



Il Papiro di Artemidoro

(P. Artemid.)

Edito da

Claudio Gallazzi Bärbel Kramer Salvatore Settis

Con la collaborazione di

Gianfranco Adornato Albio Cesare Cassio Agostino Soldati

IL ROTOLO

MP³ 168.02
LDAB 7132

cm. 41,5 × 32,5; 11 × 12; 189,5 × 32,5

inizio I sec. d.C.
Provenienza sconosciuta

Del rotolo qui pubblicato si cominciò a parlare una quindicina di anni addietro, allorché tra i papirologi si diffuse la voce che un privato possedeva un pezzo con un testo greco associato a molti disegni. Le notizie sul reperto, naturalmente, erano quanto mai nebulose, perché quasi nessuno lo aveva esaminato ed anche chi l'aveva avuto sotto gli occhi, a causa delle condizioni in cui si trovava, non ne aveva tratte impressioni precise. Noi stessi, oggi editori del rotolo, nel corso degli Anni Novanta avevamo avuto l'occasione di vederlo, sia separatamente sia insieme; ma, davanti al coacervo di frammenti che ci era mostrato, non avevamo potuto far altro che cercare di leggere qualche riga del testo, contemplare i disegni non consueti e constatare l'eccezionalità dell'oggetto. Finalmente, negli ultimi mesi del 1998 il proprietario del papiro, dott. Serop Simonian, autorizzò due di noi a esaminare il pezzo e a presentarne una descrizione sulle pagine di una rivista specializzata. Tre giorni di lavoro permisero di ricomporre almeno sommariamente il rotolo, di avere un'idea del suo contenuto e di approntare una prima trascrizione del testo. I risultati di quell'operazione furono rapidamente presentati nell'articolo «Artemidor im Zeichensaal. Eine Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbücher aus späthellenistischer Zeit», apparso a firma di C. Gallazzi e B. Kramer in *APF* 44, 1998, pp. 189-208, stampato nella primavera del 1999. Quelle pagine erano state scritte dopo un esame estremamente affrettato del reperto e con l'assillo di fare conoscere al più presto quello che si era rivelato un papiro fuori dal comune; sicché in esse furono trascurati molti dettagli, vennero date informazioni talora approssimative e si esposero anche alcune idee che, dopo aver studiato più approfonditamente il materiale, ora noi non condividiamo più¹. Tuttavia, quella descrizione preliminare diffuse un po' di luce sul papiro sino ad allora misterioso e, almeno sommariamente, lo fece conoscere. Si scrisse, infatti, che il pezzo di rotolo conteneva un passo perduto di Artemidoro di Efeso, presentava una grande carta geografica, aveva sul Verso una quarantina di disegni appartenenti a un *cahier d'artiste* e mostrava sul Recto altre figure interpretabili come esercizi di copia. A corredo delle informazioni fornite furono pure stampate alcune immagini, che riproducevano dettagli delle varie sezioni del reperto. Grazie all'articolo di *APF*, sul papiro si concentrarono immediatamente l'interesse degli specialisti e la curiosità dei mezzi di comunicazione; sicché in vari ambienti cominciò a crescere l'aspettativa per una pronta pubblicazione del reperto. In effetti, noi stessi, descrivendolo sulle pagine di *APF*, avevamo sperato di approntarne rapidamente un'edizione completa con l'autorizzazione del proprietario. Questa fu accordata nel 2002; ma il lavoro non poté svolgersi con la speditezza e con la facilità auspicata, essendo il papiro non restaurato né accessibile liberamente. Benché la pubblicazione tardasse, l'attenzione per il rotolo restava sempre viva sia nel ristretto

¹ Non sempre le divergenze intercorrenti tra ciò che è scritto in «Artemidor im Zeichensaal» e ciò che è stampato nelle pagine seguenti, sono state da noi giustificate in maniera esplicita: in molti casi si è esposta tacitamente un'opinione diversa da quella formulata anni addietro, che adesso noi riteniamo superata. Pertanto preghiamo il lettore di fare riferimento solamente a ciò che appare in questo volume, sapendo che qui sono espresse le convinzioni che noi consideriamo valide sui vari argomenti.

mondo accademico sia nei più larghi ambienti culturali. Nel febbraio 2003, l'allora Ministro dei Beni Culturali Giuliano Urbani, essendo venuto a conoscenza dell'esistenza del papiro e soprattutto dell'importanza scientifica di esso, chiese l'interessamento della Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, affinché il reperto entrasse in una raccolta museale, fosse studiato convenientemente e potesse essere esposto al pubblico. Il suggerimento fu prontamente recepito dalla Fondazione, che, dopo aver accertato la disponibilità del proprietario a vendere il pezzo ed aver raccolte le necessarie informazioni sulla provenienza di esso, procedette l'anno seguente all'acquisto per la somma di € 2.750.000, con l'intenzione di cedere poi il rotolo in comodato al Museo Egizio di Torino per l'esposizione permanente.

Vendendo il papiro alla Fondazione per l'Arte, il proprietario ne ricostruì la storia. Così si venne a sapere che il pezzo originariamente era contenuto insieme a vari documenti dentro un *Konvolut* di *papier mâché*, che Saiyid Khâshaba Pasha aveva acquistato per la sua collezione di Asyût nella prima metà del Novecento². Allo smembramento della raccolta Khâshaba, nel secondo dopoguerra, l'ammasso di *papier mâché* era stato esportato con regolare licenza dall'Egitto da un familiare dell'ultimo proprietario, arrivando in Germania nel 1971. Dieci anni dopo, il *Konvolut* fu smontato a Stoccarda; e se ne ricavarono all'incirca duecento pezzi di papiro, appartenenti al rotolo e a vari documenti, che furono trasferiti per qualche tempo presso l'Università di Treviri, dove il prof. Günter Grimm ed il compianto prof. Shelton poterono esaminarli. Successivamente il materiale fu recuperato dal proprietario, che lo tenne presso di sé finché il rotolo non fu ceduto alla Fondazione per l'Arte. Dopo la vendita, alla fine di luglio del 2004, il papiro fu portato in Italia e depositato presso il Laboratorio di Papirologia dell'Università di Milano, dove ne fu avviato il restauro e si cominciò quello studio approfondito che avrebbe poi portato a questa edizione. Dell'acquisto, del trasferimento in Italia del pezzo e dell'intento di destinarlo al Museo Egizio fu dato un annuncio ufficiale alla stampa il successivo 6 ottobre, nel corso di una cerimonia alla quale intervenne il Ministro Urbani, insieme al Presidente della Fondazione per l'Arte, Carlo Callieri, e al Presidente dell'appena costituita Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino, Alain Elkann. Poco più di un anno dopo il rotolo ricostituito poté essere esposto al pubblico nella mostra «Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano», che fu inaugurata presso Palazzo Bricherasio a Torino l'8 febbraio 2006. Nei tre mesi di apertura della rassegna più di 50.000 persone sfilarono davanti al rotolo, tra cui il Presidente della Repubblica italiana Carlo Azeglio Ciampi, che fece una visita il 10 febbraio, ed il Ministro Rocco Buttiglione, che era nel frattempo succeduto a Urbani nel dicastero dei Beni Culturali. Tutta la stampa italiana e parte di quella straniera, alcune radio e varie televisioni tornarono ad occuparsi del papiro.

Nello stesso tempo l'interesse degli specialisti fu ravvivato dalla pubblicazione del catalogo della mostra³, che presentava il rotolo in maniera più diffusa di quanto non fosse stato fatto in *APF* 44, e soprattutto forniva una riproduzione integrale del pezzo e parecchie immagini di dettagli, anche se in scala ridotta. Così ripresero ad aumentare gli interventi dedicati al reperto nelle pagine di pubblicazioni scientifiche. Questi, dopo l'apparizione dell'articolo con la descrizione preliminare in *APF* 44, erano stati una decina tra il 2000 e il 2002; ma poi erano nettamente diminuiti, diventando sporadici. Nel 2006 e nel 2007, escludendo i contributi raccolti nel catalogo dell'esposizione torinese, circa trenta articoli si sono occupati del rotolo e gli sono stati perfino dedicati due libri. Sicché riteniamo di fare cosa utile elencando qui di seguito, in ordine cronologico, tutti i lavori che nel corso degli anni hanno trattato del rotolo, partendo dal primo che lo ha fatto conoscere in *APF* 44 ed arrivando sino a quelli diffusi nel gennaio scorso, allorché questo volume era ormai in bozze.



² Sul personaggio e sulla collezione di antichità raccolta nel suo museo privato di Asyût, cfr. Baedeker, *Egypt and the Sudan*, p. 227.

³ Gallazzi - Settis, *Le tre vite*.



- *Analisi IBA (PIXE e BS)* ²⁸. I rilevamenti sono stati compiuti su tre diverse aree del rolo, una con righe del testo, una seconda con un disegno del Recto, la terza con una figura del Verso, presso il LABEC, Laboratorio di tecniche nucleari per i Beni Culturali della Sezione di Firenze dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare. Per queste analisi abbiamo utilizzato un microfascio di protoni, di 3 MeV di energia, intensità dell'ordine dei 50 picoAmpère e dimensioni di circa 30 micron. Come in tutte le analisi IBA su beni culturali svolte al LABEC, il fascio è stato estratto in atmosfera, in modo da non dover collocare in vuoto il reperto analizzato. L'analisi è stata effettuata in modalità a scansione su un'area dell'ordine di 4 millimetri quadri. Grazie alla modalità di acquisizione co-

²⁸ Le tecniche di analisi con fasci ionici (IBA, dall'inglese Ion Beam Analysis) si basano sulle interazioni di un fascio di particelle cariche, in genere protoni, di energia tipica intorno a qualche MeV (quali sono quelli ottenibili da un acceleratore di particelle di tipo elettrostatico) con gli elettroni ed i nuclei degli atomi del materiale da analizzare. Tali interazioni possono portare all'emissione di diversi tipi di radiazione caratteristica, che consentono il riconoscimento degli elementi chimici presenti nel campione esaminato. Varie sono le tecniche IBA attualmente in uso, le quali vengono classificate in base al tipo di radiazione caratteristica che è rilevata: la PIGE (Particle Induced Gamma-ray Emission) si basa sulla rivelazione dei raggi gamma emessi dai nuclei; la PIXE (Particle Induced X-ray Emission) sfrutta l'emissione di raggi X conseguente alla ionizzazione degli orbitali più interni degli atomi; l'analisi BS (Back-scattering Spectrometry) fornisce informazioni a partire dall'energia delle particelle del fascio retrodiffuse elasticamente dai nuclei investiti. Sulle caratteristiche, le potenzialità e i vantaggi delle analisi IBA si vedano ad esempio P.A. Mandò, «Advantages and limitations of external beams in applications to arts & archeology, geology and environmental problems», *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research B* 85, 1994, pp. 815-823; P. Del Carmine - F. Lucarelli - P.A. Mandò - A. Pecchioli, «The external PIXE setup for the analysis of manuscripts at the Florence University», *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research B* 75, 1993, pp. 480-484; «Proceedings of the workshop Archaeometry with IBA and related method», edited by Zÿ. Sÿmit, *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research B* 239, 2005, pp. 1-126.

siddetta in *list-mode*, si è ottenuta non soltanto la composizione media sull'area scandita, ma anche, per ogni elemento rivelato, la sua distribuzione di concentrazione sull'area (mappe elementali); questo fatto risulta particolarmente utile per l'interpretazione dei dati di composizione raccolti.

Durante tutte le scansioni eseguite su diverse zone dei 3 campioni a nostra disposizione (complessivamente 21, ciascuna con un'acquisizione della durata dai 10 ai 25 minuti) si sono rivelate le radiazioni che permettono di effettuare l'analisi con le tecniche PIGE, PIXE e BS. Gli spettri PIGE non hanno portato specifiche informazioni utili per comprendere la composizione e la struttura dei materiali investigati. Le analisi fatte con la tecnica PIXE hanno, invece, permesso di constatare che in tutti e tre i campioni esaminati sono sicuramente presenti gli elementi seguenti: sodio, magnesio, alluminio, zolfo, cloro, potassio, calcio, titanio, manganese, ferro e rame contenuti nel vegetale, mentre il segnale rilevato per il silicio proviene in gran parte – se non esclusivamente – dal vetro del supporto su cui erano collocati i frammenti esaminati. Si vedano a titolo di esempio gli spettri X riportati in figura 1.7.

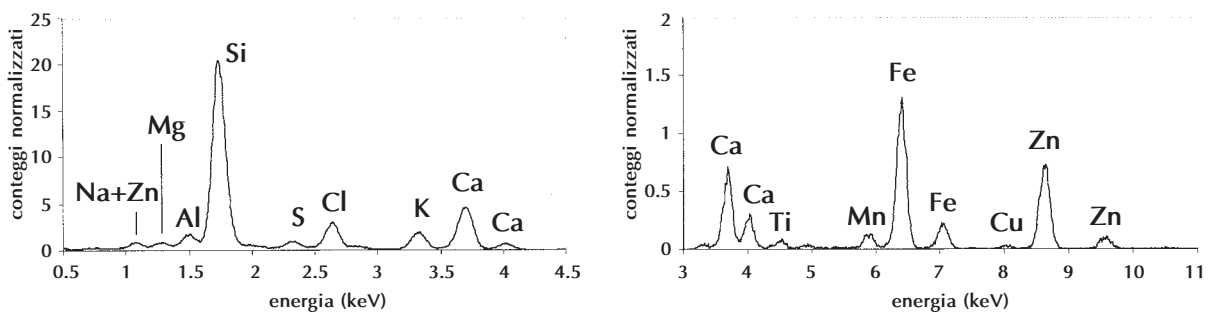


Fig. 1.7. Spettri dei raggi X relativi all'analisi di un'area scandita di circa $\text{mm}^2 2 \times 2$ sul frammento 2 del papiro. Gli spettri si riferiscono ai due rivelatori X simultaneamente usati per le misure PIXE; lo spettro di sinistra è stato raccolto con un rivelatore ottimizzato per la rivelazione di raggi X di energia bassa, mentre quello di destra con uno ottimizzato per la rivelazione di raggi X di energia medio-alta.

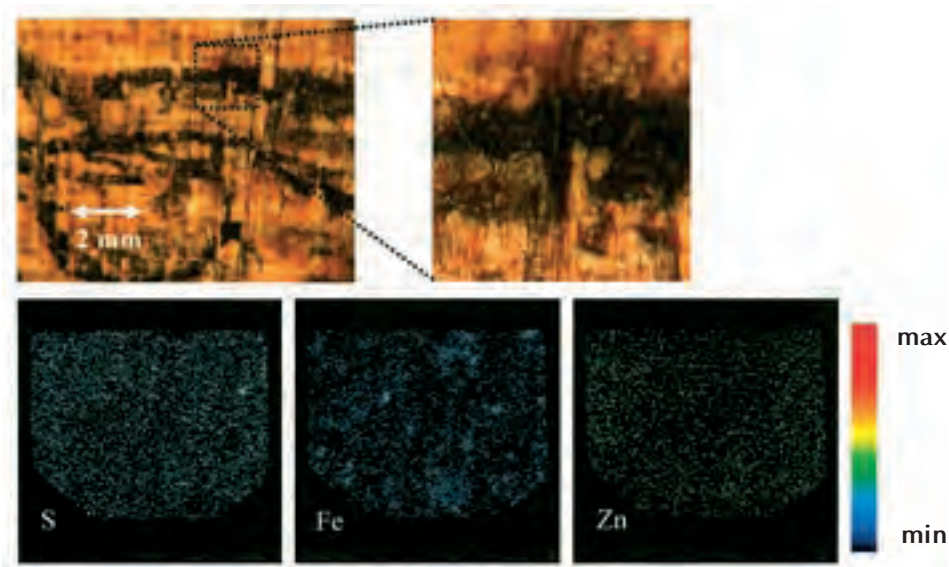


Fig. 1.8. Esempi di mappe di distribuzione relative agli elementi presenti nella zona del frammento evidenziata, il cui spettro era stato mostrato nella figura precedente. Nelle mappe elementari i diversi colori corrispondono a quantità diverse dell'elemento, misurate nei vari punti, secondo la scala riportata. In alto si riporta l'immagine ottica della zona analizzata, con evidenziato il dettaglio di circa $\text{mm}^2 2 \times 2$ a cui si riferiscono le mappe mostrate. Come si può notare, le distribuzioni degli elementi sono sostanzialmente omogenee, e comunque non in correlazione con la forma della traccia di inchiostro.

Nessuno degli elementi individuati comunque ha una distribuzione sull'area analizzata che presenti aumenti significativi in zone correlabili alla forma delle tracce di inchiostro; questo vale in particolare anche per ferro, zinco e zolfo e si può quindi escludere che l'inchiostro sia di tipo metallo-gallico. Si vedano a titolo di esempio le mappe di distribuzione di questi tre elementi su una delle zone scandite, riportate qui sotto a confronto con l'immagine ottica della zona (fig. 1.8).

Per convincersi ulteriormente del fatto che l'inchiostro del papiro non è di tipo metallo-gallico, è utile anche osservare che tipo di informazioni si ricavano quando l'analisi PIXE a scansione si applica a una scrittura effettuata sicuramente con quel tipo di inchiostro (un documento cartaceo del 1700). Particolarmente convincente è l'osservazione delle mappe di distribuzione dell'abbondanza dei diversi elementi osservati, confrontata con l'immagine ottica dell'area scandita. Si osserva chiaramente che gli elementi metallici (in questo caso Fe e Cu) e lo zolfo, caratteristici di un inchiostro metallo-gallico, sono tutti concentrati nella zona corrispondente alla traccia di scrittura, in maniera del tutto diversa da quanto osservato effettuando le scansioni sulle zone del P.Artemid. che contenevano pure una traccia di inchiostro (fig. 1.9).

