

PIER LUIGI NICOLÒ

ANCORA SU «ANUBI»

Alla luce di quello che ritengo un documento illuminante — una illustrazione contenuta nel codice membranaceo denominato *Virgilio Romano* — riprendo la questione già brillantemente affrontata da Piero Meldini (1) in un piacevole lavoro così intitolato: *L'essere dalla testa di cane. Una diversa interpretazione del mosaico detto «di Anubis»*. Come già chiaramente esplicitato nel titolo, Piero Meldini, con argomentazione acuta e convincente, tende a dimostrare la infondatezza della tradizionale identificazione con il dio funerario egizio della figura cinocefala rappresentata nel frammento di un grande mosaico pavimentale di epoca romana rinvenuto a Rimini, nel 1948, in via F.lli Bandiera (fig. 1).

Meldini, in primis, procede ad un riesame delle caratteristiche iconografiche del personaggio, evidenziando come nessuno dei caratteri tipici del dio egizio (teriomorfismo specifico a parte) sia riscontrabile nella figura riminese: non c'è il caratteristico sistro (sorta di sonaglio metallico usato in Egitto nel culto di Iside), non la *situla*, non c'è la palma che ha spesso connotato l'iconografia di Anubi in Roma, non il mantello, non la corazza introdotta nella versione dell'Anubi legionario. Nemmeno appaiono gli attributi che derivano ad Anubi, nella sua versione greco-romana, dal sincretismo con Hermes-Mercurio: il caduceo e i *talaria*.

Così conclude: «(...) L'essere dalla testa di cane, in effetti, non pos-

(1) «*Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*», miscellanea a cura di Paola Delbianco, Rimini 1984, 2 voll., p. 207.



Fig. 1. RIMINI, *Museo Comunale*. Particolare del mosaico da via Fratelli Bandiera.



Fig. 2. ROMA, *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Dal *Codice Virgilio Romano* illustrazione che commenta il III libro delle *Georgiche*.

siede attributi: vestito di una leggera e corta tunica ed appoggiato a un bastone, aderisce alla più tipica iconologia del pastore» (2).

Già Maria Bollini (3), pur non arrivando a disconoscere Anubi, ammetteva che «la scena centrale con Anubi pastore non ha riscontri ed è complessa come interpretazione, anche dal punto di vista teologico», ipotizzando, a fronte della posizione marginale della figura, che fosse rappresentata «almeno un'altra figura simile sul lato opposto e forse una terza figura al centro». Certamente però, e Meldini lo sottolinea (4), nessun elemento ci autorizza a vedere la presenza di una triade egizia (Iside, Osiride, Anubi).

Lo stesso Arias, che ha per primo pubblicato (5) il mosaico sostenendo l'identificazione con Anubi, tradisce il suo imbarazzo quando, dopo avere passato in rassegna la casistica degli attributi più ricorrenti, afferma: «(...) qui nulla di simile; il dio conserva il suo caratteristico atteggiamento di pastore, ed ha un semplice bastone...» (6)

Qualcosa potrebbe essere aggiunto considerando la fascia esterna del mosaico (festoni di fiori e frutta sorretti da putti in camiciola, con uccelli e Gorgoneion): tanto poco si lega ad un soggetto teologico egizio, che il Malaise (7) ipotizza possa essere stata aggiunta in epoca successiva (una fascia larga m 1,75, che presumibilmente correva tutt'attorno alla stanza? Per non parlare dei problemi di cronologia che ne deriverrebbero...).

Appare chiaro come tutto discenda dal fatto che il nostro ha un musetto appuntito, e due orecchi aguzzi come solo si ritrovano nella iconografia di Anubi (per quanto le mani e i piedi, a ben guardare — particolare questo non preso in considerazione, e non di poco conto — non siano affatto antropomorfi, come sempre in Anubi, ma animaleschi, vere e proprie zampe volutamente poco evidenziate).

Accoglibile dunque, per le ragioni sopracitate e qui brevemente riasunte, la tesi sostenuta da Meldini, che cioè la attribuzione ad Anubi della figura «a testa canina» del mosaico riminese manchi di fondamento.

