

## DIVENTARE ALTRO, FARSI ANIMALE NEL MONDO ANTICO: CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE

### 1. SIMULARE O IMITARE GLI ANIMALI? DUE MODI DI APPROPRIAZIONE

L'appropriazione da parte delle culture umane di forme, colori, posture o comportamenti (predazione, combattimento, attività di cura della prole) che contraddistinguono l'etogramma di questa o quella specie rappresenta un fenomeno culturale diffuso tra moltissimi gruppi umani. Molto spesso per rendere conto delle diverse maniere con cui le culture umane riprendono, manipolano, selezionano o deformano le fisicità vive e presenti degli animali non umani si parla di procedimenti di imitazione del mondo animale. L'imitazione è però categoria ermeneutica complessa ed è strettamente connessa ai contesti culturali che l'hanno prodotta e che ne costituiscono l'orizzonte di senso<sup>1</sup>. Fondamentali a questo riguardo sono le riflessioni che l'antropologa Roberte Hamayon ha elaborato a proposito di alcune forme rituali di appropriazione delle corporeità animali da parte delle popolazioni mongolo-buriate, che vivono intorno al lago Bajkal in una regione russa poco più a nord della Mongolia.

Nell'ambito di un lavoro di ricerca durato alcuni decenni sullo sciamanesimo di area mongola l'antropologa francese ha concentrato la propria attenzione sul fenomeno del gioco come elemento centrale delle comunità che vivono nell'area del lago Bajkal mettendone in risalto continuità e differenze tra il periodo pre- e post-sovietico. In particolare R. Hamayon si è interessata a due forme di pratiche culturali *lato sensu* ascrivibili all'ambito del gioco inteso come apertura di un quadro finzionale, uno spazio in cui si crea un sistema di regole e significati altro rispetto a quello della quotidianità: a) da una parte i giochi praticati durante alcuni rituali collettivi, giochi che spesso si identificano con i rituali stessi (arrivo della nuova stagione, celebrazioni del cambiamento di status dei membri della comunità, matrimoni etc.) e che prendono il nome di *naadan*; b) dall'altra quei rituali che sono eseguiti dagli sciamani in connessione con gli spiriti della foresta e i signori degli animali selvatici<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Nella sterminata produzione scientifica relativa alla categoria di *mimēsis* nel mondo antico greco e romano, di cui non è possibile dare conto in questa sede, si segnala la recente raccolta di saggi in DESIDERI – TALON-HUGON 2017.

<sup>2</sup> HAMAYON 2021, pp. 93-105.

In entrambe le manifestazioni i comportamenti degli attori-giocatori sono fortemente radicati nella riproduzione di gestualità, movimenti e vocalità del mondo degli animali non umani. Esistono però delle differenze importanti che non permettono di riunire le due forme rituali sotto la stessa etichetta di «imitazione». Nello specifico R. Hamayon propone di distinguere – come categorie euristiche – l’imitazione dei comportamenti animali dalla loro simulazione. Imitazione e simulazione codificano, secondo la studiosa francese, due forme distinte di appropriazione delle forme animali. Nell’orizzonte culturale dei popoli buriati l’imitazione degli animali sarebbe costitutivamente parziale e selettiva non contemplando nel quadro finzionale della performance imitativa la rappresentazione di tutte le conseguenze del comportamento animale imitato. Durante i giochi *naadan* in cui due maschi umani fingono di essere due cervidi in lotta o mostrano passi di danza alla maniera del gallo cedrone dal becco nero – un animale che vive nelle aree del lago Bajkal – i loro comportamenti imitativi estrapolano dal continuum etologico dell’animale alcune fasi, certe particolari posture o movimenti che, opportunamente isolati dal resto delle condotte che compongono il comportamento conflittuale degli animali maschi in lotta durante la stagione degli amori, sono messi in scena. Nella finzione rituale dei giochi tra maschi umani i lottatori-danzatori codificano le proprie azioni come azioni animali attuate e riprodotte da attori umani<sup>3</sup>. In questa prospettiva la postura in bipedia dei giovani che imitano i cervidi in lotta funziona come messaggio metacomunicativo che codifica la modalità di ricezione dello spettacolo ludico: si tratta di uomini che, restando tali nel proprio movimento su due piedi, si scontrano *come* incornandosi alla maniera dei cervidi, che però a differenza degli interpreti umani mettono in pratica comportamenti simili in altri contesti e adottando altre posture a partire dalla quadrupedia che li caratterizza durante il combattimento. Si tratta quindi di una riproduzione dei comportamenti di certi animali da parte di attori umani, la cui natura imitativa è resa ben riconoscibile da una sfasatura, da alcuni segnali di diversità che permettono agli spettatori di riconoscere quei comportamenti messi in scena come schemi di azione dei cervidi, ma isolati e riprodotti senza il continuum etologico di cui fanno parte.

Nell’altro caso analizzato da R. Hamayon, cioè quello dei rituali sciamanici, in cui lo sciamano è chiamato dalla comunità a entrare in contatto con gli spiriti degli animali per negoziare diverse modalità di relazione con i viventi della foresta e le creature del mondo non umano, la finzione ludica prenderebbe le forme della simulazione del comportamento animale. In questa seconda modalità di riproduzione la ripresa del comportamento non umano consisterebbe in una messa in scena totale e non selettiva del canovaccio etologico previsto per una certa specie animale per un determinato contesto: fingendo di essere questo o quell’animale, quasi sempre una delle specie

---

<sup>3</sup> HAMAYON 2021, pp. 125-127.

oggetto di predazione da parte delle comunità umane locali, lo sciamano costruisce un effetto di realtà e innesca la credenza negli spettatori che gli spiriti animali siano effettivamente convocati e presenti di fronte a lui, pronti a subirne le azioni o a reagire al suo comportamento. In questa modalità di riproduzione del continuum etologico di un animale lo sciamano accetta e assume su di sé tutti gli aspetti (movimenti, attese e prefigurazioni) che caratterizzano lo svolgimento di una condotta animale nel contesto del rituale di seduzione o in quello di combattimento sino alla fine e in maniera totale riproducendo salti e posture in quadrupedia<sup>4</sup>.