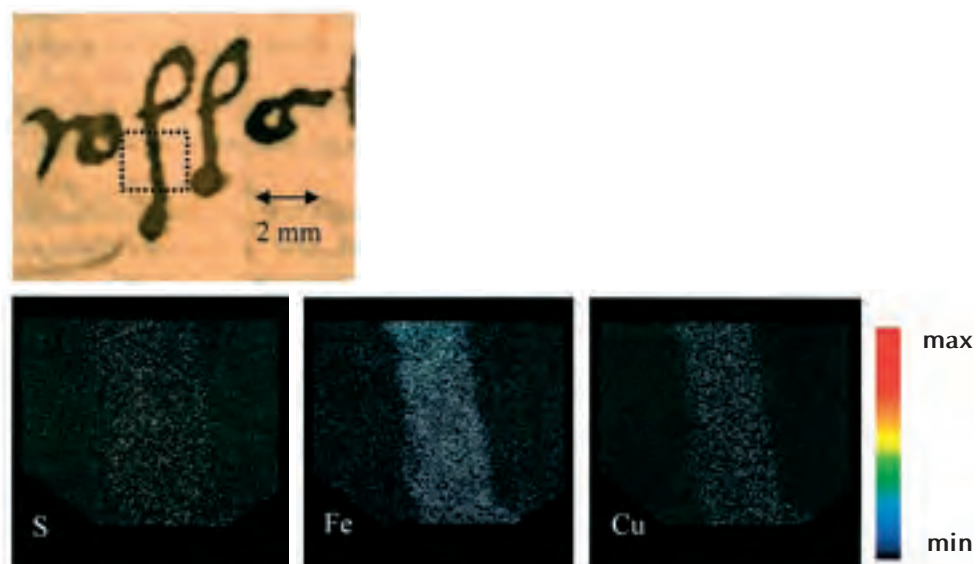


Fig. 1.9. Mappe di distribuzione relative agli elementi presenti nell'inchiostro metallo-gallico di un documento del 1700 analizzato con PIXE a scansione. In alto a sinistra si riporta l'immagine ottica con evidenziata la zona analizzata. Come per la figura precedente, nelle mappe elementari i diversi colori corrispondono a quantità diverse dell'elemento, misurate nei vari punti, secondo la scala riportata. In questo caso, contrariamente al precedente, esiste una chiara correlazione spaziale fra gli elementi caratteristici dell'inchiostro metallo-gallico (in questo caso zolfo, ferro e rame) e la traccia di scrittura (per lo zolfo, tra l'altro, si osserva in questo caso anche un effetto di diffusione nella carta)

Per avere una conferma delle indicazioni fornite dalla tecnica PIXE, si possono infine utilizzare i dati raccolti con quella BS: confrontando lo spettro delle energie delle particelle retrodiffuse ottenuto su una zona di papiro non inchiostroato con quello relativo a una zona contenente inchiostro in superficie (si veda la sottostante fig. 1.10), la forma degli spettri indica nel secondo un arricchimento superficiale del carbonio (e dell'ossigeno), evidentemente presente nell'inchiostro, che risulta perciò di tipo organico, e non metallo-gallico.

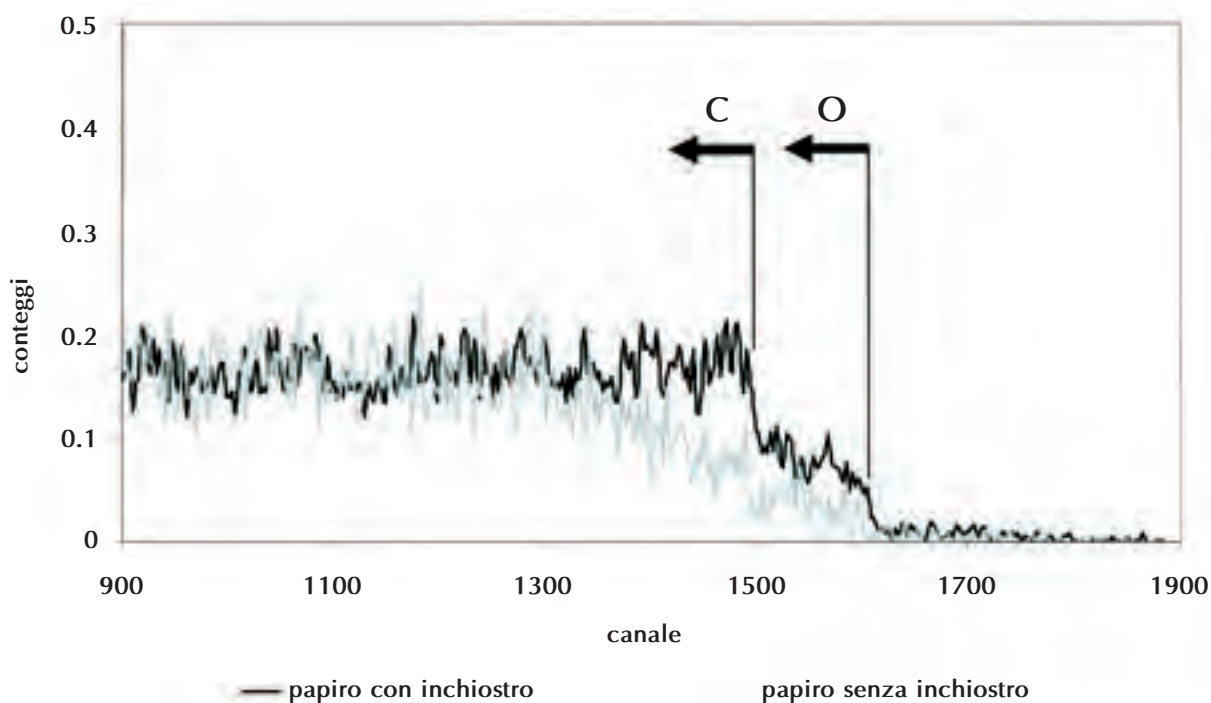


Fig. 1.10.

P.A. Mandò A. Migliori

IL CONTENUTO DEL ROTOLO

Lo spezzone di rotolo ricomposto porta sul Recto i disegni di due visi nell'*agraphon*, indi tre colonne di testo, poi una carta geografica, cui seguono altre due *selides* ed infine una ventina di immagini: teste, mani e piedi. Sul Verso, invece, si vedono una quarantina di figure di animali. Il contenuto è tanto eterogeneo che non troviamo un rotolo analogo tra tutti quelli conosciuti anche se non mancano *volumina* che furono utilizzati tre volte per scopi differenti e presentano tre testi non connessi. Bisogna quindi capire se i vari elementi portati dal rotolo (testo, carta, disegni) appartengono a un unico progetto editoriale, ovvero si siano trovati accostati a causa di successivi impieghi del rotolo. Per risolvere il problema, possiamo solo guardare ai singoli elementi, stabilire ciò che essi siano e poi valutare se intercorrano relazioni tra l'uno e l'altro.

Le cinque colonne del testo contengono l'inizio del libro II dei *Γεωγραφούμενα* di Artemidoro di Efeso, dedicato alla Penisola Iberica. Per conseguenza risulta pressoché certo che la carta situata fra col. III e col. IV è connessa con lo scritto. Possiamo dunque ritenere che il rotolo portasse una copia del II libro dei *Γεωγραφούμενα*, destinata ad essere corredata di carte. Non mancano, infatti, *volumina* di contenuto letterario o scientifico che mostrano disegni all'interno del testo: basti ricordare P.Paris 1 = MP³ 369 = ViP 117 (II sec. a.C.); P.Herc. 1061 = ViP 157 (I sec. a.C.); MPER N.S. I 1 = MP³ 2322 = ViP 132 (I-II sec. d.C.); P.Chic. 3 = MP³ 2318 = ViP 155 (I/II sec. d.C.); PSI VIII 847 = MP³ 1670 = ViP 132 (I-II sec. d.C.); MPER N.S. XV 172-173 = ViP 161 (II sec. d.C.); MPER N.S. XV 178 = ViP 164 (II sec. d.C.); P.Berol. inv. 9782 = MP³ 1393 = ViP 67 (II sec. d.C.); P.Berol. inv. 11529 = MP³ 2319 = ViP 154 (II sec. d.C.); P.Köln V 179 = ViP 113 (II sec. d.C.); P.Oxy. XLII 3001 = ViP 126 (II sec. d.C.); P.Par.Bibl. Nat. inv. Suppl. Gr. 1294 = MP³ 2641 = ViP 74 (II sec. d.C.); PSI XIII 1368 = MP³ 2901 = ViP 141 (II sec. d.C.); P.Tebt. II 679 = MP³ 2094 = ViP 148 (II sec. d.C.); P.Tebt. Tait 39 = ViP 147 (II sec. d.C.); P.Oxy. XXXII 2652 = ViP 124 (II-III sec. d.C.); P.Oxy. XXXII 2653 = ViP 125 (II-III sec. d.C.); P.Oxy. XXII 2331 = MP³ 1931 = ViP 121 (III sec. d.C.); P.Oxy. I 29 =

MP³ 368 = ViP 159 (IV sec. d.C.). Se la connessione tra il testo e la carta è sicura e giustificata, risulta più difficile spiegare la presenza sul rotolo dei disegni anatomici e delle figure di animali, che non hanno alcuna attinenza con il testo geografico. Certamente possediamo pezzi di papiro con testi di natura differente e tracciate anche da mani diverse per esercizio o per diporto: cfr. ad esempio MPER NS XV 73, 97, 100, 103, ma non possiamo pensare che in un centro di copia qualcuno abbia trascritto il testo di Artemidoro, tracciato la carta e delineato i disegni solo per esercitarsi o per svagarsi: per un simile scopo non sarebbe mai stato usato un rotolo di formato poco comune e lungo non meno di m. 3. Parimenti è escluso che il *volumen* abbia un contenuto così eterogeneo perché serviva a mostrare quali fossero le prestazioni realizzabili in un certo laboratorio. Non si ha, infatti, notizia che nei centri di copia operassero disegnatori in grado di delineare disegni qualitativamente analoghi a quelli serbati dal P.Artemid.; e l'impaginazione delle cinque colonne di testo, in particolare quella delle coll. IV-V, non ha la regolarità che si vorrebbe in un esemplare da esibire a scopo pubblicitario o anche semplicemente dimostrativo. Lasciando da parte ipotesi più o meno fantasiose, come quelle or ora escluse, noi riteniamo che il contenuto eterogeneo del rotolo possa essere spiegato con i sistemi di produzione libraria in uso e con le vicissitudini subite dal *rotolo*. Come prova la collocazione delle colonne del testo, poste sul Recto e subito dopo l'*agraphon*, la prima operazione che si fece sul *volumen* fu la trascrizione in un centro di copia del libro II dei Γεωγραφούμενα. Essendo l'esemplare destinato a ricevere un corredo di carte, al pari dell'*antigraphon* utilizzato per la trascrizione, lo scrivano addetto alla copiatura lasciò degli spazi bianchi nel testo dopo col. III, cioè alla fine del proemio, e dopo col. V, vale a dire alla conclusione del παράπλουσ della Penisola Iberica. Non era, infatti, compito del copista provvedere alla stesura delle mappe, per le quali occorrevo abilità nel disegno e competenza tecnica, che un normale scrivano non possedeva. Del resto, anche in epoca medievale gli amanuensi trascrivevano il testo dei codici lasciando dei riquadri in bianco per le illustrazioni, che erano successivamente aggiunte dai miniaturisti²⁹. Il rotolo, pertanto, una volta che il testo di Artemidoro era stato copiato, fu trasferito nell'*atelier* di un pittore, affinché qualcuno completasse il lavoro inserendo le carte negli spazi lasciati appositamente in bianco. E in effetti qualcuno nell'*atelier*, cominciò a tracciare la prima mappa dopo la col. III, ma non portò il lavoro a conclusione: nella mappa i fiumi non sono colorati in azzurro, l'area inferiore destra è priva di dettagli e non si vede toponimo alcuno. Non essendo stata finita la prima mappa, le altre non furono neppure iniziate; così lo spazio a destra di col. V rimase in bianco, al pari di quelli successivi, se mai ve ne erano. Evidentemente il rotolo aveva perso ogni valore come esemplare dei Γεωγραφούμενα, sicché si ritenne inutile continuare il lavoro su di esso sino al completamento. Quale sia stato il motivo che produsse quella decisione non è possibile dire. Certamente non fu un errore nella realizzazione della carta, come era stato con cautela supposto in Gallazzi - Settis, *Le tre vite*, p. 18; qualora, infatti, il disegnatore avesse sbagliato nell'esecuzione del lavoro, avrebbe facilmente rimediato all'inconveniente, tagliando il pezzo di rotolo con la carta errata ed inserendovi altri *kollemata* su cui tracciare una nuova mappa. Il lavoro, piuttosto, potrebbe essere stato sospeso, perché il committente non trovò di suo gradimento il risultato, eventualmente a causa delle irregolarità nell'impaginazione; oppure perché si rifiutò di pagare il manufatto, giudicandolo troppo caro; ovvero perché non si presentò più dal fornitore ed interruppe i contatti, sì da indurlo a sospendere la preparazione del *volumen*. Sarebbe pure possibile formulare altre supposizioni; ma nessuna di esse sarebbe verificabile, al pari di quelle esposte sopra. Ciò che accadde non potrà mai essere conosciuto: noi sappiamo soltanto che il rotolo perse la sua funzione di libro contenente una parte dei Γεωγραφούμενα mentre era ancora in fase di realizzazione.

Diventato inutile come libro, il *volumen* non fu bruciato né venduto come carta da macero, né gettato nel pattume. Rimase nell'*atelier* del disegnatore; e qualche tempo dopo, il capo bottega stesso o qualcuno dei suoi collaboratori lo riutilizzò sul Verso per tracciare quelle figure di

²⁹ Cfr. Stückelberger, *Bild und Wort*, p. 25.

animali che costituiscono un libro di bottega. Questo era ad un tempo un repertorio di motivi da utilizzare per la realizzazione di mosaici o affreschi, uno strumento didattico, per mostrare agli allievi come si eseguiva la figura di un certo animale, e forse anche un campionario da sottoporre alla clientela, affinché scegliesse i soggetti più graditi. Le ragioni che portano a vedere nei disegni del Verso un libro di bottega, anziché il παράδειγμα di un mosaico o le illustrazioni di un trattato di zoologia, sono illustrate in maniera dettagliata alle pp. 317-326 e 609-614, alle quali sia consentito rinviare.

Mentre il rotolo svolgeva la sua funzione di libro da bottega, furono utilizzati anche gli spazi rimasti in bianco sul Recto accanto al testo di Artemidoro: l'*agraphon* iniziale e i settori lasciati liberi per l'inserimento delle carte, che non era mai stato effettuato. Di queste aree disponibili si servì qualcuno dei giovani dell'*atelier* per eseguire esercizi, cioè per copiare particolari anatomici di statue o di calchi di statue, come si spiega alle pp. 482-493 e 614-616.

Con la ricostruzione delle vicende del rotolo sopra proposta si chiarisce per quale motivo il P.Artemid. presenti un contenuto così vario, e si possano individuare le relazioni che intercorrono tra i vari elementi portati dal *volumen*. Forse altre ragioni potranno essere addotte per spiegare come mai sul rotolo vi siano il testo di Artemidoro, la carta e i disegni; ma per il momento non riusciamo a individuarle. Le spiegazioni or ora fornite a noi sembrano quelle più plausibili.

LA DATAZIONE DEL ROTOLO

Le analisi sul supporto eseguite con il metodo del ^{14}C , illustrate a pp. 66-71, indicano, con una percentuale di affidabilità del 68%, che il papiro usato per fabbricare il rotolo fu tagliato fra il 15 e l'85 d.C. Il risultato dell'esame, per quanto sia approssimativo e per quanto ammetta oscillazioni di alcuni decenni sia prima sia dopo gli estremi del periodo 15-85 d.C., offre un primo indizio per la collocazione cronologica del rotolo, che non contrasta con le informazioni ottenute attraverso l'analisi paleografica e grazie alle date dei documenti contenuti insieme al rotolo nell'ammasso di *papier mâché*.

L'indagine paleografica condotta nelle pp. 90-93 sulla scrittura delle cinque colonne rimaste rivela che il testo di Artemidoro fu copiato all'inizio del I sec. d.C., alla fine del regno di Augusto o al principio di quello di Tiberio. Pressoché contemporaneamente, come è ovvio, si cominciò a tracciare la carta rimasta incompiuta, che era strettamente connessa con il testo. Non molto tempo dopo devono essere stati eseguiti i disegni del Verso, giacché la scrittura delle didascalie che accompagnano le figure si rivela pressoché coeva di quella utilizzata per il testo geografico sul Recto, come si precisa alle pp. 313-314. Più difficile, invece, è stabilire quando furono eseguiti gli esercizi di copia nelle parti rimaste in bianco sul Recto. Che essi siano posteriori ai disegni del Verso è fuor di dubbio; perché, se fossero stati tracciati prima delle figure di animali, sarebbero stati posti sul Verso completamente bianco, anziché nei riquadri rimasti liberi sul Recto già utilizzato. Comunque resta imprecisabile il divario cronologico intercorrente tra gli esercizi e gli animali. Possiamo soltanto dire che dopo l'esecuzione dei disegni anatomici sul Recto, il rotolo seguì ad essere utilizzato come libro di bottega: lo palesa la riparazione cui fu sottoposto nella parte destra del pezzo *c*. Là gli attuali *kollemata* 16 e 17 si erano lacerati in corrispondenza dell'incollatura; sicché furono ricongiunti sovrapponendone i lembi per più di un centimetro, come si vede alle figg. 1.11 e 1.13, nelle quali porzioni delle immagini **R20** e **V4** appaiono coperte. Tale riparazione fu effettuata prima che sul rotolo restassero impresse le stampigliature del testo e dei disegni, infatti l'impronta di **R20** a tav. XXIX mostra il disegno della testa già ristretto a causa della sovrapposizione dei due fogli sui quali è tracciato, cioè lo presenta con l'aspetto che esso ha in fig. 1.11. Se il rotolo fu aggiustato quando già portava i disegni anatomici sul Recto, certamente non lo fu a causa del testo di Artemidoro, dal momento che il *volumen* perse la sua funzione di libro prima ancora di essere ultimato come tale; e la riparazione non può neppure essere stata fatta per gli esercizi del Recto, giacché questi, per la loro natura, non esigevano una archiviazione pluriennale. Quindi l'incollatura dei due *kollemata* separatisi deve essere stata ne-

cessariamente fatta per consentire un'utilizzazione di ciò che stava sul Verso, vale a dire del libro di bottega. Per quanto tempo questo uso sia proseguito non è dato di precisare: si può appena dire che alla fine del I sec. d.C. il rotolo aveva ormai perso ogni funzione da più o meno lungo tempo e fu inserito nell'ammasso di *papier mâché*.