(2) MELDINI, op. cit., p. 209.

(3) M. BOLLINI, *Il mosaico riminese*, «Analisi di Rimini antica: storia e archeologia per un Museo», Rimini 1980, p. 293.

(4) Op. cit., p. 208.

(5) P. E. ARIAS, *Mosaico romano policromo di Rimini*, «Studi Riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi», Soc. di Studi Romagnoli, Saggi e Repertori, 1, Faenza 1952, p. 1; Id., «Fasti archeologici», III (1950), pp. 265-7.

(6) Op. cit., p. 8.

(7) M. MALAISE, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*, *E P R O*, 21, Leiden 1972, pp. 23-24.

Ulteriori e significativi motivi di riflessione mi vengono suggeriti dalla illustrazione citata all'inizio (fig. 2).

Trattasi, come si vede, della rappresentazione, in prospettiva planimetrica, di una tipica scena pastorale (l'illustrazione commenta il III libro delle *Georgiche*): una capanna; un cane, ovini ed equini in vari atteggiamenti; fiori e fronde variamente disseminati; due pastori, ai margini della scena, uno dei quali ricalca specularmente l'atteggiamento del nostro pseudo-Anubi. La stessa tunichetta, lo stesso appoggiarsi morbidamente col gomito al bastone mentre una mano tiene saldo l'appoggio, la stessa posizione incrociata delle gambe.

A ben vedere, oltre alla specularità, solo il particolare del capo ferino e le calzature indossate dal pastorello virgiliano, differenziano le due figure. Anche il resto della scena appare costituito dagli stessi elementi: animali sparsi (esotici e fantastici quelli che fanno pendant alla figura parimenti esotica e fantastica del mosaico, agresti quelli che circondano, nello stesso «ordine sparso», l'italico pastorello rapito nell'ascolto della siringa), intervallati da elementi vegetali. La struttura delle due composizioni è la medesima, seppur diverse sono certo la chiave di lettura e l'ispirazione complessiva.

È ipotizzabile una relazione fra le due opere? La questione merita di essere approfondita, potendone derivare nuovi e forse decisivi argomenti alla tesi di Meldini, contraria alla identificazione tradizionale dell'essere a testa ferina con Anubi.

La somiglianza delle due scene (somiglianza certo non generica, considerando il particolarissimo atteggiamento del personaggio) è tale da legittimare forse il completamente delle parti mancanti del grande mosaico sulla falsariga della scenetta bucolica del *Virgilio Romano*: all'altro lato della scena un essere «a testa canina», seduto e zuffolante. Sarebbe questa, come dice Meldini, (8) la spiegazione più «economica», certamente quella che, parafrasando Ginsburg (9) a nostra volta, presenta il minor numero di ipotesi.

Essenziale, e preliminare, diventa a questo punto datare le due opere. Arias (10) assegna il mosaico alla fine del II secolo, sulla base del tipo gorgonico inserito nella cornice, della forma dei putti, delle caratteristiche della scena principale, adducendo confronti con i sarcofagi a fe-

(8) Op. cit., p. 209.

(9) C. GINSBURG, *Indagini su Piero*, Torino 1981, p. 8.

(10) *Mosaico romano*, cit., p. 9.

stoni e con mosaici antiocheni che stanno appunto fra l'età degli Antonini e quella dei Severi. Zuffa (11), analizzando a sua volta gli elementi costitutivi della cornice (la parte che più si presta a determinare una cronologia per la ricchezza di motivi che la caratterizza), propende invece per la seconda metà del III secolo, inizi IV secolo (età pre-costantiniana o costantiniana), seguito anche da Maria Bollini (12) che sottolinea confronti con mosaici di Piazza Armerina e Ravenna.