Nel contesto culturale buriato la distinzione tra imitazione e simulazione troverebbe un ulteriore discriminazione nella pragmatica della riproduzione del comportamento animale: se l'imitazione sembra circoscrivere la messa in scena ludica a una rappresentazione delle relazioni tra umani, che sfruttano parte della gestualità animale per scambiare messaggi, nel caso della simulazione la comunicazione resa possibile dal quadro rituale coinvolge entità non umane, che sono presentificate mediante una ripresa non selettiva e integrale del comportamento animale. Sembra dunque cambiare il vettore della comunicazione: nel caso dell'imitazione saremmo di fronte a una forma di codificazione semiotica orizzontale intra-umana, mentre nel caso della simulazione la dimensione sarebbe extra-umana con il coinvolgimento degli spiriti degli animali.

La riproduzione dei comportamenti e dei movimenti degli altri animali è del resto un tema ben presente nell'elaborazione di alcune delle più antiche forme di poesia melica greca. Accanto ad agoni corali in cui i corpi dei giovani danzatori mettevano in scena passi, mosse e posture della guerra, come nel caso dell'antica pirrica, esistevano altre performance di melica corale che ponevano al centro dello spettacolo rituale la ripresa imitativa da parte dei danzatori di posture animali, in particolare di animali impegnati in un'azione di caccia. Un frammento iporchematico in passato attribuito a Pindaro e di recente ricondotto alla produzione di Pratina di Fliunte mostra in modo chiaro come l'ingiunzione al coro dei danzatori consista nella ripresa mimetica dei passi (ποδί μιμέο) di un cavallo pelasgo (πελασγὸν ἵππον) o di un cane di Laconia mentre sono rappresentati in azione nel vorticoso inseguimento di una preda<sup>5</sup>. Si tratta di animali domestici sottoposti a complicati e dispendiosi processi di istruzione e addestramento da parte degli uomini, che passano con questi esseri viventi lunghi periodi di vita condivisa e ne conoscono in modo dettagliato particolarità caratteriali, preferenze, movimenti e stati emotivi<sup>6</sup>. Preziose informazioni al riguardo

---

<sup>4</sup> HAMAYON 2021, pp. 128-129.

<sup>5</sup> Pind. fr. \* 107a M = Sim. 255a Poltera. Sull'iporchema trasmesso da Plutarco e sulla performance mimetica dell'attività cinegetica evocata dal frammento si veda l'analisi dettagliata fornita da D'ALESSIO 2020.

<sup>6</sup> Sul processo di domesticazione del puledro nel mondo greco classico si veda BLAINEAU 2015, pp. 263-269. Sul parziale condizionamento da parte degli «istruttori» umani dei comportamenti animali all'interno di una comunità interspecifica si veda la nozione di «interazione appropriata» elaborata in FRANCO 2019 per le relazioni uomo-cane.

provengono dagli ultimi capitoli del trattato che Senofonte ha dedicato alla *hippikē*, l'arte equestre, in cui lo scrittore greco descrive, tra le altre cose, il modo migliore per ottenere un movimento di innalzamento sulle zampe posteriori da parte del cavallo, un'«impennata» nel gergo dell'equitazione, in modo tale che questo risulti e sia percepito dagli spettatori di una parata militare come naturale e innescato dal cavallo stesso<sup>7</sup>. Animali così fortemente integrati in relazioni sociali interspecifiche con l'uomo come cani e cavalli potevano offrire un repertorio preciso di configurazioni corporee, *schēmata*, buone per essere integrate nei movimenti di danza, *phorai*<sup>8</sup>.

La pratica della caccia, non soltanto nell'esperienza incorporata dell'azione effettiva ma anche nelle sue diverse modalità codificate dalla tradizione poetica così come dai testi più tecnici, si accompagna a conoscenze approfondite che riguardano certamente gli animali collaboratori ma anche quelli antagonisti nel rapporto di predazione. È a questo contesto di attento studio degli *ēthē* degli animali selvatici che è possibile ricondurre i riferimenti ai movimenti e alle vocalità di colombe e civette nella poesia di Alcmane<sup>9</sup>; e non mancano neanche evocazioni di cervidi nella produzione melica greca arcaica con riferimenti al passo armonioso delle danzatrici del componimento corale: di un portamento agile e saldo al contempo, come quello che le giunture permettono alle cerva (ἴσα νεβρίοισι), si parla in un frammento, forse corale, di Saffo<sup>10</sup>.

La dimensione ecologica che coinvolge saperi diffusi sui comportamenti di certe specie animali, che condividono con le comunità umane i medesimi luoghi per periodi più o meno prolungati dell'anno, è forse ravvisabile anche nella rappresentazione di un'antichissima forma di danza rituale. Si tratta della cosiddetta «gru», *geranos*, dal nome delle gru cinerine (*Grus grus* Linnaeus 1758), che dalle distese pianeggianti del Nord-Est europeo migravano, e ancora migrano,

<sup>7</sup> Xen. Ars, 11.3. Su questo passo si veda CATONI 2005, pp. 130-131.

<sup>8</sup> Per la nozione di *schēma* nella riflessione antica sulla danza si veda CATONI 2005, pp. 133-143; cfr. SCHLAPBACH 2021, pp. 42-50.

<sup>9</sup> Alcm. fr. 3, 60 ; 87 Calame. Per uno studio dettagliato delle metafore ornitiche in questo frammento di Alcmane si veda CALAME 1977b, pp. 72-82.