LINGUA E STILE NEL TESTO DEL ROTOLO

È difficile immaginare uno scarto stilistico più forte di quello che sussiste tra il testo delle coll. I-II e quello delle coll. IV-V (di col. III rimane pochissimo). Le coll. IV-V contengono una descrizione dell'Iberia e una misurazione in stadî delle distanze tra alcuni punti fondamentali della costa: il testo è redatto in una normale prosa ellenistica ben strutturata, semplice e aderente ai fatti. Le coll. I-II, invece, contengono un tentativo di dimostrare che il prestigio della geografia è praticamente sullo stesso piano di quello della filosofia ed ha come scopo finale l'autoglorificazione del geografo Artemidoro, che rappresenta se stesso pronto a diuturne e indicibili fatiche nello svolgimento della sua attività intellettuale. Per svolgere questo tema l'autore ha creduto opportuno utilizzare uno stile che è sicuramente uno dei più ampollosi e pretensiosi che ci siano arrivati dall'antichità greca. Esso è perfettamente adeguato ai contenuti, che sono iperboliche fino al ridicolo e culminano nell'immagine della Geografia considerata come una divinità da 'temere' (II 20-23).

La lingua di Artemidoro è sostanzialmente una *koiné* tardo-ellenistica tanto nelle prime due colonne che nelle ultime due: la sensazione di scarto tra le due sezioni è data non tanto dalla diversità della lingua in senso stretto, ma dal diverso uso che Artemidoro ne fa. In particolare nelle prime due colonne Artemidoro usa molte metafore, quindi verbi e sostantivi che indicano attività materiali si caricano di significati 'sublimi', con un risultato stilistico complessivo molto discutibile.

La base fondamentale della lingua di Artemidoro è costituita dalla cosiddetta *koiné*, termine già antico fatto proprio dagli studiosi moderni con cui si indica la lingua sovradialettale, per noi ovviamente scritta, più o meno vicina alla lingua colloquiale a seconda del livello di controllo del parlante, utilizzata dai Greci a partire dal IV sec. a.C. La *koiné*¹⁴⁰ (nell'antichità come oggi termine di comodo che copre in realtà numerose varianti) presenta fonologia sostanzialmente attica, ma morfologia e soprattutto lessico spesso non attici. Un apporto fondamentale sul piano lessicale è stato notoriamente quello ionico, in particolare dalla Ionia d'Asia, e da questo punto di vista è interessante che Artemidoro fosse nativo di Efeso. Dato che il purismo atticista condannava una grande quantità di lessico corrente della *koiné*, raccomandando invece l'uso di termini attici obsoleti, un criterio comunemente usato per identificare il lessico di *koiné* è la sua assenza negli autori attici e la sua condanna da parte degli atticisti. A titolo d'esempio il superlativo ἔγγιστος *vicinissimo* (I 17-8 ἔγγιστῶν¹⁴¹) è quasi esclusivamente ionico e di *koiné*, ed è frequentissimo in Ippocrate e Polibio (in attico si usava ἐγγύτατος); fu sporadicamente usato in attico da autori molto influenzati dal mondo ionico, come Antifonte (il sofista e l'oratore) e Aristotele. Va notato che il comparativo di ἐγγύς nella forma ἐγγύων è condannato dall'atticista Frinico (264 Fischer) che raccomanda l'attico ἐγγύτερον. Così è sicuramente proprio della *koiné* il verbo ἐγγίζω *avvicinarsi*, usato da Artemidoro in II 17: è frequentissimo in Polibio e attestato solo in Aristotele prima dell'età ellenistica (ἐγγίζων, *Pol.* 1303a). Le forme correnti in attico per dire *vicino* e *avvicinarsi* (πλησίος, πλησιάζω etc.) non sono presenti nel P.Artemid.¹⁴² Anche i verbi che appaiono al participio in I 30-31, μηδὲν κοπιῶσα μηδὲ βαρουμένη, sono sicuramente riportabili all'uso corrente ellenistico, come appare dalla condanna degli ambienti atticisti: κοπιῶ è definito *privo di dignità e volgare* nel trattato *Sul Sublime* (Ps. Longin. *De subl.* XLIII, 1 ἄσμενον γὰρ τὸ κοπιᾶσαι <καὶ> ἰδιωτικόν) e βαρέω è oggetto dello scherno di Luciano (*Pseud.* 7; cfr. LSJ, *s.v.*).

Ovviamente in molti casi è impossibile classificare un termine lessicale come appartenente alla *koiné* ad esclusione di altre varietà di greco antico. Per esempio περιερρηνημένος (I 22-23)

¹⁴⁰ La bibliografia sulla *koiné* è immensa; si vedano almeno Cassio, *Lingua universale*, e Colvin, *Reader*.

¹⁴¹ La grafia con ν della nasale dorsale è frequente in iscrizioni e papiri e potrebbe risalire ad Artemidoro stesso.

¹⁴² C'è παραπλήσιος in I 13, che è comunque normale in *koiné* (frequentissimo e.g. in Polibio).

raffinato, letteralmente *limato attorno*, è il participio perfetto medio-passivo di un verbo περιρρινάω (stranamente non registrato in LSJ e LSJ Suppl.) che era per noi attestato finora solo una volta in Heron. *Automat.* 27, 2: περιέτεμον καὶ περιερρίνησα τὴν ἐκτὸς γραμμὴν. Ci sono quindi ora due attestazioni in tutto, e sono di epoca tardo-ellenistica¹⁴³, cosa che sembrerebbe a prima vista autorizzare un'interpretazione di περιρρινάω come verbo di *koiné*; tuttavia questo non ha molto senso, perché ρινάω è dappertutto un regolarissimo denominativo di ρίνη *lima*, περι- indica l'attività specifica di *limare intorno* e non si vede in quale altro modo si sarebbe potuto esprimere in greco antico, e quindi anche in attico, un concetto così nettamente determinato. Va notato che κατερρρινημένος è usato per un discorso raffinato in Aristoph. *Ran.* 901. In conclusione è molto probabile che περιρρινάω sia semplicemente classificabile come 'greco antico', non *koiné*. In merito a προπλατεύω cfr. *infra*, p. 198.

L'elenco del lessico attribuibile con buona probabilità alla *koiné* è lungo e meriterebbe una trattazione sistematica: ἐπιβάλλεσθαι + dat. nel senso di *occuparsi di qualcosa*, θεληματικός (attestato tardissimo ma basato su θέλημα che è un sostantivo usato in *koiné* probabilmente di origine ionica, con una prima attestazione in Antipho Soph. 87 B 58 Diels), θέλησις, ἐνάρετος etc. Senz'altro attribuibile alla *koiné* è anche la costruzione di II 19-20 ἀπ' αὐτοῦ τὴν | καταρχὴν λάβη (invece del classico ἀπ' αὐτοῦ ἄρξεται); καταρχή comincia ad apparire nel III sec. a.C. e il tipo τὴν καταρχὴν λαβεῖν per ἄρξασθαι non è attestato prima di Polibio. Anche il ridondante κεῖσθαι συμβέβηκεν invece del semplice κεῖται (V 5-6) appartiene a un tipo che comincia ad avere fortuna dall'epoca postclassica in poi: cfr. Polyb. III 37 Νείλου μὲν οὖν καὶ Τανάιδος μεταξὺ τὴν Ἀσίαν κεῖσθαι συμβέβηκεν.

Un'interessante forma di *koiné* che probabilmente riflette delle forme di parlato è ἐντοτέρω per l'atteso ἐνδοτέρω (IV 2-3)¹⁴⁴. Potrebbe essere dovuto non ad Artemidoro ma allo scriba del papiro; comunque difficilmente può essere considerato un puro errore grafico, perché è una forma basata non su ἐνδον bensì su ἐντός. È attestato finora (per quanto si è potuto vedere) solo due volte, ma in maniera assolutamente sicura: una nel *Codex Alexandrinus* in Est. 411: εἰς τὴν αὐλὴν τὴν ἐντοτέραν (nel resto della tradizione manoscritta c'è ἐκωτέραν) e un'altra negli *Acta Alexandrinorum* (XVIII 10 Musurillo: τοῖς ἐντοτέροις). È probabile che lo scriba, le cui abitudini grafiche tradiscono spesso un'adesione al parlato (il caso di γεογραφία scritto sistematicamente con o è molto significativo¹⁴⁵) abbia introdotto una forma di uso corrente al posto di ἐνδοτέρω; ma non si può escludere del tutto che ἐντοτέρω sia dovuto all'autore stesso.



¹⁴³ La datazione di Erone è peraltro incerta; potrebbe anche appartenere al I sec. d.C.: cfr. Folkerts, *Heron*, col. 480.

¹⁴⁴ Lo ι finale è uno dei numerosi ι ipercorretti presenti nel P.Artemid., fenomeno ortografico comunissimo nei papiri nel II e I sec. a.C., cfr. p. 95.

¹⁴⁵ ο per ω si trova frequentemente nei papiri a partire dal II sec. a.C., soprattutto quando ω non è sotto accento (cfr. Mayser - Schmoll, *Grammatik*, pp. 75 ss.) cosa che tra l'altro la dice lunga su quello che stava succedendo alla fonologia greca in epoca tardo-ellenistica.



Col. V

1	. [.] . αλληλοσηδετεραπλευραπερικ . χυμ . [
2	..]κατατονωκεανονπελαγεικαιταισαρκ[
3	..]ορουσαπαρηκειμε . [.]]προστηνεςπεραγ[
4	..] . απτειτητριτη . λ[.]]υρατηπε ... [
5	. αскеιμενηεννητηντελυσειτα[
6	θαϊσυμβεβηκενκαιτολεγομενονιερ[.....].
7	τηριονκαιτουςκαταγαδειρατοπ[.....]c
8	αυτοιςδετοιςομορους .. τηπυρ .. ημ .. ε
9	σινπαρεπεστραπτα . προστηγηωι . ινα . ης

1 [.] : breve tratto orizzontale, proprio all'inizio della linea, sul rigo superiore.] . α : a mm. 2 dalla cuspidi di α, nella metà alta del rigo, occhiello congiunto a sinistra con la sommità di un'asta verticale. κ . χ : un punto a ridosso di κ nella parte centrale del rigo, cui seguono a mm. 3, una traccia puntiforme sul rigo superiore, un corto segmento orizzontale a metà del rigo ed un altro breve tratto, anch'esso quasi orizzontale e concluso a destra da un *empattement*, sul rigo di base. μ . [: esigua traccia puntiforme assai vicina a μ, ma posta leggermente al di sotto dell'estremità destra di quest'ultimo.

3]ο : della lettera rimane l'estremità superiore sul R., mentre la parte destra è impressa specularmente sul V. ε . [: a mm. 2 da ε, brevissimo tratto pressoché orizzontale sul rigo superiore, che tende a incurvarsi verso il basso a sinistra; mm. 1,5 più avanti, nella metà alta del rigo, barra inclinata verso destra, che è coronata alla sommità da un grosso *empattement* ed è unita alla base con l'estremo superiore di un corto segmento pendente a sinistra.

4] . α : nella parte inferiore del rigo, breve tratto verticale leggermente inclinato a destra, che ha alla base un vistoso apice proteso verso sinistra; ad esso segue, in prossimità di α, presso il rigo superiore, un altro breve segmento verticale. η . λ[: a mm. 2 da η, un'asta perpendicolare al rigo corredata alla base di un apice rivolto a sinistra e, dopo altri mm. 3, nella fascia centrale del rigo, un piccolo segmento orizzontale con ispessimento a sinistra: manifestamente un apice, che si dirigeva verso destra ed era annesso a un tratto verticale attualmente perduto. ε ... [: a mm. 1,5 da ε, estremità inferiore di un'asta verticale discendente sotto il rigo e munita a sinistra di un apice inclinato verso il basso, del quale rimangono i due estremi sui bordi di un'erosione. Dopo altri mm. 2,5, un grosso punto sul rigo superiore ed al di sotto di esso, nella parte più bassa del rigo, base di un'asta verticale corredata di trattino decorativo. Mm. 1,5 al di là di questi segni, presso il rigo superiore, due tracce puntiformi accostate, di cui la prima è situata lievemente più in basso dell'altra.

Col. V

1 π[α]ράλληλος· ἡ δ' ἑτέρα πλευρὰ περικεχυμέ[νη]
 2 [τῶ] κατὰ τὸν Ὠκεανὸν πελάγει καὶ ταῖς ἄρκ[τοις]
 3 [ὄμ]οροῦσα παρήκει μέχ[ρ]ι πρὸς τὴν ἐσπέραν [καὶ]
 4 [κυ]γάπτει τῇ τρίτῃ πλ[ε]υρᾷ τῇ περὶ τ[ῆς ἐσπέ-]
 5 ρας κειμένη, ἐν ἣι τὴν τε Λυσειτα[νίαν κεί-]
 6 θαι συμβέβηκεν καὶ τὸ λεγόμενον Ἰερ[ὸν Ἀκρω]-
 7 τήριον καὶ τοὺς κατὰ Γάδειρα τόπ[ους ὅλου]ς.
 8 αὐτοῖς δὲ τοῖς ὄμοροῦσιγ τῇ Πυρήγηι μέρε-
 9 ςιν, παρεπέστραπται πρὸς τὴν ἡῶι τινα τῆς

3 φέ]ρουσα Micunco 4-5 πε[ρὶ τὰς δυο]μ]ὰς Micunco 5 l. Λυσιτανίαν 6-7 l. ἀκρω-
 τήριον 7 πρὸ]ς Micunco 9 l. ἡῶ

5 . α : al principio della riga, nell'interlinea sottostante, breve segmento inclinato a destra: sicuramente l'apice annesso all'estremità inferiore di un'asta verticale sporgente sotto il rigo. Di α sul R. si vede appena il tratto conclusivo della barra destra; ma sul V. è impressa tutta la parte centrale della lettera, comprese la cuspidi superiore ed una metà della traversa mediana.

6] . : base di un'asta perpendicolare al rigo munita di un trattino decorativo.

8 ς . . τ : a mm. 2 da ς, punto sul rigo superiore. Dopo altri 5 mm., nella metà inferiore del rigo, breve barra inclinata a sinistra, che all'estremo destro si congiunge con la base di un tratto verticale. ρ . . η : a mm. 1,5 da ρ, un poco al di sotto del rigo, estremità inferiore di un'asta verticale munita di apice volto a sinistra; nessun'altra traccia della lettera è conservata sul R., ma sul V. appare a ricalco anche un breve segmento verticale con leggera inclinazione a destra, nella parte centrale del rigo, a mm. 4 dall'impronta dell'asta visibile sul R. Sempre sul V., dopo mm. 1,5, sul rigo superiore, si scorge un breve tratto pressoché orizzontale, che tende a incurvarsi verso il basso sulla sinistra e che ha al di sotto una barra leggermente incavata in pendenza verso destra; seguono, dopo mm. 1, due tracce puntiformi appaiate nella parte centrale del rigo. μ . . ε : a mm. 1,5 da μ, nella fascia mediana del rigo, segmento orizzontale, che è unito a sinistra con la sommità di un breve tratto incurvato verso destra. Segue, dopo mm. 2, l'estremità inferiore di un'asta verticale sporgente sotto il rigo e corredata di un lungo apice piegato verso il basso a sinistra.

9 α . π : pressoché a ridosso di α ed a mm. 2,5 dal montante sinistro di π, metà inferiore di un'asta verticale conclusa da un trattino decorativo. ι . ι : sul R., a mm. 8 da ι, si vede l'estremità inferiore di un segmento verticale munita di un trattino ornamentale; sul V., tuttavia, oltre all'impronta di questo segno, si nota anche quella di un'asta orizzontale lunga mm. 2 e adagiata sul rigo superiore, che si accosta al successivo ι. Di quest'ultimo il R. conserva la base, mentre il V. ha impressa tutta l'asta. α . η : di α sul R. rimane solo l'angolo sinistro, mentre sul V. è stampigliata tutta la parte superiore della cuspidi. Successivamente ad α, sul rigo superiore, corto segmento orizzontale, che con l'estremità sinistra si sovrappone alla barra destra della lettera antistante.

V 10	ιβηριασκαικολπουπεριγραφηγ υμεγεθου[...].
11	αποτελειπαρηκοντοςμεχρι[.]. νπροδεδ .. ωι
12	μενωνορωνουτοσδεκαικυναπτειτωιγα . [
13	τικωικολπωικαιτομενονσχηματης[
14	ριασεστιτ . ιουτονληψομεθαδενυτον . [
15	ραπλουναυτησενεπιτομηχαριντουκαθο
16	λικωνοηθ .. αιτ . διαστηματ .. ω . τοπωγ
17	απογαρτο .. ησπυρηνιασ .. [...]ειτης

10 γ . υ : nella parte alta del rigo, in prossimità di υ, esiguo tratto inclinato a sinistra, ed al di sotto di esso, sul rigo di base, un piccolo segno incavato in alto; delle due tracce la seconda è riconoscibile soltanto nelle stampigliature sul V. ου[: di υ il R. conserva l'estremità sinistra del tratto ondulato superiore; il V., invece, porta la metà destra dello stesso tratto e qualche minuscola traccia dell'asta verticale.] . : trattino decorativo originariamente annesso alla base di un'asta verticale ora perduta, del quale restano soltanto vestigia assai ridotte: a sinistra, due punti appaiati al medesimo livello, a destra, il raccordo un poco arcuato col segmento sovrastante ed il secondo estremo.

11] . υ : in prossimità di υ, nella fascia mediana del rigo, corto segno leggermente arcuato concavo verso l'alto. δ . ω : sul R., accanto all'angolo destro di δ ed un poco al di sotto del rigo, piccolo segmento orizzontale parzialmente eroso sulla destra, che è identificabile con l'apice posto alla base di un'asta verticale; sul V., per la stessa lettera, si scorge un brevissimo segno orizzontale situato nella parte centrale del rigo, congiunto all'estremo destro con la sommità di un esiguo tratto verticale. Per la lettera seguente, sul V. si vedono una traccia puntiforme al livello del rigo superiore e, sotto di essa, nella fascia mediana, una corta barra pendente a destra; sul R., invece, sopravvive l'estremità inferiore di un tratto obliquo marcatamente inclinato a sinistra, che si accosta ad ω.

12 α . [: a ridosso del secondo estremo di α, nella metà inferiore del rigo, breve barra pendente a destra, seguita a mm. 1 da una traccia puntiforme posta sul rigo superiore.

14 τ . ι : grosso punto accostato all'asta orizzontale di τ ed un poco sporgente al di sopra di essa; al di sotto di questa traccia, nella metà inferiore del rigo, piccola curva incavata verso l'alto. υ . [: a mm. 3 da υ, nella fascia alta del rigo, corto segmento verticale congiunto alla sommità, sul lato di destra, con un'asta orizzontale posta sul rigo superiore.

15 ραπλ : sullo spazio occupato dalle quattro lettere e nelle due interlinee adiacenti, scaglie di inchiostro vaganti e stampigliature lasciate da lettere sovrappostesi a causa di sfaldamenti del papiro.