Certo qui si scontano i ritardi degli studi in questo settore e la difficoltà di tracciare una linea evolutiva della storia del mosaico, conseguenza anche delle particolarità (attardamenti, ecc.) evidenziate dalle varie scuole musive dell'antichità. La cornice, seppur ricca di singoli elementi suscettibili di confronti (13), risulta, nel complesso, contraddittoria: collegamenti con i sarcofagi a festoni caratteristici del II secolo; il nastro ondulato lo si ritrova in mosaici di Cartagine e altri mosaici africani, fino ad Antiochia, dalla fine del II alla metà del IV secolo; un confronto «unico» con la «Casa del fregio degli uccelli» di Antiochia — prima metà IV secolo — per gli elementi prismatici; il prisma peraltro è molto più antico, prima metà I sec. Questo è del resto comprensibile essendo la cornice elemento decorativo e quindi espressione di manierismi artigianeschi ed ingannatori. Io credo occorra prestare più attenzione alla scena centrale.

Essa si caratterizza per essere, innanzitutto, unitaria: questo è già un primo elemento di giudizio, il pavimento policromo a scena unitaria essendo una innovazione (africana) del III secolo (14). Ma anche lo stile dell'opera ci consente di collocarla con sicurezza nel III secolo. Nel III secolo inizia infatti il graduale rifiuto della prospettiva naturalistica e l'opera pittorica o musiva comincia a distendersi su di un piano astrattamente decorativo, lo sfondo si fa neutro e senza profondità, le figure si isolano, perdono di volume e di senso prospettico (15). Tale dissociazione compositiva (in particolare la perdita del senso prospettico, che era stata la grande innovazione dell'arte classica) risulta emergere con chiarezza nel mosaico riminese, per quanto il soggetto presenti ancora evidenti sensibilità e caratteri «ellenistici» (16).

(11) M. ZUFFA, *«Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale»*, Catalogo II, Bologna 1965, p. 516.

(12) Op. cit., p. 294.

(13) ARIAS, *Mosaico romano*, cit., pp. 2-6.

(14) R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma: la fine dell'arte antica*, Milano 1976, p. 229.

(15) Ibid., p. 233.

L'età di Gallieno, primo quindicennio della seconda metà del III secolo, per il carattere trascendente rivestito di forme filosofiche, che ha impresso all'arte (riflesso della tradizione ermetica e delle sue dottrine di mistica e di gnosi), influenzato dalle religioni misteriosofiche dilaganti nel III secolo (17), sembra allora il riferimento più accettabile.

Tornando ora al codice *Vaticano Latino 3867*, meglio conosciuto come *Virgilio Romano*, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (18), autorevolmente datato dal Weitzmann al 500 d.c. (19), va evidenziato che le sue illustrazioni vengono ricondotte dallo stesso Weitzmann ad originali databili fra il III e il IV secolo (20); le scene pastorali presentano infatti molti punti di contatto con la tematica bucolica che ebbe fortuna nell'arte romana dell'età gallienica e post-gallienica. Questo permette (stabilendo un concreto punto di incontro a livello epocale) un aggancio fondato e credibile fra la miniatura e il mosaico riminese.

Quali originali? Probabilmente illustrazioni su rotoli (nei secoli IV e V biblioteche di rotoli vennero convertite in biblioteche di codici, e vennero trasmesse anche le illustrazioni (21)), ma non è certo escluso che gli archetipi possano risalire ad opere pittoriche. Molti e documentati sono gli scambi di temi figurativi tra le illustrazioni dei codici e le altre arti, e quello qui proposto non è certo dei più peregrini. Valgano per tutti gli esempi del mosaico inglese di Low Ham (22) (principio del IV secolo) con storie di Enea e Didone, che richiama alcune delle miniature dei due codici virgiliani, il citato *Virgilio Romano* e il papiro *Virgilio Vaticano* (*Vat.lat.* 3225) (l'amore di Enea e Didone era un soggetto molto popolare dell'arte figurata — Macrobio, V,17,5). Ha forse attinenza con prototipi miniati anche un mosaico del IV secolo da Hadrumetum (Sousse,

(16) ID, *Romana arte*, «*Enc. Arte Ant.*», VI, p. 980.

(17) ID, *Roma: la fine*, cit., p. 48; anche E. PARATORE, *La letteratura latina dell'età imperiale*, Firenze 1969, pp. 284-285.