<sup>10</sup> Sapph. 58c ed. Neri. Per un commento al passo si veda BUDELMANN 2018, p. 150; NERI 2021, p. 670, con ulteriori esempi di riferimenti all'universo dei cervidi nella produzione melica greca antica. È da escludere invece l'associazione ad animali e in particolare ai cervidi, νεβροί, di alcune giovani menzionate in certe iscrizioni provenienti dalla Tessaglia e databili al periodo ellenistico, e.g. SEG 43.240; SEG 46.633. Il verbo νεβρεύω, accostato in passato a una forma locale di un presunto \*νεβρεύω, rinvia invece al servizio rituale che alcune giovani dovevano prestare in onore di Artemis e fa riferimento con buona probabilità a una particolare classe di età nell'ambito dell'organizzazione rituale delle attività dei giovani delle comunità delle aree interessate, si veda HATZOPOULOS 1994, pp. 30-31. Il verbo νεβρεύω rinvierebbe alla categoria dei νέοι (cf. lat. *novus*) come classe di età; per il trattamento fonetico del *digamma* intervocalico nei dialetti greci si veda BUCK 1955, pp. 48-49.

seguendo delle rotte attraverso l'Europa<sup>11</sup>. Sono molto rare, e di epoca imperiale romana, le informazioni che è possibile reperire su questa danza: doveva trattarsi di una configurazione orchestrale composta da una fila di danzatori disposti in una fila continua, una sorta di linea retta, aperta e chiusa da due guide del movimento di danza<sup>12</sup>. La performance della *geranos* era legata a un mito di fondazione che ne collocava le origini ai tempi del Minotauro di Creta e dell'impresa di Teseo con la liberazione dei giovani ateniesi<sup>13</sup>. Nei testi antichi non ci sono riferimenti espliciti a una vera e propria imitazione dei movimenti dell'animale da parte degli uomini<sup>14</sup> e questo risulta ancor più significativo se si pensa a quella che è comunemente nota ai nostri giorni, nella letteratura specialistica ma anche in ambito divulgativo, come «danza della gru»: si tratta di un comportamento che caratterizza molte delle varietà di questo uccello trampoliere esistenti sulla Terra e consiste in un dispiegamento ritmato delle ali, seguito da un indirizzamento del collo e del becco in avanti in direzione di un altro esemplare cui la «danza» è rivolta, con un successivo repentino cambiamento di posizione dell'uccello-danzatore, che offre alla vista degli altri esemplari il proprio occipite, segno di vulnerabilità interpretato come parte di un rituale di pacificazione e rafforzamento di alleanze tra individui<sup>15</sup>. Nei testi della tradizione zoologica antica che sono giunti sino a noi, però, non abbiamo accenni a questa forma di «danza animale» ed è difficile immaginare che dietro la *geranos* di Teseo possa scorgersi la ripresa di simili movimenti. Eppure, la connessione tra questa danza umana e una parte dei saperi diffusi dell'enciclopedia culturale antica relativi alle gru cinerine potrebbe passare per un altro canale. Benché manchino riferimenti espliciti nei testi a nostra disposizione, il movimento orchestrale che prevede il dispiegarsi dei coreuti in una linea retta potrebbe richiamare una particolare disposizione aerea delle gru chiamata *metōpēdon* (μετωπηδόν), una formazione di volo che i testi descrivono come composta da una linea continua di esemplari che volano uno di seguito all'altro dando vita esattamente a una linea retta nel cielo<sup>16</sup>. Le formazioni di volo delle gru sono descritte dai testi antichi come manifestazioni tangibili di un certo spirito di adattamento e di grande acume, *phronima*, da parte di questi animali per portare a termine nel modo più efficace e sicuro la traversata da un estremo all'altro dell'ecumene, dalle

---

<sup>11</sup> Un'ipotesi diversa è formulata in LAWLER 1946, che considera il termine *geranos* un antichissimo nome indoeuropeo connesso all'azione dell'avvitamento e dei movimenti a spirale del coro dei danzatori, di cui i Greci di epoca storica avrebbero perso però coscienza linguistica.

<sup>12</sup> Luc. *Salt.*, 34; Poll. 4.101.

<sup>13</sup> Plut. *Thes.*, 21.2; CALAME 1977a, pp. 111-115; DETIENNE 1983.

<sup>14</sup> LAWLER 1946, p. 115.

<sup>15</sup> LORENZ 2002, pp. 169-170. Cf. DINETS 2013.

<sup>16</sup> E.g. Plut. *Soll. an.*, 967b-c; per le formazioni di volo delle gru attestate nella tradizione «zoologica» greco-romana si veda VESPA 2022.

pianure della Scizia alle torride distese dell’Etiopia<sup>17</sup>. Se davvero è possibile associare il nome *geranos* della danza a quello dell’animale non è escluso che proprio il riferimento alla maestria dei trampolieri nell’attraversare immensi spazi mantenendo salda la rotta e avendo chiaro l’orientamento possa fornire l’affordance ecologica per la rappresentazione e la denominazione di questa danza come movimento ordinato che conduce sani e salvi i coreuti-interpreti dei giovani ateniesi del mito di Teseo fuori dal labirinto del Minotauro.