- V 10 Ἰβηρίας καὶ κόλπου περιγραφῆς ἐὺμεγέθου[σ τ]ι
 11 ἀποτελεῖ παρήκοντος μέχρι [τ]ῶν προδεδηλω-
 12 μένων ὀρῶν· οὗτος δὲ καὶ συνάπτει τῷ Γαλ[α-]
 13 τικῷ κόλπῳ. καὶ τὸ μὲν ὄλον σχῆμα τῆς [Ἰβη-]
 14 ρίας ἐστὶ τοιοῦτον. ληψόμεθα δὲ νῦν τὸν π[α-]
 15 ράπλουν αὐτῆς ἐν ἐπιτομῇ χάριν τοῦ καθο-
 16 λικῶς νοηθῆναι τὰ διαστήματα τῶν τόπων.
 17 ἀπὸ γὰρ τοῦ τῆς Πυρηναίας Ἀφ[ροδ]εΐτης

11-12 *l.* προδεδηλωμένων

17 *l.* Ἀφροδίτης

16 θ..α : traccia puntiforme un poco al di sopra del rigo in prossimità di θ, dopo la quale, alla distanza di mm. 2, compare una breve asta orizzontale adagiata sul rigo superiore; sotto l'estremo destro di questa c'è poi un altro piccolo tratto orizzontale nella metà inferiore del rigo. Mm. 1,5 al di là delle ultime tracce descritte, corto tratto pressoché orizzontale sul rigo superiore, seguito a poca distanza, ma nella metà inferiore del rigo, da una barra pendente a sinistra, che tende a incurvarsi verso il basso e che al secondo estremo si congiunge con la base di un'evanescente asta verticale. τ.δ : nella metà inferiore del rigo, sotto l'estremità destra di τ, restano due brevi barre pendenti verso destra, che convergono a sinistra formando uno stretto angolo; presso il rigo superiore, invece, non lontano dall'asta orizzontale di τ, compare un esiguo tratto con marcata inclinazione a destra, il quale altro non è che la sommità di una delle due barre costituenti l'angolo. στη : nell'interlinea sopra τ, macchie speculari lasciate forse dal successivo η a causa di un raggrinzimento delle fibre. τ..ω.τ : nella zona mediana del rigo, corta barra pendente a destra, che si insinua sotto l'asta orizzontale di τ. Dopo mm. 7, sommità di un segmento verticale congiunta a destra con un tratto orizzontale, che è adagiato sul rigo superiore e che si protende sino all'adiacente ω. Successivamente a quest'ultimo, alla distanza di mm. 1,5, piccolo segmento pressoché orizzontale sul rigo superiore, il quale è unito al secondo estremo con la sommità di una barra alta quanto il rigo ed inclinata verso destra; a quest'ultima traccia, dopo mm. 2,5, seguono due punti, uno nella parte alta del rigo, l'altro presso il rigo di base.

17 ρ..η : a breve distanza da ρ, nella parte alta del rigo, segmento rettilineo leggermente inclinato verso il basso a destra e seguito a mm. 0,5, al medesimo livello, da un breve tratto abraso ascendente verso l'alto a destra. Successivamente, resti di una linea orizzontale, che sono disposti sul rigo superiore e che coprono uno spazio di mm. 7, accostandosi a η. c..[: brevissima barra inclinata a destra sul rigo di base, che si insinua sotto l'estremità di c; dopo di essa, a mm. 1,5, una piccola curva ellittica aperta verso il basso nella parte mediana del rigo ed una traccia puntiforme sul rigo superiore. Mm. 3 più a destra, grosso punto nel mezzo del rigo, immediatamente seguito da un segmento verticale sporgente nell'interlinea superiore, di cui resta la sommità corredata di un vistoso *empattement*.





Col. V

V 1-16 Una trascrizione delle ll. 1-16 di col. V, fatta su di una riproduzione del rotolo, non sull'originale, è già stata proposta in Micunco, «Osservazioni», p. 399. Le divergenze, più o meno marcate, che essa presenta rispetto al testo qui dato, sono tutte segnalate nell'apparato *ad ll.*, fatta eccezione per i casi in cui le discrepanze riguardano la collocazione o meno di punti sotto le lettere.

V 2 [τῷ] κατὰ τὸν Ὠκεανὸν πελάγει : non si tratta di un pleonasma: al contrario, Artemidoro opera una distinzione tra l'oceano, che attornia l'intero mondo, e le sue varie parti, tra cui il mare che bagna le coste esterne della Spagna. Qui dunque non è indicato l'Atlantico, ma il Mare Cantabrico. In merito all'oceano, il 'mare esterno', vd. Estrabón, pp. 433-434, *s.v.* *Océano*.

V 2-3 τοῖς ἄρκ[τοις] | [ὄμ]οροῦσα παρήκει : φέρουσα Micunco in «Osservazioni», p. 399; la locuzione corrisponde esattamente a quella antistante di IV 37 - V 1 τοῖς πρὸς | μεσημβρίαν κλίμασι κ[ε]ιμ[έ]νη | π[α]ράλληλος.

V 3-7 Estendendosi sino a occidente, il secondo lato della penisola viene a congiungersi con il terzo, cioè la costa ovest. I territorî che si affacciano su quest'ultima e che occupano tutto il settore occidentale della penisola, vengono elencati in sequenza da nord verso sud: la Lusitania, il Sacro Promontorio e l'entroterra di Gadeira. Artemidoro non menziona nessun'altra regione, o inesplorata o non ancora sottomessa dai Romani, e non dà indicazioni sull'estensione della Lusitania. Comunque, il suo παράπλους si conclude toccando l'attuale La Coruña (cfr. V 44); quindi è lecito evincere che egli designava come Lusitania tutto il territorio che si affacciava sull'Atlantico a nord di Gadeira e del Sacro Promontorio: cfr. *supra*, *ad* IV 13-14.

V 4 [συ]γάπτει : cfr. V 12.

V 4-5 περὶ τῆς ἐσπέρας : περὶ τὰς δυσ[μ]ὰς Micunco in «Osservazioni», p. 399.

V 5 λυσειτα[νίαν] : vd. *supra*, nota *ad* IV 13-14.

V 5-6 κείτ[θαι] συμβέβηκεν : l'espressione è particolarmente frequente in Polibio e Strabone, ma ricorre anche presso altri autori.

V 6-7 Ἱερὸν Ἀκρω[ι]τήριον : l. ἀκρωτήριον e vd. *supra*, p. 95. Per il Sacro Promontorio si rinvia al commento annesso a V 35.

V 7 Γάδαιρα : cfr. le note *ad* IV 36-37 e V 24.

V 7 ὄλου]ς : πρὸς Micunco in «Osservazioni», p. 399. un'integrazione πάντα]ς, suggerita da IV 14, dove πάντα è egualmente usato in posizione predicativa, risulterebbe eccessivamente lunga; per conseguenza si è ripristinato ὄλου]ς.

V 8-9 αὐτοῖς δὲ τοῖς ὄμοροῦσι τῇ Πυρήγηι μέρεσιν, παρεπέτραπται πρὸς τὴν ἠῶι τινα τῆς | Ἰβηρίας : nel passo è descritto l'andamento di un tratto della costa settentrionale, nel quale il territorio della penisola piegherebbe verso oriente e creerebbe un grande golfo a ridosso della vicina catena dei Pirenei. Questi, infatti, secondo Artemidoro, si protenderebbero per un lungo tratto nel mare a nord della penisola. Una simile conformazione del territorio non corrisponde alla realtà; ma essa era postulata pure da Tolomeo, come è segnalato sopra nel commento *ad* IV 21-24.

V 9 παρεπέτραπται : il τριπλοῦν παρεπιτρέφω, *girarsi piegando*, *girarsi andando in avanti*, è di uso relativamente raro. Tuttavia ricorre, in contesti topografici o geografici, pure in Strab.

XVII 1, 2 p. 786 C, 4-7; Ptol. *Synt. mathem.* 1, 2, p. 178, 7; Marcian. *Peripl.* I 11, GGM I, p. 522, 38-39.

V 10 κόλπου περιγραφὴν εὐμεγέθους [τι] : il nesso κόλπος εὐμεγέθους si incontra nella letteratura geografica solamente in Strab. V 4, 3 p. 242 C, 16; VII 3, 19 p. 308 C, 3; VII, 4, 7 p. 312 C, 8; mentre l'espressione κόλπος μέγας ricorre con una certa frequenza. In particolare Strabone in V 4, 3 p. 242 C, 16-17, parlando dei due golfi limitrofi di Sinoessa e di Pozzuoli, designa il primo, una modesta insenatura, come κόλπος εὐμεγέθους, mentre indica il secondo come κόλπος πολλὸ μείζων τοῦ προτέρου. Analogamente in VII 4, 7 p. 312 C, 8 qualifica come εὐμεγέθους un seno posto tra il Chersoneso Taurico e capo Eupatorion, il quale di certo non ha grande profondità né grande ampiezza, come si vede in Talbert, Map 23 G4. Per contro, in VII 3, 19 p. 308 C, 3 definisce εὐμεγέθους il golfo Carcinite, che è effettivamente profondo: cfr. Talbert, Map 23 F3. In ogni modo, è lecito ritenere che l'aggettivo εὐμεγέθους unito a κόλπος, a differenza del più corrente μέγας, indichi una grandezza relativa, la cui dimensione qui è ulteriormente attenuata dall'aggiunta di τι. Il pronome indefinito τι, annesso come puntualizzazione ad un aggettivo, può rappresentare sia un rafforzativo, sia un'attenuazione dell'espressione, come si indica in Kühner - Gerth, *Griechische Grammatik* I, pp. 663-664, § 470, 3.

Al tempo di Artemidoro il golfo in questione non possedeva ancora un proprio nome; per renderlo riconoscibile bisognava ricorrere alla descrizione della sua posizione. Per l'identificazione di esso, vd. *infra*, nota ad V 12-3.

V 11-12 μέχρι [τι]ῶν προδεδηλωμένων ὄρων : l. προδεδηλωμένων e vd. *supra*, p. 95. Le uniche montagne menzionate in precedenza (l. 8) sono i Pirenei, ai quali ovviamente qui si allude. Preferiamo la lezione ὄρων a quella ὄρων, giacché i Πυρηναία ὄρη sono già stati più volte nominati, mentre un confine (ὄρος) è stato menzionato solo indirettamente in IV 16-17.

V 12-13 Γαλ[α]τικῶι κόλπωι : comunemente denominato Γαλατικὸς κόλπος, Κελτικὸς κόλπος, ovvero *sinus Gallicus* è il golfo Massaliotico, l'odierno Golfo del Leone. Esso non è oggetto di riproduzione cartografica presso Tolomeo, ma cfr. Lasserre, *Strabon* II, *Cartes (hors texte)*; Aly, *Strabonis Geographica* II, carta 1 (dopo p. 378). Strabone tratta di questo Golfo Galatico in II 5, 28 p. 128 C, 8-10, segnalando che esso è molto ampio, ha sulle sue sponde Massalia e Narbona, inizia poco dopo Massalia e si estende sino al tempio di Afrodite pirenaica; inoltre in IV 1, 6 p. 181 C, 20-23 precisa che alcuni lo chiamano anche Massaliotico. Il golfo è menzionato pure da Livio, che lo chiama *sinus Gallicus*, in XXVI 19, 11-12; XXX 19, 2 e XXXIV 8, 4-7. E di esso si farebbe parola pure in Avien. *Ora mar.* 530, dove il seno citato nell'espressione *dehiscit illic maximo portus sinu*, a parere di Schulten, *Geografia* I, p. 398, null'altro sarebbe che il Golfo Galatico. Secondo Lasserre, *Strabon*, p. 206, note 7-8, anche Artemidoro e Posidonio indicavano il Golfo Massaliotico come Golfo Galatico; e, a suo parere, non è improbabile che il nome risalga a Polibio (III 41, 5), anziché a Timeo, Posidonio, infatti, seguiva Polyb. XXXIV 10 nella sua descrizione di Narbona e dintorni (*ibid.*, nota 3). Quindi, se si ritiene che il Γαλ[α]τικῶι κόλπωι qui menzionato sia il Golfo Massaliotico, è necessario individuare un secondo golfo, adiacente a quest'ultimo e posto sul versante iberico dei Pirenei, con il quale identificare il κόλπος εὐμεγέθους menzionato a l. 10. Strabone, in effetti, in IV 1, 6 p. 181 C, 24-28, dopo aver nominato il Golfo Galatico, precisa che i golfi in realtà sono due, dei quali il maggiore è il Galatico ed il minore è il Golfo di Narbona, che si insinua fino alle pendici dei Pirenei; essi sono divisi dal monte Setion e dalla prospiciente isola di Blaskon: ἔστι δ' ὁ κόλπος διπλοῦς· ἐν γὰρ τῇ αὐτῇ περιγραφῇ δύο κόλπους ἀφορίζον ἔκκειται τὸ Σήτιον ὄρος προσλαβὼν καὶ τὴν Βλάσκωνα νῆσον πλησίον ἰδρυμένην· τῶν δὲ κόλπων ὁ μὲν μείζων ἰδίως πάλιν καλεῖται Γαλατικὸς (εἰς ὃν ἐξερεύγεται τὸ τοῦ Ῥοδανοῦ στόμα), ὁ δ' ἐλάττων ὁ κατὰ Νάρβωνα ἔστι μέχρι Πυρήνης. Ma il Golfo di Narbona non possiede la necessaria prerogativa di giacere a ridosso del versante iberico dei Pirenei, quindi è escluso che sia il κόλπος εὐμεγέθους τι, di cui parla Artemidoro. Si potrebbe allora pensare che il golfo adiacente a quello Massaliotico sia il golfo di Rhode, l'attuale Golfo de Rosas, che si apre a sud di Capo Creus; esso ha Rhode sulla sponda settentrionale, bagna Emporion su quella

meridionale e si congiunge al Golfo Galatico all'estremità del promontorio: cfr. la carta inserita in Mar - Ruiz de Arbulo, *Ampurias Romana*, p. 105. Tuttavia non si può affermare che il golfo di Rhode sia εὐμεγέθης, cioè di una certa ampiezza: sulle carte tolemaiche della Spagna esso non è segnato; sicché anche questa soluzione è insoddisfacente. Si devono allora prendere in esame ulteriori possibili identificazioni.

Asclepiade di Mirlea e, basandosi sulla sua autorità, Strabone distinguono due Golfi Galatici situati alle estremità dei Pirenei, nel punto in cui la Penisola Iberica si restringe, uno sul Mediterraneo, l'altro sull'oceano: cfr. Asklepiad. Myrl. *FGrHist* 697 F 8 = Strab. III 4, 19 p. 166 C, 11-15, in particolare 13 τοῦ ἰσθμοῦ τοῦ ὑπὸ τῶν Γαλατικῶν κόλπων σφιγγομένου; Strab. III 1, 3 p. 137 C, 15-20: οὗσης δὲ καὶ τῆς Κελτικῆς ἀνωμάλου τὸ πλάτος καὶ τῆς Ἰβηρίας τὸ στενότατον τοῦ πλάτους ἑκατέρας ἀπὸ τῆς ἡμετέρας θαλάττης ἐπὶ τὸν Ὠκεανὸν ἔστι τὸ τῆ Πυρρῆνη πλησιάζον μάλιστα ἐφ' ἑκάτερον αὐτῆς τὸ μέρος καὶ ποιοῦν κόλπους τοὺς μὲν ἐπὶ τῷ Ὠκεανῷ, τοὺς δὲ ἐπὶ τῇ καθ' ἡμᾶς θαλάττῃ, μείζους δὲ τοὺς Κελτικοὺς – οὓς δὴ καὶ Γαλατικοὺς καλοῦσι – στενότερον τὸν ἰσθμὸν ποιοῦντας παρὰ τὸν Ἰβηρικόν; Strab. II 5, 28 p. 128 C, 10-12 ἀντίκειται δὲ τῷ κόλπῳ τούτῳ (il Golfo Galatico sul Mediterraneo) κατ' ἀποτροφήν ἕτερος κόλπος ὁμωνύμως αὐτῷ καλούμενος Γαλατικός, βλέπων πρὸς τὰς ἄρκτους καὶ τὴν Βρετανικὴν. Il Golfo Galatico esterno è menzionato da Strabone pure in IV 2, 1 p. 190 C, 19-22. Il Γαλατικὸς κόλπος, cui Artemidoro qui allude, non può essere altro che il golfo sull'oceano, come rivelano la genericità delle informazioni fornite sull'adiacente κόλπος εὐμεγέθης ed il fatto che quest'ultimo all'epoca non portasse ancora una denominazione specifica: se si fosse trovato sulla costa mediterranea della penisola e fosse stato limitrofo al Golfo Massaliotico, la sua ubicazione, i suoi confini ed il suo nome sarebbero stati sicuramente meglio noti e meglio indicati nel testo, essendo il litorale sud-orientale della Spagna quello meglio conosciuto. Appurato che il Γαλατικὸς κόλπος menzionato era quello sull'oceano, cioè il *sinus Cantabricus* corrispondente all'odierno Golfe de Gascogne o Golfo di Biscaglia, bisogna dedurre che, secondo Artemidoro, la costa settentrionale della Penisola Iberica si incurvava in prossimità dei Pirenei, formando un golfo di ampiezza ragguardevole. Ora noi sappiamo che in quel punto non vi è alcun golfo che sia degno di tale nome; e questa imprecisione di Artemidoro è un'ulteriore conferma che egli qui tratta della semiconosciuta costa settentrionale, anziché di quella mediterranea ampiamente nota. Come si apprende dalle ll. 22-24 di col. IV, egli riteneva erroneamente che l'estremità settentrionale dei Pirenei si protendesse per un lungo tratto nell'oceano, costituendo una sorta di promontorio (il Capo Oiasso ingigantito nelle sue dimensioni), e che sui lati di quest'ultimo si estendessero due golfi: il Γαλατικὸς κόλπος ad oriente, verso la Gallia, e l'anonimo κόλπος εὐμεγέθης ad occidente, sulla costa iberica. Un'analogia idea della regione aveva Tolomeo, il quale pure presupponeva che i Pirenei penetrassero per un lungo tratto nell'oceano e che il capo Oiasso da essi formato desse luogo a un ampio golfo sul versante iberico, come rivela la carta tracciata sulla base delle coordinate fornite in *Geogr.* II 6-7 e riprodotta nella nota ad IV 21-24: ivi si notano il promontorio Oiasso molto prominente, il grande golfo sul lato spagnolo ed il Golfo Galatico su quello gallico. Una siffatta rappresentazione cartografica doveva essere in auge già ai tempi di Artemidoro; sicché Tolomeo, in questo caso, potrebbe essersi riallacciato proprio al geografo di Efeso.