(18) Assieme al *Vaticano Latino 3225* e al *Palatino Latino 1631*, è l'unico codice integro dei manoscritti di Virgilio. È scritto in capitale rustica monumentale. Che il codice sia di alta qualità è testimoniato anche dalla pergamena pregevole e dalle illustrazioni di vario formato intercalate nel testo. Incerta è la sua origine: nel secolo XIII si trovava nell'abbazia parigina di S. Denis, e lì probabilmente rimase fino a quando entrò a fare parte dei codici della Vaticana di Sisto IV.

(19) *Codice*, «*Enc. Arte Ant.*», II, p. 738.

(20) Ibid, p.737; anche il recentissimo: *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Firenze 1985, scheda storico-critica di Maria Siponta de Salvia, p. 42.

(21) *Codice*, cit., II, p. 737.

(22) J. M. C. TOYMBEE, «*Journ. Rom. Stud.*», XXXVI (1946), p. 142; anche BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic-bizantine miniatures of the Iliad*, Olten 1955, pp. 31-168.

Tunisia) (23) raffigurante Virgilio tra le muse della storia (Clio) e della tragedia (Melpomene). Documentatissimi d'altra parte risultano collegamenti fra le miniature dell'*Iliade Ambrosiana* e pitture della metà del II secolo (24).

J. M. C. Toymbee ipotizza chiaramente l'esistenza di «libri di modelli» che dovevano essere usati tanto dai mosaicisti, quanto dai miniatori. Il repertorio figurativo costituito dalle illustrazioni su rotolo (o codice) era di tale vastità (non immaginabile per altri tipi di monumenti) che costituiva fonte di ispirazione per composizioni figurate ad ogni livello.

Anche il Bandinelli (25) sottolinea ripetutamente il rapporto fra mosaico e pittura. Più degli artisti viaggiavano gli album di schizzi, contenenti svariate redazioni di ogni soggetto, derivanti da opere celebri di ogni tempo e di ogni genere. Ad essi si riferivano pittori, affrescatori e mosaicisti. Molti, come già detto, gli esempi di repliche nelle diverse arti. Specialmente i mosaicisti operavano trasformazioni (stretti dalle esigenze di spazio e dalla forma delle superfici a disposizione), spezzettavano e omettevano.

Il mosaicista che ha operato ad Ariminum può dunque avere visto l'archetipo con la scena agreste (forse quello originale, magari una scena di un ciclo pittorico famoso, oppure una illustrazione a corredo di una delle tante edizioni virgiliane in circolazione (26) e averne tratto ispirazione.

Cosa abbia voluto raffigurare, accettando che abbia lavorato sulla base iniziale della scena agreste, è il secondo quesito.

Certo già ora è possibile almeno una considerazione: la scena del mosaico riminese ben difficilmente può avere un preciso significato teologico, nè dovrebbe rappresentare una particolare e ben identificata divinità (Anubi). Questo, a parte quanto detto all'inizio sulla assenza di sacralità, riesce ancor meno credibile ove l'ispirazione provenga da un'opera che risulta agli antipodi come sensibilità e orizzonte culturale. E' ben vero che le vie della creatività sono imprevedibili, ma partire da quella che è sostanzialmente una scena di «genere» (sia pure a commento del III libro delle *Georgiche*, il più drammatico del poema dei campi)

(23) *Id.*, *Roma: la fine*, cit., p. 237.

(24) *Id.*, *Romana arte*, cit., p. 981; anche, *Roma: la fine*, cit., p. 367.

(25) *Id.*, *Mosaico*, «*Enc. Arte Ant.*», V, p. 217.

(26) MART. XIV, 186, parla di una edizione addirittura «tascabile» di Virgilio: ...*Vergilius in membranis. Quambrevis immensum cepit membrana Maronem!*

per arrivare a dare sostanza ad un dio straniero, ctonio e teriomorfo, come Anubi, che come tale ben difficilmente avrebbe ragione di essere privo del suo più naturale contesto (contesto che risulta quantomeno assai improbabile alla luce di quanto abbiamo asseverato), riesce appunto pochissimo credibile.