La riflessione sull’origine dell’*orchēsis* e sugli effetti cognitivi e paideutici che l’incorporazione dei movimenti di danza poteva avere nella formazione dei giovani *eleutheroi*, che apprendevano il ritmo del corpo e la virtù dell’anima facendo parte dei cori della città, è un elemento costante del dibattito filosofico e tecnico sull’arte musicale per lo meno dal IV sec. a.C., ma in realtà già da prima, con Platone e i pensatori del Peripato come Aristosseno<sup>18</sup>. Nel repertorio delle forme orchestiche, dei movimenti che danno corpo a una danza, potevano figurare non solo gli esercizi ginnici, gli spostamenti, i passi e le riprese ritmiche dei gesti della guerra, ma forse anche i movimenti delle specie animali con cui le società del mondo antico condividevano gli spazi di vita. Nelle elaborate sezioni sulle origini della danza tra gli uomini, che dovevano caratterizzare molti dei trattati sulla musica di cui non abbiamo che scarni frammenti, poteva, forse, esserci spazio anche per gli stimoli bio-mimetici che avevano permesso di elaborare le prime forme di disciplinamento del corpo e dei gesti umani a partire dall’incorporazione di gestualità animali. In questa direzione sembra andare, del resto, un passaggio del *De musica* di Filodemo di Gadara restituito da alcuni frustuli papiracei: in una sezione sull’evoluzione delle forme di danza si fa cenno al progressivo affinamento dei movimenti e del ritmo delle posture e dei movimenti anche sulla base dello stimolo fornito dall’operazione attiva dell’osservazione del mondo naturale: *kat’horasin physeōs*, qualora colga nel segno la proposta di integrazione dell’ultima parola della riga del papiro che propone di leggere *physeōs*<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Cfr. Arist. *HA*, 614b 18-20, in cui le «molte azioni sensate» (φρόνιμα δὲ πολλά) che si associavano al comportamento delle gru sono proprio relative all’efficacia delle manovre di volo nelle grandi traversate del mare. Sulle lunghe rotte migratorie delle gru si veda LONGO 1999 per un’analisi dei testi antichi più significativi.

<sup>18</sup> Per un’utile sintesi relativa al dibattito filosofico antico sul valore psicagogico della danza e sull’importanza dei cori orchestici nella formazione degli *ēthē* dei giovani si veda RISPOLI 2005.

<sup>19</sup> Philod. *Mus.*, IV 75 ed. Delattre (1-12), cfr. RISPOLI 2005, p. 90, n. 35 («E quindi sotto la spinta della mimesi»). La proposta di lettura *physeōs* è stata suggerita da A. Angeli a fronte di una nuova ricognizione di una sezione lacunosa del papiro, per cui si veda ANGELI 2001, mentre D. Delattre nell’edizione CUF propende per restituire il dativo *tais* leggendo *kat’horasin* come *iunctura* isolata (« sur le plan visuel ») rispetto a quanto segue (*tais phorais...* « les rythmes... »).

## 2. INGANNARE GLI ALTRI ANIMALI PRENDENDONE LE FORME

Nel distretto del nord Pastaza, nella parte orientale dell'attuale stato dell'Ecuador, alcune popolazioni quechua condividono la propria vita con altre specie animali nella fitta vegetazione delle foreste amazzoniche praticando, tra le altre, una forma di caccia che porta il nome di *katichina*, letteralmente «imitazione»<sup>20</sup>. Questa particolare azione venatoria non è rivolta a tutti gli animali cui gli uomini danno normalmente la caccia, ma soltanto ad alcuni mammiferi, in particolare certi primati, e agli uccelli. Si tratta di una forma di predazione che sembra voler rimuovere o attutire ogni manifestazione eclatante e vistosa di violenza nei confronti delle prede animali attraverso la costituzione di un quadro finzionale in cui è messa in scena una sorta di dialogo a voce bassa con gli animali e gli spiriti della foresta<sup>21</sup>.

Si intonano, sottovoce, melodie, nenie e parole suadenti rivolte direttamente a quegli animali che sono invitati a raggiungere gli uomini o a farsi trovare da questi nella foresta. Nella tradizione culturale quechua di queste regioni del Pastaza gli uomini cacciatori assumono su di sé la voce e l'identità enunciativa degli animali simulando un dialogo con essi e costruendo un vero e proprio rituale di seduzione e richiamo nei loro confronti; gli umani cercano di attrarre le proprie prede tramite un'imitazione efficace delle vocalizzazioni che caratterizzano i linguaggi animali con cui queste popolazioni convivono da generazioni<sup>22</sup>. Una volta inoltratisi nella foresta i cacciatori non cercano di stanare, inseguire o colpire da lontano gli esemplari di cebo dalla fronte bianca (*Cebus albifrons*, Humboldt 1812) ma mettono in atto dei tentativi di interlocuzione, dei veri e propri dialoghi a distanza: nel caso specifico degli *yura machin* – questo il nome in quechua dei piccoli primati in questione – i cacciatori fanno ricorso a richiami misti in cui assumono la voce dei primati modalizzando le proprie emissioni sonore in un'alternanza di fischi e vocalizzazioni gutturali ad alta intensità per imitare e riprodurre le forme della comunicazione animale<sup>23</sup>. Questo tipo di pratiche culturali presuppone delle specifiche relazioni ecologiche da parte dei gruppi umani in questione con le altre popolazioni animali che condividono ambienti di vita limitrofi, contigui e/o identici, una frequentazione quotidiana che implica una tensione interspecifica molto forte, un interesse peculiare per i comportamenti e i modi di vita degli animali oggetto di predazione. La

<sup>20</sup> GUTIERREZ CHOQUEVILEA 2013, p. 35.

<sup>21</sup> GUTIERREZ CHOQUEVILEA 2013, pp. 39-44.

<sup>22</sup> La messa in atto di pratiche di seduzione delle prede tramite canti, travestimenti e altre azioni rituali è diffusa anche presso altre popolazioni dell'America meridionale, per cui si veda DESHAYES – KEIFENHEIM 1994, p. 208, a proposito dei Kashinawa nei confronti dei cuccioli di cervo.

<sup>23</sup> GUTIERREZ CHOQUEVILEA 2013, pp. 35-37.

conoscenza etologica delle altre specie si fa sapere incorporato in lunghe e ripetute frequentazioni con gli animali non umani.