BIBLIOGRAFIA: Schulten, in *Geografia* I, p. 350, tratta di Capo Oiasso / Cabo Higuier, ma non offre alcun ragguaglio in merito alla morfologia della costa. Anche in *Iberische Landeskunde*, p. 271, per la costa settentrionale cita la sola insenatura di Fuenterrabia, presso Capo Higuier, senza accennare ad alcun golfo.

V 13-14 τὸ μὲν ὄλον σχῆμα τῆς [Ἰβη]ρίας ἔστι τοιοῦτον : relativamente alla forma τοιοῦτον, usata al posto di τοιοῦτο, cfr. LSJ, *s.v.* τοιοῦτος; Mayser, *Grammatik* I 2, p. 66, nota 23, e Gignac, *Grammar* II, pp. 175 sg., dove tuttavia non è riportato che l'accusativo singolare neutro in -ov. Τοιοῦτον è forma prettamente attica. Qui τοιοῦτον, ovviamente, è concordato con σχῆμα e si riferisce al testo che precede. È questa l'espressione, cui usualmente ricorrono gli autori geografici alla fine di una sezione: cfr. *e.g.* Strab. II 5, 26 p. 126 C, 24; II 5, 27 p. 127 C, 26; IV 1, 8 p. 184 C, 10-11 *et passim*; Marcian. *Peripl.* I 20, 8, *GGM* I, p. 529, 12-13; I 23, 6-8, *GGM* I, p. 530, 14-16; I 26, 10-12, *GGM* I, p. 531, 7-9; I 31, 7-8, *GGM* I, p. 533, 26-27 *et passim*.

V 14-15 *π[α]ράπλουον* : similmente a *περίπλουοι*, il termine *παράπλουοι* designa il resoconto di una navigazione costiera, vale a dire la descrizione della costa lungo la quale si è navigato. La differenza tra le due voci risiede originariamente nell'oggetto dell'osservazione: *περίπλουοι* è in relazione al mare ed indica la circumnavigazione di un mare lungo i litorali che lo circondano; *παράπλουοι*, invece, designa un viaggio che passi in rassegna i siti rilevanti della costa di un determinato territorio. La descrizione del litorale nel *παράπλουοι* consta di un'enumerazione dei principali punti di riferimento, vale a dire promontori, isole, foci di fiumi, torri (fari), città e santuari, che paiano di primaria importanza, sia per guidare la navigazione dei marinai, sia per orientare i lettori. In merito al genere letterario delle descrizioni di coste, vd. *supra*, p. 119.

Il *paraplous* di Artemidoro inizia da quella che per il geografo era l'estremità meridionale dei Pirenei, e termina presso l'attuale La Coruña, situata all'estremità del lato occidentale ed al principio di quello settentrionale della penisola. La costa è suddivisa in tratti e le distanze sono riportate in stadi.

V 15-16 *ἐν ἐπιτομῇ χάριν τοῦ καθολικῶς νοηθῆναι* : il passo rivela il metodo, secondo cui Artemidoro procedeva nella sua presentazione della Penisola Iberica. Qui, al principio della trattazione, egli gettava uno sguardo d'insieme sulla regione e riportava i dati generali; successivamente si addentrava nella descrizione dettagliata del territorio, come si evince dai frammenti conservati del libro II della sua opera: cfr. frgg. 7-16, 18-23 e 25-26 Stiehle. Non per nulla anche Strabone richiama l'attenzione sul fatto che questo è il modo di procedere proprio del geografo: cfr. II 5, 4 p. 112 C, 6-10 *πρῶτον μὲν ἐκθέσθαι τὴν οἰκουμένην <τὴν> καθ' ἡμᾶς, πόση τις καὶ ποία τὸ σχῆμα καὶ τὴν φύσιν ἐστὶ καὶ πῶς ἔχουσα πρὸς τὴν ὅλην γῆν* (ἴδιον γὰρ τοῦ γεωγράφου τούτου), ἔπειτα περὶ τῶν καθ' ἕκαστα τῶν τε κατὰ γῆν καὶ τῶν κατὰ θάλατταν ποιήσασθαι τὸν προσήκοντα λόγον. (Il luogo è stato accolto tra i frammenti di Posidonio da Theiler, che lo stampa al nr. 3d; ma non da Edelstein e Kidd nella loro edizione). Concetti analoghi sono esposti dallo stesso Strabone anche in II 5, 27 p. 127 C, 26-27; IV 1, 1 p. 176 C, 10-12; XVI 2, 3 p. 749 C, 21; XVII 1, 5 p. 791 C, 10-11; XVII 3, 1 p. 825 C, 20, e da Marciano in *Peripl.* I 11, *GGM* I, p. 522, 34-37 e I 15, *GGM* I, pp. 524, 22 - 525, 1. Intorno ad una simile maniera di procedere, si veda anche Hartinger, *Periplusliteratur*, pp. 170-171.

Ovviamente qui *ἐν ἐπιτομῇ* significa *concisamente, in sintesi*, come prova il seguente nesso *χάριν τοῦ καθολικῶς νοηθῆναι*: non si riferisce per nulla al genere letterario dell'*ἐπιτομή*, come si vorrebbe in Canfora, «Postilla Testuale», p. 6; Canfora, «Per la storia del testo», p. 229, nota 9, p. 242, nota 41; Canfora, «Le molte vite», pp. 292-293 ed in Micunco, «Osservazioni», p. 402.

V 17-45 A partire da l. 17, tutta la sezione inferiore della colonna è danneggiata da lacune e sfaldamenti, soprattutto nella parte destra. Ciò nondimeno, il testo del *παράπλουοι*, che qui comincia, è ricostruibile con un considerevole grado di sicurezza, poiché il *παράπλουοι* altro non è che un itinerario marittimo, cioè una mera lista di punti di riferimento utili ai naviganti. Lo schema sintattico, entro cui i dati sono forniti, si articola in una serie di semplici nessi del tipo *da qui - a là*, per i quali Artemidoro ricorre a varie *tournures*, come *ἀπὸ μὲν τούτου (ταύτης) / μετὰ δὲ τούτου (ταύτην) / ἐντεῦθεν - ἕως / μέχρι / ἐπί*. Presso Marciano e altri autori le parti descrittive dei peripli constano unicamente di simili liste. Relativamente allo stile ed alla terminologia del periplo quale genere letterario, cfr. Gisinger, *Periplus*, col. 843.

V 17-18 *ἀπὸ γὰρ τοῦ τῆς Πυρηνάιας Ἄφροδ[ι]είτης | ἀκρωτηρ[ί]ου* : Artemidoro dà inizio al suo *παράπλουοι* da un promontorio posto all'estremità meridionale dei Pirenei, alla sommità del quale sorgeva un tempio dedicato ad Afrodite, chiamato *ἱερὸν τῆς Πυρηνάιας Ἄφροδ[ι]της*, come si legge qui, o più semplicemente *Ἄφροδ[ι]σιον*, come si trova, ad esempio, in Strab. IV 1, 6 p. 181 C, 31-32 e IV 1, 6 p. 182 C, 9 o Ptol. *Geogr.* II 6, 20. Naturalmente il viaggio era cominciato dal porto posto ai piedi del promontorio; ma il capo costituiva il principale punto di riferimento per la navigazione costiera dell'Iberia. Probabilmente il tempio era ben visibile dal mare aperto e per questa ragione dava nome alla punta. Secondo Jannoray, *Portus Veneris*, pp. 411-413 e Schulten,

Iberische Landeskunde, pp. 178-179, il santuario era ubicato ai piedi del monte Albères e si trovava all'estremità sud-orientale della catena dei Pirenei, sull'odierno Capo Béar, a meridione della rada dell'attuale Port Vendres. García Alonso, *La Península Ibérica*, pp. 161 e 184, invece, ritiene che il promontorio non fosse Capo Béar, ma l'odierno Cabo Cerbère, posto a sud di Port Vendres e a nord di Port Bou. Secondo le testimonianze il tempio sorgeva sulla cima del promontorio; tuttavia, non ne sono conservati resti archeologici. Sulle carte tolemaiche medievali esso è contrassegnato con un cerchio puntato, cui è accostato il nome ἱερὸν Ἀφροδίτης, sulla II e sulla III carta dell'Europa della famiglia di manoscritti KF; oppure è indicato con l'usuale vignetta sulla carta regionale della *Tarraconensis* in O; ovvero è segnato con una *kunstvolle Zeichnung*, come si osserva sulla carta della *Narbonensis* in O, e figura anche come *ein Siegertreppchen* corredato dalla didascalia ἱερὸν Ἀφροδίτιον sulla III carta dell'Europa in R: cfr. Mittenhuber, *Text- und Kartentradiation*, p. 275. Sulla carta della *Gallia* e della *Hispania*, che correda il codice latino di Tolomeo Magliabech. Lat. XIII, 16 (Biblioteca Nazionale, Firenze), nella posizione dell'odierna Port Vendres figura *ein auffallendes Tempelgebäude als «templum Veneris» bzw. «Veneris templum» auf einem ins Meer reichenden Landvorsprung der östlichen Ausläufer der Pyrenäen bezeichnet*: cfr. Kreuer, *Die kartographische Wende*, p. 135, con Abb. 9.

Il porto ubicato presso il tempio di Afrodite da sempre servì come punto di partenza per le navi dirette verso gli altri approdi della costa iberica, per quella di Artemidoro, così come nel 195 a.C. per quella del console M. Porcio Catone: cfr. Liv. XXXIV 8, 5-7 = *FHA* III, p. 178 e *ibid.*, pp. 179-181.

In queste ll. 17-18 il promontorio con il santuario di Afrodite Pirenaica trova la menzione più antica; esso però è testimoniato anche presso altri autori. Strabone, in IV 1, 6 p. 181 C, 22-23, precisa che il capo costituisce uno dei bordi del Golfo Galatico, o Massaliotico: ἐντεῦθεν ἄρχεται κολποῦσθαι καὶ ποιεῖν τὸν Γαλατικὸν κόλπον πρὸς τὸ Ἀφροδίτιον τὸ τῆς Πυρήνης ἄκρον; e in IV 1, 3 p. 178 C, 23-27 dice che la punta segna il confine tra l'Iberia e la Gallia: ἐντεῦθεν μὲν οὖν ἡ παραλία παρατείνει μέχρι τοῦ ἱεροῦ τῆς Πυρηναίας Ἀφροδίτης· τοῦτο δ' ἐστὶν ὄριον ταύτης τε τῆς ἐπαρχίας (la Gallia Narbonese) καὶ τῆς Ἰβηρικῆς. Un concetto analogo esprime Tolomeo in *Geogr.* II 10, 2; mentre in *Geogr.* II 6, 10-12 puntualizza che il capo rappresenta l'estremità mediterranea del sistema orografico pirenaico, così come Capo Oiasso costituisce quella atlantica: Οἰάσσω ἄκρον Πυρήνης ἰε'' c' με'' L'' γ'' (15° 10' / 45° 50'). Ἡ δὲ πρὸς θερινὰς ἀνατολὰς πλευρὰ ὀρίζεται τῇ Πυρήνῃ ἀπὸ τοῦ εἰρημένου ἀκρωτηρίου μέχρι τῆς ἐπὶ τὴν καθ' ἡμᾶς θάλασσαν ἀκρωρείας, καθ' ἣν ἴδρυται Ἱερὸν Ἀφροδίτης, οὗ θέσις κ' γ' / μβ' γ' (20° 20' / 42° 20'). Similmente dice Marciano in *Peripl.* II 16, *GGM* I, p. 549, 5-8: ἀπὸ τοῦ Οἰάσσω τῆς Πυρήνης ἀκρωτηρίου μέχρι τοῦ ἐτέρου ἀκρωτηρίου αὐτῆς τοῦ κειμένου κατὰ τὴν ἡμετέραν θάλασσαν, ἐφ' οὗ ἴδρυται τὸ ἱερὸν τῆς Ἀφροδίτης. E del capo Marciano fa menzione pure in *Peripl.* II 17, *GGM* I, p. 549, 17-19 e II 18, *GGM* I, pp. 549, 34 - 550, 4. Si vedano, inoltre, Mela II 84, 4, che accenna al promontorio come punto di confine; Plin. *Nat. hist.* III 22 e IV 110; Liv. XXXIV 8, 5, che nomina un porto chiamato *Portus Pyrenaei*, probabilmente da identificare con il ben noto *Portus Veneris*: cfr. Parroni *ad* Mela II 84, p. 339.

In merito alla posizione del santuario di Afrodite cfr. Ptol. *Geogr.* II 6, 20: Ῥόδη πόλις ἰθ' L' / μβ' L' (19° 30' / 42° 30') μεθ' ἣν τὸ εἰρημένον Ἀφροδίτιον Ἱερὸν κ' γ' / μβ' γ' (20° 20' / 42° 20'). Per quella di *Portus Veneris* e del promontorio, vd. Barrington Atlas, Map 25 I3.

BIBLIOGRAFIA: Jannoray, *Portus Veneris*; Schulten, *Geografia* I, p. 398, s.v. *Portus Veneris*; Schulten, *Iberische Landeskunde*, p. 228; Chevallier, *Römische Provence*, pp. 47-48; Chevallier, *Provincia*, p. 30; Barceló, *Pyrenaei Portus*; Lafond, *Portus Veneris*; García Alonso, *La Península Ibérica*, pp. 160-161 e 183; Parroni *ad* Mela II 84, 4; Radt, *Strabons* V, pp. 406-407 *ad* p. 178 C 24 sgg.; Puig - Rieu, *Pirene nostrum*, pp. 285 sgg., con carta dettagliata.





LE VIGNETTE

La parte completata della carta è costellata da 14 vignette: dodici di esse raffigurano edifici o agglomerati di case, una (6) pare rappresentare una sorta di monumento (una torre o una colonna o una pietra miliare), un'altra (4) un altare o un tempio, un'altra ancora (3) riproduce un paesaggio ove si distinguono dirupi, monti e alberi.



1. località montana



2. città cinta di mura



3. catena montuosa coperta da una foresta (passo?)

²⁵ Cfr. Val. Max. V 1, 1 e Diod. XXXI 18 *apud* Const. Porph. *De sent.* 364, p. 375, 5-12, come pure *Anth. Lat.* I 1, 724, 8: *pingit et alter*; cfr. *supra*, p. 276.

²⁶ Cfr. *supra*, pp. 78-79.

²⁷ Cfr. *supra*, p. 276, nota 7.

²⁸ Cfr. *supra*, p. 276, nota 7.

²⁹ Buonocore, *Vedere i Classici*, p. 177, figg. 93-98.

³⁰ L'altezza ridotta e lo svilupparsi in lunghezza della mappa evocano immediatamente le fattezze di un rotolo – cm. 675 × 34.



4. altare (tempio, monumento?)



5. edifici, alberi (città nella foresta?)



6. monumento (stele, pietra miliare?)



7. città cinta di mura



8. città cinta di mura



9. città cinta di mura; piccoli insediamenti



10. città cinta di mura



11. città cinta di mura?



12. città cinta di mura



13. città cinta di mura



14. città

15. poderi /borghi di campagna /
villae rusticae16. poderi / insediamenti /
villae (?) in riva al fiume

Le città cinte di mura ³¹

Le vignette **2** e **7-13** raffigurano mura nelle quali si aprono porte e finestre, e dai bastioni turriti. Dall'interno di esse svettano particolari strutture munite di un tetto; potremmo senza esitazione riconoscerci dei δώματα ³², costruzioni edificate a mo' di attico sui tetti delle abitazioni, la cui menzione ricorre nei documenti greci di provenienza egiziana. Nelle vignette **2**, **8**, **9** e **13** si vede con chiarezza che l'edificio interno alle mura è una costruzione a sé stante, che si eleva dominando le fortificazioni della città; analogamente, potremmo presumere qualcosa di simile anche per le vignette **7** e **11**. Tutte le vignette di città esibiscono fattezze affini, ma si differenziano per formato e per dettagli architettonici. Pur nella generale somiglianza, pare possibile discernere con una certa evidenza due tipologie figurative, e distinguere città più piccole e città più grandi. Le vignette **2**, **7(?)**, **9**, **11(?)** e **13** appartengono al tipo di formato più largo e di foggia rettangolare, e rappresentano i centri urbani di estensione più rilevante; **8** (?) e **10** si dovranno ricondurre alla tipologia di dimensioni più ridotte e di forma quadrata, e probabilmente indicano città più piccole. Tuttavia, **8** mostra una costruzione che si erge al di sopra delle mura all'interno di una fortificazione quadrangolare, nella quale si aprono due porte; **10**, invece, non consta che di mura quadrate interrotte da una sola porta, vuote all'interno e munite di torrioni ai quattro angoli. Le vignette **7**, **11** e **12**, a causa del precario stato di conservazione, non possono essere ascritte con certezza ad alcun sotto-tipo, quantunque paiano inseribili nella tipologia della vignetta che raffigura un grande centro urbano.

Tutti gli edifici racchiusi tra le mura delle città sono coperti da tetti piani, come consueto nell'architettura egiziana. Solo la carta musiva di Madaba e il mosaico di Ammaedara esibiscono un simile tipo di tetto, mentre le altre mappe recano tetti acuti di tipica foggia europea (vd. *supra*, p. 278). Tutte le vignette sono schizzate in prospettiva. In **9** le mura vistosamente inclinate verso l'interno potrebbero ricordare i piloni di case e templi egizi ³³.

Le località minori

Anche le vignette **1**, **5**, **9** (elementi laterali accanto alla città fortificata) e **14** rappresentano indubbiamente edifici, ma resi in un'esecuzione ben più semplice: i due tratti verticali, che alla sommità sono congiunti da un'asta ad essi perpendicolare, alludono forse a una casa ovvero alla torretta di una casa (**1**, **9** elementi laterali); accanto a simile raffigurazione occorrono poi vignette effigianti una torre appaiata con una costruzione più bassa (**1**, **5**) e l'unione di due torri mediante una traversa apposta a metà della loro altezza (**1**, **9**, **14**), forse stilizzazione di un'abitazione munita di due torri (οικία διπυργία). Simili disegni rappresenteranno probabilmente insediamenti di una certa estensione, siti nelle campagne e privi di fortificazioni, nei quali pure sorgevano edifici di notevole altezza, alcuni a più piani. La località indicata mediante la vignetta **5** doveva trovarsi in prossimità di una foresta, a giudicare dalle sagome d'albero, ben identificabili in **3** come confere; mentre in **1** i declivi schizzati dovrebbero alludere a una contrada montana.