Va da sé che è escludibile anche il contrario, che cioè possa essere il pastore della miniatura il «figlio» di un archetipo «a testa canina»: questo sarebbe quantomeno poco logico, anche considerando che la scena del mosaico riminese è un «unicum», senza raffronti stretti nella sua classe (quella degli esseri «a testa canina»), escludendo naturalmente il menzionato Anubi, mentre la scena bucolica del *Virgilio Romano* è certo collegabile ad una iconografia ricchissima (e nello stesso codice sono presenti altre illustrazioni, della stessa mano, raffiguranti i medesimi agresti personaggi).

Troppo vaga, e Meldini ne conviene, risulta la traccia scaturente dalla associazione, avvenuta in epoca romana, di Anubi con Hermes-Mercurio: tale sincretismo, legato principalmente al comune carattere «psicopompo» (accompagnatori di trapassati), dovrebbe aver portato nel mosaico riminese allo sviluppo del carattere «crioforo» (protettore delle greggi) caratteristico di Hermes, associato allo specifico teriomorfismo del dio egizio (il tutto inserito in un ambiente esotico congeniale ad Anubi).

L'ambiente doveva essere ampio (la fascia che lo attornia è larga m 1,75 e m 1,15 è l'altezza della figura), un mosaico di tali proporzioni, di fattura pregevole, doveva rispondere ad un progetto, doveva «comunicare». Chi è allora l'essere dalla testa di cane? Anche se la sua umanità risulta ridimensionata dal possesso di estremità ferine, l'abbigliamento e l'atteggiamento lo collocano certo ad un livello diverso rispetto agli animali che lo attorniano, e abbastanza chiara risulta la sua figura di *pastor* e *custos*. Anche escludendo un significato teologico preciso (Anubi); o riferimenti, peraltro non peregrini, ai culti orientali che in quel periodo si stavano affermando all'interno del mondo romano (religione Isiacca, Mitraismo, ecc.), resta «comunque» un problema di interpretazione.

È ben vero che diffuse risultano nel mondo antico le forzature intenzionali di alcuni elementi o aspetti del soggetto a fini di comicità o con intenti satirici, allegorici, simbolici o puramente estetici; accanto al tipo di caricatura di uomo con testa animalesca, spesso asinina, vediamo anche azioni umane interpretate da esseri animaleschi (i coreuti travestiti da animali della commedia antica). Tutto ciò si riflette anche nell'arte ellenistica e può documentarsi con i quadretti pompeiani raffiguranti l'epi-

ca fuga di Enea impersonata da cinocefali scimmieschi (27). Per aspetti più marcatamente esoterici e dottrinari caratterizzanti tali raffigurazioni, vedasi la cospicua classe di gemme ellenistico-romane denominate dagli archeologi «gemme gnostiche»: foltissimo repertorio di rappresentazioni a carattere magico-sincretistico, accompagnate da formule spesso oscure (fra gli infiniti tipi un mostro anguipede dalla testa di gallo, il giovane dio del sole Harpokrates adorato da cinocefalo «caudato», il diffusissimo serpente con la testa di leone della tarda mitologia egizia) (28). Questo mostra perlomeno quanto fosse diffuso un certo «gusto» per la deformazione, quanto fosse popolata di figure «mostruose», caricaturali e non, la scena antica.

È dunque possibile la creazione di una immagine come quella del mosaico riminese, semplicemente sulla base di una scelta estetizzante, favolistica, al solo fine di «épater». In un quadro culturale-diffusione di culti orientali, irrazionalismo crescente che poteva naturalmente convogliare la fantasia creatrice verso il meraviglioso, l'esotico, l'arcano. Un soggetto che «si iscrive» cito Meldini «nel filone, ben altrimenti diffuso, dalle scene esotiche».