Fenomeni di questo tipo non sono limitati alle culture americane ma sono stati osservati e studiati anche nel Vecchio Continente in comunità montane o pedemontane con una forte impronta agricolo-pastorale: in Italia, per esempio, è il caso dei «roccoli», diffusi dalla Lombardia al Trentino. Il roccolo rappresenta una delle più antiche tecniche di predazione degli uccelli che le comunità umane del Nord italiano abbiano mai praticato: al centro è disposta una piccola torre in cui si trova, nascosto, un cacciatore, che è pronto a mettere in fuga gli uccelli che si saranno posati all'interno della struttura del roccolo, un vero e proprio recinto artificiale costituito da alberi e arbusti disposti in cerchio a chiudere una piccola radura posizionata al centro<sup>24</sup>. La repentina e inaspettata liberazione del cosiddetto spauracchio (o spauricchio), un congegno meccanico che simula la presenza minacciosa di un rapace predatore, spinge gli uccelli posatisi nella struttura del roccolo a lasciare la radura spiccando il volo verso la parte esterna del recinto arboreo, in cui però sono collocate le reti, che prendono in trappola gli uccelli appena alzatisi in volo. Nella prima fase di questo procedimento venatorio tradizionale è essenziale che i cacciatori siano capaci di esercitare un'efficace strategia di richiamo affinché gli uccelli possano arrivare e stazionare al centro della radura del roccolo.

A questo proposito svolgono una funzione particolarmente importante gli uccelli da richiamo che, sottoposti in precedenza a crudeli procedure di addomesticamento tra cui l'accecamento, cantano da gabbie nascoste tra gli alberi del roccolo o legati con lacci esercitando un richiamo nei confronti dei propri congeneri durante la loro migrazione autunnale<sup>25</sup>. Il comportamento degli uccelli, in primis le forme e i contesti delle loro vocalizzazioni, diventano parte integrante della vita dei cacciatori, che non di rado mostrano competenze imitative del canto e dei richiami tali da simulare veri e propri dialoghi canori: gli uomini impersonano l'identità degli animali e, sfruttando queste loro capacità per catturare altri uccelli, li richiamano attraverso la simulazione del loro canto. Come ha osservato Sergio Dalla Bernardina, antropologo delle relazioni ecologiche delle moderne società rurali, « l'oiseleur est un herméneute : pour dialoguer avec les oiseaux, pour entrer

<sup>24</sup> DALLA BERNARDINA 2013, pp. 16-18.

<sup>25</sup> Non è escluso che queste forme di predazione, che prevedono lo sfruttamento da parte dell'uomo di un conspecifico della vittima animale imprigionato o addomesticato per attirare un esemplare selvatico, fossero ben presenti anche alle culture del mondo antico, come lascia pensare una tradizione lessicografica che si sviluppa a partire da un verso della *Danae* di Sofocle, tanto breve quanto oscuro, Soph. fr. 166 TrGF (Radt). Si tratta della cosiddetta *aphrodisia agra* (ἀφροδίσια ἄγρα), una forma di caccia alle pernici che avrebbe sfruttato come esca vivente la presenza, e forse il canto, di una femmina ammansita per attirare i maschi durante la stagione degli amori, cfr. Ael. Dion. Att., s.v. ἀφροδίσια ἄγρα ed. Erbse. Su questa tipologia di caccia «statica» si veda anche DETIENNE 1977, pp. 97-98.

dans un rapport empathique avec eux, pour pénétrer leur *Umwelt*, il doit pouvoir mettre entre parenthèses, en quelque sorte, les critères habituels de son rapport au monde »<sup>26</sup>.

Da questo punto di vista si rivela di particolare interesse un testo che la tradizione greca antica ha trasmesso soltanto sotto forma di parafrasi in prosa, gli *Ixeutika*, un trattato interamente dedicato alle tecniche di predazione degli uccelli<sup>27</sup>. Si tratta di un'opera in tre libri, il cui originale, elaborato in età imperiale romana, - con ogni probabilità intorno al II sec. d.C. - doveva essere un componimento in esametri molto simile per linguaggio e struttura ai poemi tecnico-didascalici che ancora conserviamo e che sono attribuiti dalla tradizione a Oppiano di Anazarbo (gli *Halieutika*, sulle modalità di predazione umana dei pesci) e a Oppiano di Apamea (i *Kynēgetika*, sulla caccia agli animali di terra). La parafrasi, composta in età proto-bizantina (V-VI sec. d.C.), doveva rispecchiare il contenuto dei tre libri che costituivano l'originale: soltanto il terzo libro affrontava l'esposizione dettagliata delle migliori tecniche, adattate specie per specie, per la cattura delle prede animali, mentre i primi due dedicavano ampio spazio a informazioni relative alle forme, ai colori, agli ambienti di vita e alle tradizioni culturali, come proverbi, miti di metamorfosi, racconti e aneddoti che riguardavano le singole specie prese in considerazione. Questa struttura rende l'opera particolarmente preziosa in una prospettiva di analisi culturale perché conserva larghe porzioni di un'enciclopedia culturale composta di credenze condivise, rappresentazioni pubbliche e comportamenti diffusi difficilmente recuperabili in altre opere di ciò che è stato conservato e trasmesso dell'immenso patrimonio di testi scritti del mondo antico. Dalla lettura degli *Ixeutika* in forma epitomata è possibile ricostruire alcune tecniche di predazione non molto dissimili da quelle che abbiamo visto attestate nel repertorio dei saperi tecnici relativi alla predazione di uccelli nelle aree pedemontane del Nord italiano, si tratta anche in questo caso di tecniche basate su una conoscenza approfondita dell'etogramma degli animali predati e in particolare sulla possibilità di ricorrere all'imitazione delle loro vocalizzazioni<sup>28</sup>. In uno dei primi paragrafi del terzo libro nella versione epitomata si legge infatti: εἶναι δ' αὐτοὺς ταχεῖς προσήκει καὶ εὐχείρας καὶ ὄραν ὄξυ καὶ πρὸς τὰς ἐπινοίας <...> πεφυκέναι τε, ὡς καὶ ὀρνίθων, εἰ δέοι, μιμεῖσθαι φθογγήν, ἵνα καὶ μεταλλομένους ἐν τοῖς πρέμνοις ὀρῶντες ἔπωνται (“Conviene che i cacciatori di uccelli siano veloci, abili, dotati di buona vista e pieni di idee ingegnose, come praticare l'imitazione della voce

<sup>26</sup> DALLA BERNARDINA 2013, p. 18.