³¹ Vignette che rappresentano città compaiono nella pergamena di Dura Europos (vd. *supra*, p. 276), nella *Tabula Peutingeriana* (vd. *supra*, pp. 278-279), sulle carte tolemaiche (vd. *supra*, p. 278, e Mittenhuber, *Text- und Kartentradition*, p. 15, con note 25 sgg.), sulle carte degli *agrimensores* (vd. *supra*, p. 278), sul mosaico di Madaba (vd. *supra*, pp. 277-278) e sul mosaico di Ammaedara (vd. *supra*, p. 278, nota 12).

³² Cfr. Husson, *OIKIA*, pp. 63-65, s.v. δώμα, con illustrazioni a p. 65, pp. 248-251, s.v. πύργος, οικία διπυργία e pp. 251-252, s.v. οικία διπυργία.

³³ Cfr. Husson, *OIKIA*, pp. 243-245, s.v. πυλών.



V9

(Tavv. XI, XXXV)



Impronte speculari del piede **R17** sulla parte centrale del disegno; della testa **R20** e della mano **R18** sull'estremo lembo inferiore, a sinistra e al centro, e nell'area sottostante.

* * *

<i>a</i>		ξῖφιαϞ	ξῖφίαϞ
<i>b</i>	1	θουνη[θουνη[ό-]
	2	πριϞ . [πριϞ τ[ιϞ]

b 2 Su π e sull'asta verticale di Ϟ, due tratti obliqui paralleli lasciati dal calzare del piede **R17**. Ϟ . [: a ridosso dell'estremità destra di Ϟ, breve tratto orizzontale adagiato sul rigo superiore, che è seguito immediatamente da un segmento verticale alto quanto il rigo.

«*Xiphias*. Tonno sega.»

* * *

La composizione presenta due animali in lotta, un quadrupede e un mostro anguiforme, che si addentano la coda l'un l'altro. La bestia serpentiforme è attorcigliata sul corpo dell'altra, che tenta di liberarsi dalle spire compiendo un balzo in avanti. Il gruppo è conservato pressoché per intero: qualche lacuna si apre sulla parte posteriore dell'animale di sinistra e sul capo e sul muso di quello di destra.

Il quadrupede è raffigurato con la testa di profilo e retrospiciente. La parte anteriore del corpo è costituita dalla combinazione di forme anatomiche di bestie diverse. Il capo, a eccezione della lunga appendice del muso, e l'intero tronco sembrano quelli di un felino: le orecchie sono molto piccole e di forma rotondeggiante; gli occhi appaiono pronunciati ed incassati; il busto è fortemente caratterizzato da fattezze feline, così come le zampe, di cui quella destra risulta sollevata rispetto alla sinistra. Il muso, invece, ha una connotazione diversa, giacché si presenta molto allungato, desinente a punta e provvisto nelle fauci di una dentatura aguzza: a prima vista fa pensare alla protuberanza di un pesce spada. Di più difficile lettura è la parte posteriore dell'animale: si vede la porzione di passaggio dal ventre alle zampe; si individua parzialmente la gamba sinistra, di cui si può seguire il profilo e percepire le articolazioni interne; a fatica si riconosce la parte interna ombreggiata di quella destra e si scorge pure la coda, relativamente lunga e sottile come quella esibita dai felini.

Questa creatura chimerica, nella relativa didascalia, è designata col termine ξῖφίαϞ, cioè con il nome che abitualmente è attribuito al pesce spada⁸⁴. Tuttavia, l'unico tratto che accomuna il quadrupede al pesce spada è la forma allungata e appuntita del muso, che è molto simile alla protuberanza del pesce e che ricorda lo ξίφος, vale a dire la spada. Proprio da questa caratteristica deriva la denominazione della bestia. In Aelian. *Nat. an.* IX 40, si dice, infatti, che il pesce spada è chiamato ξῖφίαϞ per via del muso, che è come uno ξίφος⁸⁵. Analogamente il nostro ibrido di **V9**, avendo un muso simile a uno ξίφος, è detto ξῖφίαϞ al pari del pesce spada, anche se non ha alcun rapporto col pesce. Esso piuttosto va accostato a quell'animale che compare nel mosaico di Palestrina accompagnato dalla didascalia ΞΙΟΙΓ⁸⁶: anche quello è un quadrupede dalla corporatura robusta, ha una testa piccola, esibisce orecchie corte e mostra un muso lungo ed affilato,

⁸⁴ Cfr. Thompson, *Fishes*, pp. 178 sgg.

⁸⁵ In proposito si veda pure Strömberg, *Studien zur Etymologie*, pp. 43 sg.

⁸⁶ Cfr. Gullini, *Mosaici*, tav. XXIII.

munito di denti aguzzi, assai simile a quello dello $\xi\varphi\acute{\iota}\alpha\varsigma$ di **V9**. Soltanto le zampe differiscono, giacché qui sono di felino, mentre nell'altro caso ricordano quelle di un rinoceronte o di un ippopotamo. Ma, a parte questa discrepanza, è evidente che si tratta della stessa bestia, come prova la didascalia $\Xi\text{IOI}\Gamma$ che si legge nel mosaico (IG XIV 1302e). Le cinque lettere, apparentemente, risultano prive di senso⁸⁷; ma non si può di certo ritenere che esse rappresentino un'aggiunta settecentesca, come si dice in Phillips, *Barberini Mosaic*, p. 67: una simile eventualità è già stata convincentemente esclusa in Meyboom, *Nile Mosaic*, p. 228, nota 22. D'altra parte, l'emendamento $\Xi\text{I}\Phi\text{O}\Sigma$ proposto in IG XIV 1302 ed accolto in Schmidt, *Studien*, p. 73, e Whitehouse, *Dal Pozzo Copies*, p. 89, nota 9, restituisce un significato alla parola, ma è completamente privo di riscontri, non essendo conosciuta bestia alcuna con tale denominazione. Parimenti non si ha nessun supporto per la lettura $\Xi\text{I}\Phi\text{I}\Sigma$ suggerita da A. Nibby⁸⁸ e condivisa in Phillips, *Barberini Mosaic*, p. 67, e ritenuta possibile in Merkelbach, *Isis regina*, p. 638, Abb. 170, né per quella $\Xi\text{I}\Phi\text{IO}\Sigma$ presentata in Mielsch, *Tiergeschichten*, p. 17, Abb. 4. E non è ammissibile neppure la proposta avanzata in Meyboom, *Nile Mosaic*, p. 228, nota 22, di trascrivere la didascalia con $\kappa\alpha\rho\kappa\omicron\phi\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma$ $\tau\alpha\tilde{\upsilon}\rho\omicron\varsigma$, interpretando $\Xi\text{IOI}\Gamma$ come un'erronea ricostruzione delle lettere $\text{KO}\Phi\text{A}\Gamma$ imputabile ai restauratori del mosaico: dal punto di vista paleografico uno scambio tra $\text{KO}\Phi\text{A}\Gamma$ e $\Xi\text{IOI}\Gamma$ sarebbe difficilmente giustificabile, anche attribuendo la più grande imperizia agli artigiani del Settecento. Per contro, l'incomprensibile nome $\Xi\text{IOI}\Gamma$ può essere agevolmente letto $\xi\varphi\acute{\iota}\alpha\varsigma$, sulla base della didascalia di **V9** e delle trascrizioni della leggenda fatte da J.J. Barthélemy, che esaminò il mosaico prima degli spostamenti avvenuti nel corso del XIX e del XX secolo⁸⁹. Barthélemy copiò la didascalia in due maniere diverse: $\Xi\text{Io} \mid \Gamma \mid$ e $\Xi\text{Io} \mid / \mid$. Da queste si evince che la terza lettera era un Φ , di cui si era persa la parte inferiore dell'asta verticale; la quarta era uno I, forse privo della base; la quinta assai verosimilmente un A, di cui restavano solamente la barra sinistra e l'estremità superiore di quella destra che, essendo congiunte in alto, costituivano una forma angolare \angle , riprodotta come una cuspidine nella seconda copia e interpretata come Γ nella prima; dopo questi ultimi resti appariva ancora un tratto verticale, che è agevolmente inseribile nell'anello di un Σ , avendo quest'ultimo un andamento pressoché rettilineo sul lato sinistro.

Ricostruita come $\Xi\text{I}\Phi\text{I}\text{A}\Sigma$ la didascalia del mosaico, resta da precisare quale specie zoologica rappresentino l'animale di Palestrina e il suo consimile di **V9**. Nella bestia del mosaico S. Pieralisi riconosce un cinghiale⁹⁰; A. Steinmeyer-Schareika in *Nilmosaik*, pp. 65 sg., individua un facocero; A. Tammisto in *Nile Mosaic*, p. 9, nota 24, scorge un tapiro; altri vedono un ippopotamo con muso di coccodrillo⁹¹; mentre K.M. Phillips Jr. in *Barberini Mosaic*, pp. 160 sg., ravvisa il $\kappa\alpha\rho\kappa\omicron\phi\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma$ $\tau\alpha\tilde{\upsilon}\rho\omicron\varsigma$, di cui si parla in Agatharch. *Mar. Er.* 76 ed in Diod. III 35, 7-9, e questa identificazione è ritenuta ammissibile anche in Meyboom, *Nile Mosaic*, p. 23. Tuttavia, le fattezze mostrate dalla bestia sia nel mosaico sia in **V9** escludono che possa trattarsi di un cinghiale, essendo troppo diverse da quelle dei veri rappresentanti di quella specie. Parimenti è improbabile che lo $\xi\varphi\acute{\iota}\alpha\varsigma$ sia un facocero, perché le zampe feline e la prominente del muso particolarmente acuminata in **V9** non corrispondono di certo alle caratteristiche di quel pachiderma⁹². E la creatura non è nemmeno assimilabile ad un tapiro, giacché quest'ultimo è una bestia dell'Asia meridionale e del Nuovo Mondo, con cui non si poteva avere domestichezza in epoca ellenistica e romana. Risultando non appropriate le identificazioni con animali esistenti, bisogna ritenere che lo $\xi\varphi\acute{\iota}\alpha\varsigma$ sia una creatura immaginaria. È però impossibile vedere nell'animale il $\kappa\alpha\rho\kappa\omicron\phi\acute{\alpha}\gamma\omicron\varsigma$ $\tau\alpha\tilde{\upsilon}\rho\omicron\varsigma$, cioè il bufalo carnivoro dell'Etiopia, sia perché esso non rivela caratteristica alcuna dei bovini, sia

⁸⁷ Nell'apparato annesso a IG XIV 1302e si cita pure una trascrizione $\Xi\text{IOI}\Gamma$ attribuita a A. Kircher e B. de Montfaucon, la quale però non ha maggior significato di $\Xi\text{IOI}\Gamma$. Quanto alla forma $\xi\text{io}\gamma$ di Gullini, *Mosaici*, p. 43, è verosimilmente dovuta ad una banale omissione di ι tra \omicron e γ per un refuso di stampa.

⁸⁸ Cfr. IG XIV 1302e, apparato.

⁸⁹ Barthélemy, «Explication», p. 535.

⁹⁰ Pieralisi, *Osservazioni*, p. 26.

⁹¹ Schmidt, *Studien*, p. 73; Gullini, *Mosaici*, p. 43; Aurigemma, «Il restauro», p. 79; Whitehouse, *Dal Pozzo Copies*, p. 89, nota 9.

⁹² L'identificazione col facocero è respinta pure in Meyboom, *Nile Mosaic*, p. 228, nota 23.

perché non si capirebbe per qual motivo in **V9** e nel mosaico debba essere chiamato ξιφίασ, anziché αγκοφάγος τάρπος come in Agatharch. *Mar. Er.* 76 e Diod. III 35, 7-9. Analogamente è esclusa un'identificazione con un fantasioso ippopotamo dal muso di coccodrillo: le zampe feline, che l'animale mostra in **V9**, non sono attribuibili a un ippopotamo e la prominente, che esibisce nel medesimo disegno, non è assimilabile al muso di un coccodrillo. Viste le gambe feline che compaiono in **V9**, si potrebbe essere indotti ad accogliere un'ipotesi cautamente avanzata in Meyboom, *Nile Mosaic*, p. 229, nota 23, e pensare che lo ξιφίασ sia un'incarnazione di Am-mit, il mostro del pantheon egiziano che divorava i peccatori dannati e che era un essere chimerico con la parte posteriore di ippopotamo, quella anteriore di leone e la testa di coccodrillo⁹³. Tuttavia, tanto nel mosaico di Palestrina quanto in **V9** lo ξιφίασ non presenta parvenza alcuna di criniera leonina, che è invece uno degli attributi di Am-mit, e la sua testa non è accostabile a quella di un coccodrillo. Conseguentemente anche l'identificazione della bestia con il demone egiziano risulta inaccettabile. È più verosimile che lo ξιφίασ sia soltanto una creatura fantastica, nella quale sono confluite immaginifiche descrizioni di animali esotici e libere invenzioni di disegnatori non privi di estro creativo. Delineata forse sommariamente dalla fantasia di qualche artista, la bestia potrebbe essersi arricchita di vari attributi per intervento di altri e aver assunto gradualmente delle fattezze ben definite, con le quali entrò nel repertorio figurativo e con le quali appare sia nel mosaico di Palestrina sia in **V9**⁹⁴.

Eguale fantastico è l'altro animale raffigurato nel gruppo, ma rispetto allo ξιφίασ presenta una natura zoomorfa completamente diversa, avendo sembianze anguiformi. Ad esclusione della coda e della testa, tutto il corpo si sviluppa in lunghezza: due voluminose spire stringono lo ξιφίασ, mentre la coda e la testa si protendono al di sopra di quello. La testa presenta due orecchie lunghe ed appuntite, divergenti verso l'esterno; l'occhio è piuttosto grande, a giudicare dai resti ancora interpretabili; una larga protuberanza irta di punte sporge al di sotto della gola, e il muso risulta lungo e robusto, con le fauci leggermente aperte. Fra queste deve essere immaginata la coda dello ξιφίασ, di cui si scorgono pochi resti sul posteriore del quadrupede e la parte terminale oltre il muso del mostro anguiforme. Dalla testa scende una fila continua di grossi aculei triangolari leggermente arcuati presso la punta. Solamente la parte della schiena più vicina al capo è fornita di queste sporgenze, essendo completamente lisce la porzione mediana del corpo, corrispondente ai due giri di spire sullo ξιφίασ, e quella posteriore verso la coda. Nella parte con le spire il dorso porta dei segni arcuati paralleli, piuttosto distanziati, che conferiscono volume e rotondità all'immagine; mentre nel pezzo più vicino alla testa è stato opportunamente sfumato per ottenere il medesimo effetto volumetrico. La fascia ventrale, invece, è coperta di tratti trasversali, che indicano delle squame vistose e che mostrano l'articolazione ed il movimento della bestia. La coda, stretta fra le mandibole dello ξιφίασ, ha un andamento molto elegante nella sua sinuosità; quattro pinne disposte a ventaglio coronano l'estremità del corpo e altre simmetriche si intravedono dietro le prime.

Nella didascalia, disposta su due righe sopra il muso della bestia, si leggono agevolmente le lettere θυννυ[]² πρις[] e dopo il ς di l. 2 si scorgono resti confacenti a un τ. Vista l'esiguità dello spazio, non più di una o due lettere devono considerarsi perdute alla fine delle righe: un completamento θυννυ[] è facilmente immaginabile a l. 1, mentre a l. 2 le tracce rimaste inducono a restituire πρις[]¹; sicché la didascalia può essere letta θυννυ[]¹-² πρις[]¹. Il vocabolo θυννύ-πρις[] non è attestato altrove; ma in esso si riconosce facilmente un composto, di cui il primo membro è il sostantivo θύννυς, vale a dire *tonno*, e il secondo è la parola πρίς[], che verosimilmente indicava il pesce sega, o comunque un mostro marino, come si precisa in Thompson, *Fishes*, p. 219. Quindi la bestia anguiforme del disegno potrebbe essere definita *tonno sega*, e

⁹³ Cfr. Seeber, *Untersuchungen zur Darstellung*, pp. 171 sgg. e fig. 78.

⁹⁴ Fattezze abbastanza simili a quelle dello ξιφίασ presentano pure alcuni animali raffigurati in affreschi pompeiani, ad esempio quelli della Casa di Ma. Castricius (VII, 16 *Ins. Occ.*, 17), cfr. *Pompei VII*, pp. 940 sgg., figg. 123-126, 129, 131, 136, 138, e quelli della Casa del Medico (VIII, 5, 24; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 113195), cfr. *Pompei VIII*, p. 606, fig. 4.

la denominazione le si adatterebbe perfettamente. Il θύνvoc, infatti, era inserito fra i κήτη, cioè fra i grandi abitatori dei mari, frequentemente crudeli e mostruosi⁹⁵; pertanto ben poteva avere quei requisiti di forza e di ferocia che sembrano attribuiti dell'animale qui raffigurato. Mentre il corpo anguiforme della bestia e le sporgenze triangolari sul suo dorso, simili ai denti di una sega, giustificano l'inserimento nel nome della componente πρίστις, probabile designazione del pesce sega, o almeno di una creatura marina munita di protuberanze affini a una sega e dotata, secondo alcuni, di un corpo lungo e affusolato, come quello del mostro anguiforme di **V9**⁹⁶. Una volta precisato il nome, è comunque impossibile procedere a un'identificazione tipologica dell'animale, giacché esso è manifestamente una creatura fantastica. Non essendo conosciute altre testimonianze del mostro, non è effettuabile alcun raffronto con altre immagini di esso.

Intorno al gruppo dei due animali il disegnatore non ha realizzato una vera e propria 'scenografia' come in altri disegni, nella composizione, infatti, mancano elementi vegetali o paesaggistici: si notano soltanto leggeri tratti orizzontali di colore grigio chiaro al di sotto dello ξιφίας. Questo tipo di ambientazione generalmente accompagna le figure dei pesci riprodotti sul rotolo; però si ritrova anche con le immagini di qualche uccello, come in **V12** e **V26**, e pure con quella di un roditore in **V23**. Quindi non si deve ritenere che le linee parallele rappresentino la superficie di uno specchio d'acqua, come potrebbe suggerire la presenza della θυννόπριςτις: esse qui indicano semplicemente un piano, su cui lo ξιφίας appoggia con le due zampe posteriori. In verità, la mancanza di dislivelli nella superficie e i danneggiamenti subiti dalla figura nella sua parte inferiore, dove si trovano i piedi del quadrupede, potrebbero far sorgere il dubbio che la bestia sia distesa a terra. Tuttavia, la zampa posteriore destra, per quanto sia guastata, appare chiaramente protesa verso il basso, anziché ripiegata all'altezza del garretto; e andamento analogo doveva avere la zampa posteriore sinistra, di cui si vede appena il raccordo col ventre: questo fatto consente di scartare l'ipotesi che la bestia sia distesa al suolo. Per contro le zampe anteriori devono necessariamente essere immaginate come staccate dal terreno, giacché la bestia si solleva. Tutta la parte anteriore del suo corpo partecipa di questo slancio in avanti e verso l'alto, quasi fosse una mossa fatta per liberarsi dalle spire serrate e dalle fauci della θυννόπριςτις.