Meldini punta tutte le sue «carte» sull'ipotesi che l'essere a testa di cane sia un «Cinocefalo», un esponente del favoloso «popolo» di cui antichi autori, con vari accenti, hanno favoleggiato. E certo, se il cinocefalo non è Anubi, un cinocefalo comunque rimane, sia pure senza aggettivi. Questo sembrerebbe tautologico. La testa canina è in bella evidenza. Legittimo perciò certamente il riferimento di Meldini, non foss'altro considerando quanto sui Cinocefali dice Agostino: «che dirò dei Cinocefali il cui capo di cane ed anche il latrato mostrano che essi sono più bestie che uomini?» (anche se non direi che Agostino, come afferma Meldini, «teorizza e documenta l'esistenza di esseri umani mostruosi» visto quanto Agostino subito aggiunge: «Ma non è necessario credere che vi siano poi tutte le specie di uomini che si dicono») (30).

Certamente comunque Agostino (354-430 d.c.) ci documenta che all'epoca sua di Cinocefali si favoleggiava (e, molto più tardi, Isidoro di Siviglia (31) (560-636 d.c.) aggungerà: *Hi in India nascuntur*). A ben

(27) *Caricatura*, «Enc. Arte Ant.», II, p. 346.

(28) A. A. BAARB, *Gnostiche gemme*, ibid., III, p. 971.

(29) AGOSTINO, *De Civitate Dei*, XVI, 8.

(30) S. AURELIO AGOSTINO DA TAGASTE, *La città di Dio*, Milano 1937, a cura di G. De Libero.

(31) ISIDORO, *Etym.*, XI, 3.

vedere il *Liber monstruorum* (32), anch'esso citato da Meldini, nel breve paragrafo sui Cinocefali, si limita solo a riferire quanto già sapevamo da Agostino ed Isidoro, pertanto la sua testimonianza (Aldhelmus di Malsbury-o chi per lui- è dell'VIII secolo, posteriore ad Agostino ed Isidoro) risulta, ai nostri fini, ininfluyente.

Il mosaico riminese certamente non supera il III secolo, ma sicuramente la «diceria» sui Cinocefali (che si può fare risalire, si veda più avanti, perlomeno ad Erodoto) era diffusa già a quell'epoca, e dunque poteva essere raccolta. Meldini però vuole andare più in là e sostiene di avere individuato nel mosaico riminese una «puntuale illustrazione» di passi della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio riguardanti l'Etiopia e, appunto, i Cinocefali. Sinceramente non vedo come si possa ritenere Plinio, cito Meldini, la «fonte primaria» sui Cinocefali, così concludendo: «La natura dei Cinocefali, se sia essa umana o ferina, resta in Plinio indeterminata». Vediamo questo aspetto, facendo un pò di filologia spicciola.

Nel 35° capitolo del VI libro, Plinio, parlando della spedizione inviata da Nerone a Meroe, antica capitale dell'Etiopia, dice che i Romani dopo Tergedum avevano visto dei cinocefali: *a Tergedo (visos) cynocephalos*; immediatamente prima Plinio dice che i Romani avevano visto *aves psittacos* (pappagalli). Parla di animali, certo curiosi e meritevoli di essere segnalati, ma semplici animali (trattasi infatti della descrizione dettagliata delle popolazioni, dell'ambiente e delle città incontrate in quel viaggio). Plinio prosegue nella descrizione della zona (l'Africa orientale) anche oltre Meroe, segnalando, fra gli altri, *Troglodytis, Megabares.. nomades, quae elephantis vescitur, Gymnetes semper nudi, Deinde nomades cynocephalorum lacte veventes* («vivant du lait des singes cynocephales» è la traduzione del Littré (33), certo estensiva, ma significativa all'interno del discorso che sto facendo).

Nel cap. 2 del libro VII, Plinio parla ancora di quei lontani popoli e delle loro strane usanze: *Gens Menisminorum appellata, abest ab Oceano dierum itinere viginti: animalium quae cynocephalos vocamus, lacte vivit; quorum armenta pascit, maribus interentis, praeterquam sobolis causa* (Il popolo dei Menismini dista dall'oceano venti giorni di cammi-

(32) *Liber monstruorum*, a cura di F. Porsia, Bari 1976; e *Liber monstruorum de diversibus generibus. Libro delle mirabili difformità*, a cura di C. Bologna, Milano 1977.