<sup>27</sup> Sul testo della parafrasi si veda di recente CARIU 2017; molto utile anche la messa a punto in MURACE 2022. Una discussione del *De aucupio* rispetto ai modelli economici e di predazione antichi si trova in LONGO 1989, pp. 61-72. Sulla caccia agli uccelli e le differenti tradizioni di *aucupium* nel mondo antico greco-romano si veda VENDRIES 2009.

<sup>28</sup> VENDRIES 2009, pp. 127-128.

degli uccelli, in caso di necessità, per stanare gli animali anche quando li vedono gettarsi nella boscaglia...”)<sup>29</sup>.

La capacità di imitare le vocalizzazioni di altri animali, e in particolare degli uccelli, è presentata come una forma di *epinoia*, di risorsa straordinaria che denota capacità di osservazione, acume e doti di prefigurazione immaginativa fuori dal comune. Non a caso il motivo folk della comprensione dei linguaggi animali è centrale nella costruzione narrativa di alcuni racconti mitici che isolano lo statuto eccezionale di certe figure di ascendenza divina definite come maestri di verità: si pensi alle tradizioni mitografiche relative al *mantis* Melampo o a Orfeo come poeta oracolare<sup>30</sup>.

Gli esercizi ripetuti di appropriazione delle vocalità animali, che dovevano preparare i cacciatori a eccellere nella riproduzione imitativa delle voci degli uccelli, non erano però considerati necessariamente una componente della buona *paideia* dei giovani della comunità: nella costruzione ideologica delle buone pratiche orientate a formare la virtù degli appartenenti alla città ideale Platone, infatti, presentava la caccia agli uccelli come una forma degradata, o comunque indegna, di pratica venatoria. Nelle parole dello Straniero ateniese, alla fine del settimo libro delle *Leggi*, i legislatori della città avrebbero dovuto vegliare attentamente affinché la passione per la caccia agli uccelli non si diffondesse e raggiungesse i giovani cittadini; l'espressione usata da Platone è *haimylos erōs*, una passione che letteralmente «seduce» e «inganna con astuzia» insinuandosi nel carattere e tra le componenti desiderative dell'anima non ancora tenute a freno dalla ragione dei più giovani<sup>31</sup>. Non è escluso, però, che si possa leggere nella formulazione scelta da Platone una costruzione per ipallage, in base alla quale la caratterizzazione seduttiva e ingannevole non sarebbe da attribuire (soltanto) alla passione per la caccia ma all'oggetto di questa stessa passione, la caccia (πτηνῶν θήρας αἰμύλος ἔρωσ): in questa prospettiva la *thēra*, la predazione (degli uccelli), assumerebbe i caratteri di un'esperienza tesa a escogitare seducenti trappole ai danni degli animali cacciati. Sarebbe in effetti proprio in strategie del genere, marcate dall'inganno percettivo, dalla simulazione e dall'ostensione di oggetti dai contorni incerti e sfumati che Platone riconoscerebbe una pratica venatoria colpevolmente caratterizzata da minore *andreia*, «coraggio», certo, ma anche «virilità» normativa: non a caso la sfera semantica della *haimulia* è talvolta associata proprio agli inganni, sensuali, operati dalle donne attraverso potenti artifici estetici, dalle belle parole ai gioielli, come accade per la figura femminile disegnata dall'istanza narrativa delle

<sup>29</sup> Dion. *Ixeut.*, 3.1 ed. Garzya (trad. personale). Per una discussione delle proposte di integrazione della lacuna dopo τὰς ἐπίνοιας si veda MURACE 2022.

<sup>30</sup> MARZARI 2012.

<sup>31</sup> Pl. *Leg.*, 7, 823d-824a.

*Opere e i giorni* di Esiodo<sup>32</sup>. In questa prospettiva, adottando una simile griglia di lettura del testo platonico, sarebbe del tutto legittimo considerare la pratica imitativa delle vocalità animali nella panoplia dei mezzi di seduzione, poco virili e scarsamente utili allo sviluppo dell'*andreaia*, di una forma di caccia che si basa sulla simulazione. Del resto alla costruzione culturale e alla presentazione retorica di questa forma di pratica venatoria come poco raccomandabile possono aver contribuito anche le tradizioni mitografiche che costituivano la *paideia* attica di epoca classica: il modello narrativo dell'imitazione della voce altrui per mettere in trappola una preda (umana) è parte dei motivi tradizionali legati alla figura di Elena in alcuni dei racconti del ciclo epico greco<sup>33</sup>. Un passaggio, a dire il vero molto breve, del quarto canto dell'*Odissea* evoca il tentativo di inganno che Elena mette in piedi nei confronti dei guerrieri achei nascosti nel cavallo di legno di fronte alle mura di Troia: la prigioniera achea, novella sposa del principe troiano Deifobo, avrebbe tentato di rendere la propria voce il più simile possibile (*phonēn iskousa*) a quella delle spose degli Achei per indurli a uscire allo scoperto, vittime del «richiamo» ingannevole<sup>34</sup>.