Il disegnatore è molto interessato a rendere adeguatamente il viluppo dei corpi e, da un punto di vista grafico, riesce a cogliere azione e movimenti delle due bestie in lotta. Qualche distorsione, tuttavia, si nota nell'esecuzione del corpo dello ξιφίας, che ha il ventre eccessivamente allungato e le zampe posteriori non adeguatamente raccordate con il resto della figura. Questa anomalia, probabilmente, deve essere imputata alla difficoltà di rappresentare lo slancio del corpo in avanti e la torsione della testa all'indietro. Ma la difficoltà maggiore che il disegnatore ha incontrato è stata quella di combinare i giri delle spire con la parte superiore del corpo della θυννόπριςτις, che si manifesta all'improvviso dietro le zampe posteriori dello ξιφίας. Inoltre risulta di soluzione non semplice la congiunzione tra la coda e il corpo del mostro anguiforme: l'andamento delle spire, infatti, sembra divergente rispetto a quello della coda, quindi bisogna immaginare una porzione libera per compensare i due movimenti.

Quanto all'esecuzione tecnica, si nota che le linee del ventre e del dorso dello ξιφίας traspaiono sotto le spire della θυννόπριςτις, giacché nella realizzazione della scena il quadrupede è stato disegnato interamente per primo e in un secondo tempo è stato aggiunto il mostro anguiforme intorno a esso, come nel caso di **V16** e **V22**, che presentano serpenti attorcigliati su altri animali. Sia in una bestia sia nell'altra, parecchie linee sono state ripassate più volte, come sul ventre dello ξιφίας e sulle spire della θυννόπριςτις; alcune zone sono marcate da un forte chiaroscuro, come il collo del mostro anguiforme e il torace del quadrupede, in prossimità delle volute che lo avvolgono; le superfici dei corpi sono poi caratterizzate assai accuratamente nei dettagli: lo ξιφίας, ad esempio, ha sul petto l'indicazione del pelo e del cambiamento di colore, mentre la θυννόπριςτις mostra le squame nitidamente segnate sul ventre.



⁹⁵ Cfr. Archestr. frg. 34, 1-3 Brandt e Oppian. *Hal.* I 360 sgg. per l'attribuzione del θύνvoc al gruppo dei κήτη, e Oppian. *Hal.* I 760 sg. per la crudeltà del pesce.

⁹⁶ Cfr. Plin. *Nat. hist.* IX 4: *pristes ducenum cubitorum*; Nonius XIII 13: *pristium marinarum, quae longi corporis sunt sed angusti*.



R1³⁶

(Tavv. I, XVII)



La testa, ripresa in posizione frontale, si conserva dalla fronte all'attacco con la spalla, visibile a destra e a sinistra; sulla metà destra del disegno rimangono una porzione significativa della barba, dalla lavorazione molto particolare, e un tratto del collo, che prosegue lungo la spalla destra completamente nuda; è mancante della parte superiore della capigliatura e della calotta cranica. Del busto rimane inoltre una piccola porzione della spalla sinistra, su cui è appoggiato un mantello, come si può evincere dal dettaglio delle linee divergenti; non c'è motivo di interpretare questi tratti come 'pentimento' ovvero come correzione, visto che la linea del collo risulta ininterrotta e quella del mantello è ben distanziata; l'orecchio sinistro, che sembra confondersi con le ciocche della barba e della capigliatura, è disegnato in una posizione quasi esterna all'ovale del cranio e in contiguità con le ciocche di capelli.

³⁶ La numerazione attribuita a ogni singolo disegno procede dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra, riproducendo per analogia il senso di scrittura. Va, ovviamente, ricordato che la sequenza numerica non contiene né fornisce dati validi e intrinseci per la descrizione del procedimento artistico-artigianale sul rotolo, su cui si veda la precedente introduzione. Per quanto riguarda i confronti iconografici proposti per l'interpretazione degli elaborati grafici, si è provveduto a fornire, laddove e per quanto sia possibile, soltanto quegli esemplari più significativi per la determinazione dell'inquadramento cronologico ovvero dello schema iconografico e per l'individuazione dell'agente figurativo.

Sulla fronte si vedono due profonde e marcate rughe in posizione speculare. Ampie le arcate sopraccigliari; l'occhio destro si presenta ravvicinato al setto nasale; l'occhio sinistro è molto più curato rispetto a quello destro: le differenze sono sia nel taglio oculare che nei dettagli (per esempio, le rughe intorno all'occhio o 'zampe di gallina' e la palpebra inferiore sono realizzate con maggiore attenzione verso l'anatomia); il disegnatore realizza con l'inchiostro nero il contorno della pupilla e il particolare dell'iride all'interno. Le labbra sono strette, leggermente allungate e schiuse; l'indicazione dell'apertura e della parte interna scura della bocca è resa mediante la distribuzione uniforme dell'inchiostro nero. I baffi e la barba sono lavorati a ciocche larghe e separate.

Nell'esecuzione del disegno il tratto si presenta ora pesante ora leggero e implica l'uso di inchiostro puro e diluito allo stesso tempo; sul collo e sulla guancia sinistra sono visibili larghi tratti di inchiostro diluito passati con il calamo a punta larga per la resa dell'effetto volumetrico e chiaroscurale. Nel rendimento dei volumi della barba il disegnatore fa un impiego molto parco delle sfumature e del chiaroscuro: l'inchiostro nero è limitato ad alcune parti sulla capigliatura e sulla barba, mentre quello diluito viene utilizzato per l'indicazione delle singole ciocche; sui baffi, la peluria è realizzata con un tratto poco sentito, ondulato e divergente. Sulla metà destra inferiore del disegno, il tratto del collo e della spalla risulta realizzato a contorno molto sottile e incerto rispetto alla corrispondente metà sinistra. L'esecuzione del disegno risulta, in ultima analisi, poco accurata per quanto riguarda il rendimento dei dettagli anatomici (occhi e orecchio sinistro, soprattutto; tratto del collo e della spalla destri); tecnicamente il disegnatore cerca di ovviare a imprecisioni e inesattezze utilizzando, per esempio, l'inchiostro diluito nel tentativo di dare l'idea della matericità, del volume, del modellato.

Iconograficamente il personaggio non presenta attributi significativi per l'identificazione del tipo, anche se è caratterizzato come un uomo barbato, in età avanzata. Le rughe pesanti e marcate sulla fronte e la folta barba sul volto, tuttavia, sono spie inconfondibili per avanzare l'ipotesi che possa trattarsi del disegno di una figura di intellettuale o di filosofo. L'espressione contratta e concentrata dello sguardo, determinata dalla doppia ruga sulla fronte, e l'indicazione della bocca dischiusa depongono proprio a favore di questa interpretazione: quasi che il vecchio (filosofo?) sia intento nell'argomentazione e nell'esposizione del proprio pensiero. Ulteriore informazione deriva dal motivo stesso della barba, dove si distingue chiaramente una ciocca nelle vicinanze dei baffi: come si può ben notare, una ciocca abbastanza consistente della barba, posta nella parte superiore di questa, si appoggia alla metà sinistra dei baffi. Per quanto ciò sia possibile, questo indizio, allo stesso tempo fisionomico e iconografico, consente di precisare ulteriormente l'ipotesi sopra esposta, cioè che possa trattarsi del filosofo epicureo Metrodoro di Lampsakos (331/0-278/7 a.C.)³⁷ (fig. 5.7).

Noto per la sua bontà, γέγωνε δὲ ἀγαθὸς πάντα, e per il suo coraggio, ἀκατάπληκτος πρὸς τὰς ὀχλήσεις καὶ τὸν θάνατον³⁸, la fortuna iconografica di Metrodoro è confermata dalle numerose copie del suo ritratto prodotte in epoca romana³⁹: oltre alle teste-ritratto e alle statuette del filosofo epicureo, va aggiunto al *corpus* delle testimonianze artistiche il recente rinvenimento di

³⁷ Sui ritratti del filosofo epicureo Metrodoro: Laurenzi, *Ritratti greci*, p. 117, nr. 66, tavv. XXIV, XLVIII; Richter, *The Portraits of the Greeks II*, pp. 202-203 (su Epicuro, pp. 194-200; su Ermarco, pp. 203-206). Sui ritratti dei filosofi: Scatozza Hörich, *Il volto dei filosofi antichi*, pp. 157-159 (Epicuro), pp. 165-166 (Ermarco), pp. 169-170 (Metrodoro); van den Hoff, *Philosophenporträts*, pp. 63-69 (Metrodoro), pp. 69-75 (Epicuro), pp. 75-78 (Ermarco). Ipotesi alternativa, assai erudita e altamente problematica, è quella proposta da Canfora, «Non so se il riso», che riconoscerebbe nel disegno **R1** il ritratto di Democrito che ride a labbra aperte, sulla base di un passo di Sidonio Apollinare (*Epist.* IX 9, 14: *Democritus risu labris apertis*) e un affresco di Bramante del 1487. Le labbra di **R1** sono effettivamente dischiuse, ma non c'è alcun accenno di sorriso: trattasi di una diffusa cifra iconografica che connota i poeti, i filosofi, i retori e quanti sono intenti nell'elocuzione. Il ritratto di Bramante portato come confronto non può essere tenuto in considerazione, dal momento che la figura ritratta *non* presenta la barba, altro elemento iconografico connotante la figura **R1**. Già per questa serie di motivi l'ipotesi proposta da Canfora risulta pienamente infondata.

³⁸ Diog. Laert. X 23.

³⁹ Oltre agli esemplari menzionati nel volume della Richter (sedici copie di teste e tre statue di piccole e grandi dimensioni) si aggiungono quelli raccolti in van den Hoff, *Philosophenporträts*, pp. 63-64.

un mosaico ad Autun, databile alla seconda metà del II sec. d.C., su cui compare il personaggio seduto, nello schema iconografico della riflessione ⁴⁰. Su tutte le riproduzioni plastico-scoltoree pervenute e identificate con il filosofo, il motivo del ricciolo ‘appoggiato’ alla metà sinistra dei baffi ricorre in maniera costante come tratto fisionomico e, di conseguenza, iconografico distintivo (fig. 5.8): nel caso del disegno sul papiro **R1**, il disegnatore sembra indulgere a lungo su questo dettaglio, come si nota dalla cura tecnica e dalla strumentazione con cui viene realizzato rispetto alle altre ciocche della barba e della capigliatura; l’impiego dell’inchiostro nero nella parte interna del ricciolo contribuisce all’accentuazione dei volumi e alla plasticità della barba.



Fig. 5.7. Busto-ritratto di Metrodoro (copia romana di un originale greco del secondo quarto del III sec. a.C.). Roma, Musei Capitolini, Stanza dei Filosofi, n. inv. 575

⁴⁰ Il filosofo epicureo è seduto su un grande seggio; porta la mano destra verso il volto, secondo l’iconografia della riflessione e tiene nell’altra mano un rotolo; per una presentazione del pannello musivo e dei risultati archeologici cfr. *Autun, une capitale gallo-romaine*, in partic. pp. 70-75 (p. 73 per una buona riproduzione a colori del mosaico). Sembra opportuno notare che l’impostazione e l’atteggiamento delle braccia di Metrodoro sul mosaico sono speculari rispetto agli esemplari scultorei pervenuti, su cui cfr. Richter, *The Portraits of the Greeks II*, p. 202, nrr. 1-3.

Molte le affinità fisionomiche, riscontrabili sulle erme e sui busti pervenuti, con le raffigurazioni di Epicuro (fig. 5.9) ed Ermarco: il naso lungo e pronunciato, la barba folta e lunga, tratti del volto piuttosto spigolosi e ossuti; ancora più stringenti sono le somiglianze con il ritratto di Ermarco, che sulla barba presenta un motivo con riccioli non dissimile da quello riscontrato sul volto di Metrodoro. Potrebbe essere dirimente, ai fini di questa disamina, la differente resa dell'elemento fisionomico-iconografico: sul volto di Metrodoro, per esempio, il ricciolo compare sempre nella parte superiore della barba, a ridosso dei baffi, a differenza di quello di Ermarco che su pochi esemplari può trovarsi però all'interno della barba e non in prossimità dei baffi, come si può notare sui busti bronzei dalla Villa dei Papiri di Ercolano, conservati a Napoli (fig. 5.10. a-b) ⁴¹.



Fig. 5.8. Busto-ritratto di Metrodoro (copia romana di un originale greco del secondo quarto del III sec. a.C.); profilo. Roma, Musei Capitolini, Stanza dei Filosofi, n. inv. 575



Fig. 5.9. Busto-ritratto di Epicuro (copia romana di un originale greco del secondo quarto del III sec. a.C.), dalla Via Appia. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Sala delle Muse, n. inv. 301

⁴¹ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5466 e 5471: Comparetti - de Petra, *La Villa Ercolanese*, tav. 12, 8; *Le collezioni del Museo Nazionale*, p. 138, nrr. 208 e 211; più recente il notevole volume di Mattusch, *The Villa dei Papiri*, pp. 289-296, da integrare con gli interventi di Pandermalis, «Statuen-ausstattung», pp. 173-209. Rimane ancora fondamentale per lo studio comparato dei tre filosofi epicurei il lavoro di Kruse-Berdoldt, *Kopienkritische Untersuchungen*, anche se talora eccessivamente minuzioso nell'enumerazione dei dettagli anatomici (e della barba, nello specifico).





Scene di lotta fra animali, oltre che per il loro valore aneddotico e rappresentativo, potevano avere nell'arte antica una specifica funzione compositiva: è quanto accade nelle rappresentazioni di pesci in pittura e in mosaico, spesso organizzati intorno alla lotta fra un polipo e un'aragosta (più raramente una murena) che occupa costantemente il centro ¹⁵⁹. È però impossibile nei disegni del rotolo individuare un qualsiasi principio compositivo (se non la già riscontrata presenza di alcuni gruppi a due figure, e di un gruppo a tre figure), che li leghi in qualsiasi modo insieme facendone una composizione 'a fregio' (come quello, di bassa qualità, nella tomba di Marissa, II sec. a.C. ¹⁶⁰) o 'a paesaggio', come a Palestrina. Egualmente impossibile è, a quel che sembra, individuare una qualche logica nell'accostamento degli animali l'uno all'altro. Per fare solo un esempio: si potrebbe esser tentati, accostando la composizione a tre figure di **V19** (su cui *supra*) al passo di Timoteo di Gaza in cui la lotta fra il grifone e un diverso felino (la tigre) finisce nel mare, di integrare nella composizione il pesce **V20**; impresa tuttavia vana, per il rapporto proporzionale fra il pesce, il grifone e i leopardi, oltre che per l'assenza di qualsiasi connessione disegnativa e spaziale. Contiguità sul rotolo non vuol dire dunque continuità concettuale, illustrativa o compositiva. Ogni animale (o gruppo di animali) è concepito a sé, e collocato a quel che pare senza un criterio unificante. La scritta **V30**, che pure menziona a mo' di 'titolo' *bestie che vivono nell'Oceano, che volano e che camminano, e mostri*, ebbe dunque un senso riassuntivo e compendiario, senza né presupporre né creare una qualsiasi unità compositiva dell'insieme.

Anche se dovessero esistere rotoli con testi di zoologia illustrati, questo non è certo il nostro caso: non solo perché i disegni di animali appartengono a una fase di riuso, ma anche per l'assenza di ogni testo (se non le didascalie alle singole figure), e perché l'ipotesi dell'esistenza di rotoli interamente dedicati all'illustrazione, senza testo o quasi, si è rivelata caduca ¹⁶¹; infine, a quel che sappiamo, dovremmo semmai aspettarci blocchi illustrativi per categorie (pesci, uccelli, etc.). Le iscrizioni che accompagnano le singole figure sono invece perfettamente conciliabili con una lunga tradizione rappresentativa, che i due esemplari già citati (Marissa e Palestrina) bastano a evocare qui. Potrebbe quindi trattarsi nel nostro caso di un disegno di progetto per un dipinto o mosaico simile a quelli? Lo vieta, a quel che sembra, l'assenza di riconoscibili principî compositivi: una tale sproporzione fra le figure, un tale accostamento a caso di pesci uccelli e quadrupedi, di bestie di varia provenienza, non avrebbe paralleli nei dipinti o mosaici che conosciamo (vd. le puntuali osservazioni in proposito nel testo introduttivo all'edizione dei disegni del Verso). Anche le congetture che si possono avanzare sulla sequenza di esecuzione dei disegni (vd. *supra*, pp. 315 sgg.) rende più che improbabile la loro funzione come disegni di progetto. Più probabile è l'ipotesi che si tratti qui di una sorta di repertorio di animali ad uso di un pittore e/o della sua bottega: disegnato in modo, è vero, discontinuo e desultorio, con qualche dislivello di attenzione e di qualità, ma da mano esperta nell'esercizio del mestiere, e appartenente a pieno titolo alla tradizione disegnativa antica a monocromo nero, le cui principali tematiche (indicazioni spaziali e volumetriche mediante variazioni cromatiche dal nero al grigio e loro combinazioni con linee di contorno di variato spessore e funzione; valori espressivi) si trovano qui riflesse, pur se certo non ad opera di un artista di alta qualità.

Il Verso del Papiro rappresenterebbe dunque in tal caso la più significativa aggiunta a quei pochi disegni di bottega su supporto mobile che abbiamo *supra* elencato (altri frustuli potrebbero esservene in frammenti di piccole e piccolissime dimensioni). Si riapre in tal modo la dibattuta questione dei repertori di bottega nell'antichità, che ho estesamente discusso in Settis, *Il 'Papiro di Artemidoro'*. Riassuntivamente richiamerò qui la posizione del compianto Philippe Bruneau, che a più riprese ribadì la posizione secondo cui gli artisti antichi (in particolare, i mosaicisti) non usavano *cabiers de modèles*, ma semmai disegni di progetto (*παραδείγματα*) approntati di volta in volta ¹⁶²: tale fu secondo lui anche il P.Artemid. (di cui ebbe tuttavia solo una conoscen-

¹⁵⁹ Meyboom, «I mosaici pompeiani»; Andreae, *Antike Bildmosaiken*, pp. 141-159.