(33) PLIN., *Nat. hist.*, a cura di M. E. Littré, Paris 1848, («che vivono col latte delle scimmie cinocefale»).

no: vive del latte degli animali che chiamiamo *cynocephalos*; ne pascolano dei branchi, trattenendo solo i maschi che servono alla riproduzione) (34). Sarebbe questo, secondo Meldini, il passo più importante, dal cui fraintendimento o cattiva memoria (gli armenti sarebbero diventati i pastori) potrebbe derivare la composizione musiva riminese, il che è certo possibile. Sicuramente però possiamo dire che anche qui Plinio tratta della vita delle popolazioni, evidenziandone le particolarità, non si pone, e non pone certo, alcun problema riguardo ai *cynocephalos*, dà infatti per scontata la loro conoscenza (... *animalium quae cynocephalos vocamus...*), certo di essere capito. Evidenzia solo il fatto che da questi «selvatici», popolazioni nomadi tragono sostentamento.

Il cap. 80 del libro VIII ci chiarisce, ove ce ne fosse bisogno, ogni residuo dubbio sulla reale natura dei cinocefali pliniani; l'ottavo libro è infatti un'ampia rassegna zoologica, a suo modo scientifica, e l'autore, con scarso ordine, ci parla degli animali più disparati, feroci e non, evidenziandone le caratteristiche più salienti. Il cap. 80 riguarda le scimmie (*Simiam quoque genera hominis figurae proxima, caudis inter se distinguuntur*); ne descrive le caratteristiche più generali (il gusto dell'imitazione, la vivacità, la «lunaticità», l'amore per i piccoli) e accenna sul finire, in particolare, alla *efferator cynocephalis natura, sicut satyris*.

Chiarissimo dunque che i *cynocephalos* di Plinio sono animali, chiarissimo che si tratta di scimmie. Quali scimmie? Potrebbe forse ora bastare il dizionario, Latino-Italiano, F. Calonghi, s.v. *cynocephalus*: «cinocefalo, scimmia colla testa di cane (babbuino)». Oppure Italiano-Latino, O. Badellino, s.v. *babbuino*: «(sorta di scimmia) *cynocephalus*».

Dunque un babbuino, nome scientifico *papio cynocephalus* (un omaggio alla continuità linguistica), animale che, nella sua varietà *papio Anubis* (cacciato dalla porta...) era considerato sacro presso gli antichi egiziani e viveva (vive tutt'ora) nell'Alto Egitto (35). Considerato l'esponevole più evoluto tra i primati, vertice di una linea di sviluppo che fiancheggia quella degli ominidi. Vive in gruppo, e quasi sempre a terra. La sua vita sessuale è stata spesso definita «dissoluta» (i maschi di rango elevato sono stati paragonati a pascià con il loro harem di femmine devote): *efferator cynocephalis natura, sicut satyris*, dice infatti Plinio, laddove anche *satyrus* è da intendersi (sempre dal Calonghi) come «spe-

(34) La traduzione è mia.

(35) W.FIEDLER, *I cercopitechi e le scimmie affini*, GRZIMEK, «Vita degli animali», X, p. 391 ss.

cie di scimmia» (con riferimento in chiaro al passo di Plinio).

Raffigurazioni pittoriche rinvenute nella caverna di Mereruka a Saqqara (36) mostrano scene di allevamento di scimmie (come pure di iene, gazzelle, antilopi) a testimonianza che nell'antico Egitto l'allevamento di questi animali è stato tentato.

Tornando a Plinio potrà interessare sapere che nelle due edizioni del *liber monstruorum* recentemente uscite (37), citate da Meldini, così ricche in fatto di note e riferimenti, Plinio non figura affatto tra le fonti accertate per il breve passo sui Cinocefali.

Erat praeterea cynocephalus in essedo... scrive Cicerone all'amico Attico (38) descrivendo un balordo, Publio Vedio, gran spendaccione e giramondo, che viaggiava con gran seguito di carri e schiavi (e su uno dei carri c'era appunto una «scimmia dalla testa di cane», secondo la traduzione di Carlo Vitali).