Ma le operazioni 'ermeneutiche' del cacciatore antico, per riprendere le parole di S. Dalla Bernardina, non si limitano alla conoscenza approfondita, e alla riproduzione, delle vocalità animali, ma presuppongono l'attenta osservazione e il dominio di porzioni più ampie delle abitudini e dei comportamenti che caratterizzano un certo animale. Il cacciatore che voglia avere successo nella propria impresa non può che essere anche il migliore conoscitore della vittima animale che sta per soggiogare, come ricorda ancora una volta l'epitome agli *Ixeutika* a proposito della caccia alle pernici, *perdikēs* (*Alectoris graeca*, Meisner 1804)<sup>35</sup>:

Le pernici sono catturare con l'ausilio di reti, gabbie o con la voce di un'altra pernice o ancora provocandole allo scontro o infine con una pelle di cervo. Visto che hanno una fortissima affinità nei confronti di questo animale questi uccelli sono presi in trappola con l'inganno quando un uomo coprendosi con una pelle di cervo e mettendosi sulla fronte delle corna si dirige verso di loro celando la propria identità; le pernici, allora, credendo che si tratti davvero di un cervo gli vanno attorno e sono ben felici di stargli vicine, non vogliono allontanarsene come se avessero ritrovato di nuovo qualcuno di familiare, un coetaneo, dopo una lunga lontananza. Dal loro amore per questo animale ottengono, però, come ricompensa di cadere vittime di lacci e reti appesantite dal piombo; solo in quel momento vedono al posto del cervo il cacciatore e capiscono l'inganno.

\*\*\*\*\*

---

<sup>32</sup> Hes. *Op.*, 374.

<sup>33</sup> BETTINI - BRILLANTE 2002, pp. 100-102.

<sup>34</sup> Hom. *Od.*, 4. 277-279. Sulla rappresentazione culturale del fascino pericoloso della vocalità femminile, capace di presentarsi sotto altre forme e identità sonore, si veda BRILLANTE 2008.

<sup>35</sup> Dion. *Ixeut.*, 3.7 ed. Garzya (trad. personale).

Questi spunti di riflessione costituiscono soltanto alcuni fili intrecciati che cercano di incorniciare un tema difficile e articolato, il cui sviluppo potrà essere seguito dal lettore nel dipanarsi dei contributi che compongono questo numero tematico. Un primo nucleo di lavori si concentra sul complesso rapporto tra animali non umani e potenze divine nelle culture antiche nel tentativo di discutere e apportare analisi nuove intorno ad alcune questioni centrali: esiste un rapporto privilegiato tra alcune potenze sovraumane e certe particolari specie animali (**F. Prescendi; B. Lietz**)? Quali strategie enunciative sono sfruttate dai testi antichi per esprimere e rendere ragione di quella che potrebbe definirsi come un'appropriazione del corpo animale come «luogo» della presentificazione di una divinità e/o della sua potenza straordinaria (**C. Pisano; D. Fabiano; A. Scali; F. Lazzari; F. Spadini**)? Quali rappresentazioni culturali, e quali strumentalizzazioni politiche, sono state elaborate da alcuni importanti autori del mondo antico, come Cicerone, a proposito della zoomorfia delle rappresentazioni (statue di culto, dediche etc.) delle divinità in alcune specifiche culture del mondo antico, come quella egizia di età tolemaica (**A. Rolle**)?

A queste piste di indagine si intrecciano anche delle riflessioni più specificamente centrate sulla cultura materiale. Quali specifici codici semiotici sono all'opera, e in che modo essi funzionano, nell'elaborazione di discorsi per immagini in cui i corpi e gli attributi degli animali non umani sono assemblati da pittori, bronzisti e scultori per raccontare le origini di un popolo o le complesse circostanze della metamorfosi di un uomo e della manifestazione di una divinità (**M. Di Fazio, E. Pontelli**)? Si tratta di questioni che interpellano anche l'immagine di copertina di questa raccolta, il tondo interno di una *kylix* a figure rosse conservata al Museo Nazionale di Reggio Calabria e restituita al patrimonio archeologico mondiale da un'operazione del nucleo dei Carabinieri per la tutela del patrimonio culturale nel 2010: si tratta di una figura abbigliata con abiti femminili dipinta con una triplice testa di cane, molto probabilmente un motivo iconografico legato al culto della dea Ecate<sup>36</sup>.

Non molto diversamente da quanto abbiamo messo in luce nell'esposizione degli esempi etnografici buriati a proposito della ripresa imitativa dei gesti e delle voci animali, anche nel mondo antico i corpi degli animali non umani erano messi in scena, «appropriati», da attori umani in contesti di performance di vario tipo: dalla danza di un coro comico nel contesto di un festival religioso alla costruzione letteraria di un dialogo «animale» nella Svizzera del Cinquecento, i cui effetti stranianti sembrano anticipare il *Cholstomér* di Tolstòj, passando per le «orme» lasciate da cani e lupi sulla scena di una commedia plautina (**M. Briand; R. Rota, É. Paupe**).

---

<sup>36</sup> GIUDICE 2021.

Alcuni degli articoli raccolti in questo numero speciale sono stati presentati in occasione della giornata di studio « Apparaître en animal » organizzata da Francesca Prescendi e dallo scrivente nel settembre del 2020 grazie al sostegno di EDOCSA, il programma di finanziamento delle manifestazioni scientifiche dottorali della Svizzera occidentale. Intendo rivolgere, anche a nome di F. Prescendi, un ringraziamento particolare a EDOCSA per la possibilità accordata di consentire lo svolgimento dei lavori in presenza pur tra le difficoltà della pandemia.

Il lettore non troverà, purtroppo, nelle pagine che seguono un contributo che pure era stato tra i temi ispiratori della giornata di studio: l'intervento dedicato alle metafore animali nella costruzione dell'immagine del guerriero greco sulla ceramica attica. Quella comunicazione, così ricca di dottrina e raffinate analisi, era stata tenuta dal Prof. François Lissarrague, che ci ha prematuramente lasciato. Al ricordo delle discussioni feconde di quei giorni e ai suoi insegnamenti così importanti per i più giovani, sempre condivisi con umiltà e apertura al dialogo, è dedicato questo numero speciale.