¹⁶⁰ Jacobson, *Hellenistic Paintings*.

¹⁶¹ Su questo punto cfr. Settis, *Il 'Papiro di Artemidoro'*, pp. 57 sgg.

¹⁶² Bruneau, «Les mosaïstes». *Contra* per esempio Lavagne, «La mosaïque», pp. 466-474; Csapo, «Mise en scène théâtrale»; Dunbabin, *Mosaics*, pp. 300-303.

za preliminare)¹⁶³. L'uso generalizzato di disegni preliminari ('di progetto') è ben documentato per tessitori, mosaicisti e pittori, e si apparenta naturalmente ai *proplasmata* in uso presso gli scultori e ai disegni di progetto degli architetti. Ma che ciascun disegno (anche quelli su fogli sciolti) si buttasse via invariabilmente dopo l'uso, è difficile credere. Al contrario, la circolazione in disegno (e comunque su supporti mobili) di immagini, composizioni, schemi rappresentativi è resa altamente probabile, secondo un ragionamento indiretto, dalla ricorrenza degli identici temi della decorazione pittorica in luoghi e tempi fra loro assai distanti¹⁶⁴. L'insieme di questi temi e schemi costituisce la tradizione iconografica dell'arte antica, in questo non dissimile dall'arte cristiana, che pure rappresentò per molti secoli sempre le stesse scene (del Vecchio e del Nuovo Testamento, o delle vite dei Santi) in modo programmaticamente riconoscibile. Anche le strette affinità compositive fra dipinti e mosaici al cui centro è la lotta fra polipo e aragosta (di cui *supra* si è fatto cenno), da Aquileia a Populonia a Pergamo e Rodi, non trovano spiegazione migliore di questa. Si può dunque ipotizzare una qualche circolazione di cartoni e/o disegni di repertorio, *fil rouge* della tradizione iconografica; che potevano a volte essere disegni di progetto conservati perché ancora buoni all'uso; altra volta libri di bottega concepiti fin dall'inizio con funzione di repertorio *potenziale* di motivi, da variarsi e comporsi poi a piacere al momento dell'esecuzione di un'opera data, e con riferimento a variabili come la funzione del luogo e/o della sua decorazione pittorica, lo spazio disponibile, i voleri del committente, il punto di vista dell'osservatore, l'abilità individuale dell'artista, l'organizzazione della sua bottega; e così via.

Nessuno, che io sappia, ha mai raccolto tutti gli indizi testuali dei disegni di progetto e/o di bottega (due categorie il cui confine non sempre può essere precisato): citerò qui solo un documento e un testo. Il documento è un papiro datato ca. 256-246 a.C. dell'archivio di Zenone, P.Cair.Zen. III 59445; vi si menziona un mosaico con un elemento ornamentale (ἄνθος) *che l'artefice dovrà eseguire secondo il modello (παράδειγμα) inviato dalla corte del re (scil. Tolomeo II)*, aggiungendo specificazioni così dettagliate che si sono potuti individuare alcuni mosaici tolemaici di questa tipologia¹⁶⁵. Il testo è un passo dei *Placita philosophorum*, un'opera del I-II sec. d.C. falsamente attribuita a Plutarco, che secondo Diels risale ai *Placita* di Aezio (I sec. d.C.), dove si afferma che *molti sono i modelli del cosmo, così come molti sono i modelli (παράδειγματα) delle statue di bronzo, delle pitture, degli edifici*¹⁶⁶. Questa menzione tanto casuale, questo testo così marginale mostra con eloquenza quanto ovvia fosse l'analogia fra i disegni e i modelli preliminari di architetti, pittori e scultori; quanto chiaro fosse a tutti che caratteristica essenziale dei *παράδειγματα* era la loro molteplicità. Essi appartenevano a una fase del processo produttivo caratterizzata da instabilità, mobilità delle idee, interazione creativa fra artista e committente, evoluzione progettuale; ed è per questo che non venivano conservati come oggetti a sé stanti, se non in casi del tutto straordinari come avvenne ai disegni di Parrasio e ai modelli di Arcesilao.

È in questo contesto ricco di lacune, di domande e di ipotesi che si può proporre di riconoscere nei disegni di animali del P.Artemid., come già altri studiosi hanno fatto¹⁶⁷, l'esempio, prezioso perché così raro, di un libro di bottega. Disegni come questi, tipici di una pratica di bottega di cui poco sappiamo, possono aver avuto simultaneamente o successivamente più d'uno scopo. Furono certamente un esercizio per la mano del pittore, che potrebbe anche (in qualche caso) aver mostrato a un figlio o a un apprendista 'come si disegna' una giraffa, una pantera, una balena. Poterono essere un repertorio di motivi, da usarsi al bisogno, o forse già predisposti come un canovaccio *ad hoc* in vista di un'opera specifica. Poterono forse servire come un prontuario buono da mostrare ai potenziali committenti, che desiderassero decorare con fregi di animali una casa o una tomba. Furono in ogni caso uno strumentario di bottega, che il maestro poteva variamente adoperare coi suoi allievi e aiuti, ma anche scambiare con colleghi del mestiere.

¹⁶³ Bruneau, «Les mosaïstes antiques».

¹⁶⁴ Qualche esempio (fra le migliaia) ho dato in Settis, *Il 'Papiro di Artemidoro'*.

¹⁶⁵ Daszewski, *Corpus of Mosaics*; Hebert, *Schriftquellen*; cfr. Dunbabin, *Mosaics*, p. 278. Su ἄνθος vd. *supra*, pp. 599, 600 e 601.

¹⁶⁶ [Plut.] *Plac. philos.* I 5 = *Moral.* V 2, 1 Mau.

¹⁶⁷ Così per esempio Donderer, «Und es gab sie doch!».

Un repertorio come questo ben si colloca sullo sfondo di pratiche pittoriche in uso nell'Egitto del principio del I sec. d.C., come mostrano *ad abundantiam* gli esempî già sopra citati, da Marissa a Palestrina: come i disegni del Papiro, esse corrispondono alla diffusa curiosità per gli animali (specialmente esotici), della quale abbiamo il riflesso in molte testimonianze letterarie, che vanno dalle speculazioni filosofiche sulla frontiera uomo-animale alle classificazioni zoologiche e biologiche, alle raccolte di *cose mirabili* (paradossografia), inclusi gli animali *ai confini del mondo*, le loro feroci inimicizie, i costumi singolari e le lotte accanite¹⁶⁸. Si può in tal senso congetturare che questo prontuario di bottega sia uno spaccato del repertorio dei *mirabilia* in voga a quel tempo, cioè anche a quello dei *desiderata* dei clienti potenziali: un repertorio animalistico 'pronto all'uso', per composizioni o fregi in bilico fra rappresentazione e narrazione.

Recto: disegni di figura

Il terzo e ultimo apparato grafico del papiro (che nella presumibile sequenza cronologica corrisponde al secondo riuso del rotolo, o meglio delle parti anepigrafi del Recto) consiste come si è detto di una serie di disegni di figura (ne sono conservati, più o meno integralmente, 25). Va osservato innanzitutto che, sebbene l'illustrazione cartografica fosse rimasta incompiuta e sia tracciata, per di più, con linee generalmente sottili che non coprono interamente l'ampia superficie disponibile, in nessun punto le furono sovrapposti disegni che, è facile immaginare, avrebbero pur potuto esservi tracciati con inchiostro più scuro e linee più spesse e/o calcando lo stilo. Questo è forse un tenue indizio che, quale che fosse l'intento dei disegni del Recto (la data del repertorio di animali sul Verso, stabilita sull'analisi paleografica delle didascalie, vale presumibilmente come *terminus post quem*), la piena visibilità sullo sfondo *bianco* del papiro delle linee e delle ombreggiature che li compongono era comunque considerata importante.

Colpisce che nessuno di questi disegni comporti né una figura intera, né la minima approssimazione ad essa: si tratta solo di teste (sei), mani (nove) e piedi (sette), e cioè di quelle parti del corpo umano che venivano invariabilmente rappresentate nude o quasi, anche nelle statue più riccamente panneggiate. Più discontinui che nei disegni del *verso* sono qui tanto il grado di finitura che la qualità dell'esecuzione, che presumibilmente risale ad almeno due mani distinte (su questo come sugli altri aspetti qui via via richiamati, rimando alle puntuali analisi di pp. 465 sgg.); alcuni disegni rimasero incompiuti (così **R16** e **R17**), qualcuno è presente in due redazioni: così alla coppia di piedi **R3** (frontale) - **R6** (laterale) poté forse corrispondere più tardi la coppia analoga, anche se in ordine invertito, **R13** (laterale) - **R15** (frontale). Si registrano inoltre numerosi pentimenti e correzioni in corso d'opera (per esempio **R1**). In qualche caso le linee del disegno si sovrappongono mostrando la sequenza in cui furono eseguiti i singoli disegni (così **R8** e **R9**; così **R19** e **R21**), ovvero qualche significativa modifica; in due casi (**R12** e **R18**) fu prima disegnata una mano, e in un secondo momento vi fu aggiunto un oggetto o attributo.

La *micro-cronologia* relativa che alle pp. 465 sgg. si è potuta suggerire, sulla base di minute osservazioni come queste, e sull'ipotesi di una progressione in ordine di difficoltà, conduce a ipotizzare che il disegnatore, procedendo dal modello più semplice a quello composto, con oggetto in mano, abbia cominciato con **R3** e **R6**, proseguendo presumibilmente in orizzontale con **R11** e **R16**, o forse in verticale con **R4**, **R5** e **R7**; qui avrebbe potuto continuare con **R10**, **R14** e forse anche **R17** (su questi disegni, così come su **R7** è presente una porzione di pannello o di calzatura); nella porzione inferiore del rotolo, **R8**, **R12**, **R15**, **R18** e, infine, **R9** e **R13**. Va sottolineato che i disegni **R12**, **R15** e **R18** risultano quelli maggiormente curati da un punto di vista tecnico e grafico. Delle teste, le prime ad esser disegnate potrebbero esser state le quattro presso al margine destro del rotolo, le ultime le due dell'*agraphon*.

In nessun caso queste immagini possono essere interpretate come disegni dal vivo: le parti del corpo rappresentate sono infatti spesso caratterizzate come oggetti a tutto tondo, ma ciascuno

¹⁶⁸ Sassi, *Mirabilia*; Gasti - Romano, «Buoni per pensare»; Li Causi, *Sulle tracce del mantichora*.

a sé stante, come mostra nelle teste il taglio netto del collo (**R19, R20**) o del busto (**R23**), nei piedi e nelle mani la sezione ovale al di sopra dei malleoli o all'altezza del polso, evidenziata da ombreggiature al tratto (piedi: **R3, R6, R8, R13, R15**; mani: **R5, R11, R16**). Deve dunque trattarsi di elementi scultorei, assai più probabilmente calchi che frammenti di statue di marmo o di bronzo (su questo punto, vedi la specifica argomentazione esposta *supra*, nel cap. V).

Più importante che nei disegni animalistici del Verso, anzi vitale, appare qui generalmente la linea di contorno, tracciata (come pure in dettagli anatomici, del panneggio o dei calzari) con inchiostro puro e calamo sottile. Cambiando di spessore attraverso l'inclinazione del calamo (o calcandolo ora più ora meno), la linea talora riesce a dare suggerimenti volumetrici (per esempio **R23**), mai però senza l'ausilio delle ombreggiature, date qui spesso a fascia o a macchia col calamo a punta larga e l'uso di inchiostro diluito, ma integrate (assai più spesso che nei disegni del verso) da ombreggiature al tratteggio (frequenti nei disegni di mani e piedi): spesso con *skiai* parallele d'inchiostro grigiastro (**R1**), che possono combinarsi con un tratteggio a linee sottili che segue il tracciato dei contorni o delle sezioni ovali: a piccole linee oblique o leggermente ricurve (così **R3, R5, R10, R11, R18**), a tratteggio incrociato (**R15**), ondulato o a zig zag (**R6, R8, R12, R13, R16, R18**); ombreggiature a macchia con inchiostro diluito ricorrono nelle porzioni di panneggio (**R9, R10, R14, R18**), ma anche in qualche caso in cui più complesso fosse l'esercizio di resa volumetrica del modellato, come la mano **R12** che stringe un segmento di arco, o il piede calzato **R17**, dove spicca un'ombreggiatura con inchiostro diluito a frangia, intesa a distanziare il piede dal calzare. Le varie tipologie di tratteggio si combinano tra loro nel modo più vario, creando gradazioni tonali e cromatiche con funzione di resa del modellato, con speciale insistenza – mediante inchiostro scuro – sulle zone d'ombra destinate a dar risalto ai volumi. Nelle teste è evidente un uso accentuato delle linee di contorno con funzione non solo volumetrica ma espressiva (si vedano in particolare **R2** e **R21**), mentre alle ombreggiature, a macchia o a fascia, è lasciata la funzione di suggerire volumetrie mediante sfumature e gradazioni tonali; barbe e capelli manifestano un più alto grado di stilizzazione, con riferimento a modelli scultorei di età e ascendenza diversa.

Questi disegni non appartengono a nessuna delle tipologie che abbiamo *supra* esplorato negli altri probabili disegni di bottega. Non sono, è evidente, riproposizioni *in toto* di una scena compiuta, come l'*Amore e Psiche* di Firenze, la *Briseide* di Monaco, la scena di caccia di Berlino, il *Pegaso alla fonte* di Vienna e il *Gesù sul lago di Tiberiade* di Firenze, e come potevano essere anche l'*Atleta* e i *Soldati in parata* di PSI XII 1294 e XII 1295. Ma non sono nemmeno 'ritagli' da scene più ampie, come forse la figura centrale del P.Vindob. G 30509 e di P.Oxy. XXVII 2470. Nemmeno, infine, sono assimilabili al repertorio tematico del Verso dello stesso P.Artemid. (*bestie che vivono nell'Oceano, che volano e che camminano, e mostri*). Sono, alla lettera, *disiecta membra* che pur nell'unitarietà di tecnica e stile, come mostra l'analisi fatta a suo luogo, rimandano a modelli scultorei diversi per natura, per tema e per età: per limitarsi alle sei teste, i modelli da cui furono disegnate vanno all'incirca dal 350 a.C. alla prima età imperiale romana. Sembra questa un'ulteriore conferma che si trattò proprio di disegni da calchi, come potevano per selezione più o meno intenzionale esser disponibili in bottega. Di tal sorta erano le raccolte di gessi che dovevano affollare le botteghe antiche, come testimonia l'esempio meglio noto, e cioè i calchi di Baia¹⁶⁹, sopravvivenza fortuita e rappresentativa che si colloca facilmente nell'attrezzatura di una bottega di scultore, e ricordano i due modelli di piedi che si vedono nella coppa attica del Pittore della Fonderia¹⁷⁰; ma anche i calchi di gesso di rilievi per uso degli artisti attestati per esempio ad Alessandria¹⁷¹. I disegni del Recto sembrano dimostrare qualcosa di più, e cioè che calchi da sculture (di cui certo si fece grande uso nell'antichità, in relazione all'industria delle copie¹⁷²) dovevano esser comuni anche nelle botteghe dei pittori, dove potevano essere usati, come questo

¹⁶⁹ Landwehr, *Gipsabgüsse aus Baiae*.

¹⁷⁰ Gallazzi - Settis, *Le tre vite*, p. 253 (A. Anguissola).

¹⁷¹ Froning, «Ikonographische Tradition». Per i calchi di Begram cfr. in partic. Menninger, *Untersuchungen zu den Gläsern*.

¹⁷² Donati, «Processi di riproduzione artistica»; Donati, *Gipsoteca*, pp. 39-54.

papiro sembra documentare, per esercizî di disegno. I calchi da statue antiche erano dunque sul mercato, e i loro acquirenti potevano essere non solo scultori, ma anche pittori. Fare i conti con questo nuovo dato è difficile, e certo richiederà nuove ipotesi e nuovi studî sul funzionamento, così mal noto, delle botteghe antiche. Se è probabile che i disegni del Verso siano un repertorio di bottega, lo è altrettanto che quelli del Recto siano stati, nella stessa o in altra bottega, in sequenza più o meno ravvicinata con quelli del Verso, disegni d'esercizio. Un possibile parallelo è il disegno architettonico di P.Oxy. LXXI 4842, che reca resti di due colonne corinzie con capitello e architrave, se è vero, come si è supposto, che può trattarsi di *a topographical record* o, più probabilmente, di *a student drawing*¹⁷³: altra pratica di bottega, come quella del disegno da calchi, che finora non sospettavamo.

Ma pur con marcate affinità di tecnica e d'artificio (insomma, di τέχνη) i disegni degli arti sembrano rispondere a finalità diverse rispetto a quelli delle teste. Nei primi prevale l'esercizio della resa in piano del volume mediante il disegno, l'ombra portata, lo sfumato, il chiaroscuro. Nelle teste a questo fine se ne affianca un altro, che diviene dominante: quello della resa efficace del volto e della sua fisionomia, commisurata da un lato alla natura disomogenea dei modelli, prelevati dall'arte di quattro secoli, dall'altro a un bisogno di espressività (o di *ethos*) che si concentra talvolta (specialmente in **R2** e **R21**) in una vivace δεινότης dello sguardo, e che ha nei P.Vindob. G 30509 e P.Laur. inv. III/280c¹⁷⁴ due remoti paralleli, più tardi del nostro di due o tre secoli. Anche l'uso dei varî artifizi prospettici e spaziali si fa di solito nelle teste più ricche e accurate, e nei casi più riusciti sembra voglia suggerire mediante il chiaroscuro non solo il modellato plastico, ma una resa sottilmente cromatica dell'insieme.

Il P.Artemid. dunque appartiene alla storia dell'illustrazione libraria per la sua mappa non-finita; appartiene alla storia dei repertori di bottega per i disegni di animali del Verso; infine, per quelli del Recto appartiene alla storia degli esercizî d'artista, o se si vuole dell'apprendistato artistico (anch'esso da collocarsi nello spazio deputato della bottega¹⁷⁵). È su questa linea che i suoi molti problemi ancora aperti dovranno essere affrontati dagli studî.



¹⁷³ J.J. Coulton, *apud* Whitehouse, *Drawing a Fine Line*, pp. 304-06. e tav. xxx.

¹⁷⁴ Settis, *Il 'Papiro di Artemidoro'*, p. 45.

¹⁷⁵ Settis, *Il 'Papiro di Artemidoro'*, pp. 37 sgg.