Lezioni cattive o tendenziose del testo di Plinio (ma certo anche di altri autori) devono comunque avere circolato e certo a quelle dobbiamo i riferimenti che ancora oggi possiamo trovare sui cinocefali come «popolazione etiopica favolosa». Vedasi ad esempio il Roggi, dizionario Greco-Italiano, che alla voce *cinocefalo*, oltre a «scimmia a testa canina» e «animale sacro egiziano», porta (sulla base di Erodoto, IV, 191) appunto «popolo etiopico favoloso». Questo il passo citato (Erodoto, *Le Storie*, traduzione di Augusta Izzo D'Accinni, Sansoni 1967): «..in questa regione (la Libia n.d.r.) si trovano anche i serpenti più grandi e i leoni e gli elefanti e orsi e aspidi e asini con le corna, e i cinocefali e gli acefali che hanno gli occhi sul petto, a quanto almeno si narra dai Libii, e gli uomini selvatici e le donne selvatiche e altri animali non favolosi in gran numero». Direi che anche Erodoto non offre, sui cinocefali, più appigli di quanti, a torto, ne vengano attribuiti a Plinio. Sempre e solo di scimmie si trattava. Volento sottilizzare può essere discutibile anche l'identificazione con l'Etiopia di Plinio operata da Meldini analizzando il bestiario del mosaico riminese: la giraffa non ha i piedi bovini come quella descritta da Plinio (VIII,27); la mangusta che Meldini dice di vedere, viene da Plinio (VIII,35,37) collocata non in Etiopia, ma genericamente collegata all'ambiente del Nilo, e anche la pantera vien detta vivere ge-

(36) F. E. ZENNER, *Addomesticamento degli animali*, «Storia della tecnologia», I, Torino 1966, p. 346.

(37) Vedi nota 32.

(38) M. T. CICERONE, *Lettere ad Attico*, Bologna 1960, a cura di C. Vitali, VI, 25.

nericamente «in Africa e in Siria» (VIII,23); il toro silvestre potrebbe essere benissimo qualcos'altro (se ne vede solo parte della schiena); la sfinge del mosaico (che risulta essere del tipo greco, femminile, con le ali aperte e le gambe anteriori sollevate — e questa è l'immagine che si è diffusa in Italia (39) — non dovrebbe avere alcun riscontro con le pliniane *sphinxas, fusco pilo, mammis in pectore geminis* che *Aethiopia generat*, almeno stando al commento del Littré («quelque grande espece de singe»), e a quanto troviamo in Mela (3, 9, 2): *sphinx*, specie di scimmia, forse lo scimpanzè (40). Non dimentichiamo che dei sette animali raffigurati nel mosaico, solo due, e forse i più generici, appaiono completi!

Sia chiaro che non mi sono assunto il ruolo, veramente fuori luogo in questo contesto, di chi vuole battere le deformazioni e gli errori dell'oscurantismo in nome della scienza e della oggettività, e lo so che Meldini non crede ai Cinocefali (forse è solo troppo coinvolto dall'esplosione della voga teratologica, uso parole sue, e dall'interesse acuto e generosamente riabilitativo per i «freaks» (41)). La possibilità suggerita da Meldini è certo affascinante, e per niente remota: indubbiamente il bestiario pliniano, a proposito dell'Etiopia, risulta particolarmente ricco e suggestivo ed è legittimo vederne riecheggiata l'atmosfera nel mosaico riminese. E certo la figura del Cinocefalo «può» trovare, anche in Plinio, e seppur in un quadro di lezioni cattive o tendenziose (ma non è detto che nel terzo secolo non fossero «quelle» le lezioni correnti di quel testo) agganci più che plausibili.

Certo però, se è fondato un rapporto, in termini di mera imitazione, fra il mosaico e l'illustrazione del *Virgilio Romano*, lo spessore culturale del mosaico riminese ne risulta svilito e si rendono forse superflue, o per lo meno forzate ed eccessive, identificazioni troppo «mirate».

(39) S. DONADONI, *Sfinge*, «Enc. Arte Ant.» VII, p. 230.

(40) F. CALONGHI, *Dizionario Latino-Italiano*, s. v. *sphinx*.

(41) MELDINI, op. cit., p. 212, nota 22.