Marco Vespa

The Hebrew University of Jerusalem

Email: [marco.vespa@mail.huji.ac.il](mailto:marco.vespa@mail.huji.ac.il)

#### BIBLIOGRAFIA

ANGELI 2001: A. Angeli, "Nuove letture nel PHerc 225: (Philod., De mus. IV)", «PapLup» 10 (2001), pp. 9-76.

ARTAUD 2013: H. Artaud (éd.), *Leurrer la nature*, «Cahiers d'anthropologie sociale» 9 (2013).

BETTINI – BRILLANTE 2002: M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena*, Torino.

BLAINEAU 2015: A. Blaineau, *Le cheval de guerre en Grèce ancienne*, Rennes.

BRILLANTE 2008: C. Brillante, *La voce che affascina: Elena e Cleopatra*, «MD» 59 (2008), pp. 53-75.

BUCK 1955: C.D. Buck, *The Greek Dialects. Grammar, Selected Inscriptions, Glossary*, Chicago 1955<sup>2</sup>.

BUDELMANN 2018: F. Budelmann, *Greek Lyric. A Selection*, Cambridge 2018.

CALAME 1977a: C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. I : Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma.

- CALAME 1977b: C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. II : Alcman*, Roma.
- CARIOU 2017: M. Cariou, *Un nouveau manuscrit de la paraphrase aux « Ixeutiques » de Denys dans les papiers de Conrad Gessner : avec une note sur le « scribe de Bruxelles », «Scriptorium» 71.2 (2017), pp. 239-268.*
- CATONI 2005: M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.
- D’ALESSIO 2020: G.B. D’Alessio, *Dancing with the dogs: mimetic dance and hyporcheme (on \*Pind. fr. 107 S.-M. = Simondes fr. 255 Poltera)*, in P. Agócs, L. Prauscello (eds.), *Simonides Lyricus. Essays on the ‘other’ classical choral lyric poet*, Cambridge 2020, pp. 59-80.
- DALLA BERNARDINA 2013: S. Dalla Bernardina, *Phénoménologie d’un piège végétal : le roccolo*, in ARTAUD 2013, pp. 16-32.
- DESIDERI – TALON-HUGON 2017: F. Desideri, C. Talon-Hugon (eds.), *Ways of Imitation*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico» 10.1 (2017).
- DESHAYES - KEIFENHEIM 1994: P. Deshayes - B. Keifenheim, *Penser l’autre chez les Indiens Huni Kuni de l’Amazonie*, Paris 1994.
- DETIENNE 1977: M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977.
- DETIENNE 1983: M. Detienne, *La grue et le labyrinthe*, «MEFRA» 95 (1983), pp. 541-553.
- DINETS 2013: V. Dinets, *Crane dances as play behaviour*, «IBIS. The International Journal of Avian Science» 155 (2013), pp. 424-425.
- FRANCO 2019: C. Franco, *Dogs and Humans in Ancient Greece and Rome: Towards a Definition of Extended Appropriate Interaction*, in J. Sorenson, A. Matsuoka (eds), *Dog’s Best Friend? Rethinking Canid-Human Relations*, Montreal-Kingston 2019, pp. 33-58.
- GIUDICE 2021: G. Giudice, *143. Kylix*, in C. Malacrino, B. Taglietti (a cura di), *Salvati dall’oblio. Tesori d’archeologia recuperati dai Carabinieri per la tutela del patrimonio culturale*, Reggio Calabria 2021, p. 251.
- GUTIERREZ CHOQUEVILEA 2013: A.L. Gutierrez Choquevilea, *Face-à-face interspécifiques et pièges à pensée des Quechua de Haute Amazonie (Pastaza)*, in ARTAUD 2013, pp. 33-47.
- HAMAYON 2021: R. Hamayon, *Jouer. Une autre façon d’agir. Étude anthropologique à partir d’exemples sibériens*, Lormont 2021.
- HATZOPOULOS 1994: M.B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine*, Athènes 1994.
- LAWLER 1946 : L.B. Lawler, *The Geranos Dance. A New Interpretation*, «TAPA» 77 (1946), pp. 112-130.

- LONGO 1989: O. Longo, *Forme della predazione. Cacciatori e pescatori della Grecia antica*, Napoli 1989.
- LONGO 1999: O. Longo, *La migrazione delle gru*, in O. Longo (ed.), *Volatilia: animali dell'aria nella storia della scienza da Aristotele ai nostri giorni*, Napoli, pp. 153-172.
- LORENZ 2002: K. Lorenz, *On Aggression* (ed. or. *Das Sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien 1963), trad. ingl. London 2002.
- MARZARI 2012: F. Marzari, *Melampo. Breve biografia di un indovino guaritore*, «QRO» n. speciale I (2012), pp. 15-47.
- MURACE 2022: A. Murace, *Per le fonti del De aucupio di Pietro degli Angeli da Barga*, «ACME» 75.1 (2022), pp. 79-102.
- NERI 2021: C. Neri, *Saffo. Testimonianze e frammenti*, Berlin-Boston 2021.
- RISPOLI 2005: G.M. Rispoli, *Le mura di Tebe. Μέλος e movimento nella dottrina epicurea*, in «Cronache Ercolanesi» 35 (2005), pp. 83-102.
- SCHLAPBACH 2021: K. Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford 2018.
- TRINQUIER – VENDRIES 2009: J. Trinquier, C. Vendries (éds), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III<sup>e</sup> siècle av. – IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, Rennes 2009.
- VENDRIES 2009: C. Vendries, *L'auceps, le gluaux et l'appeau. A propos de la ruse et de l'habileté du chasseur d'oiseaux*, in TRINQUIER, VENDRIES 2009, pp. 119-140.
- VESPA 2022: M. Vespa, *Tales of Imitation: Palamedes, the Cranes, and Interspecies Learning in Greco-Roman Antiquity*, in «ICS» 47.2 (2022), pp. 406-431.