

Capitolo S23

ingrandimenti

Le catacombe

Per gli Ebrei la cremazione del cadavere era ritenuta un delitto. I primi cristiani continuarono l'uso della inumazione, prescritto nell'Antico Testamento. Seppellire i morti senza incinerazione – come facevano invece i «pagani» – richiedeva però superfici molto vaste. A volte le catacombe sfruttarono gli scavi di cave poi abbandonate e per economizzare spazio si adottarono sepolture «a castello». La catacomba di Santa Agnese a Roma dimostra di essere stata oggetto di un uso intensivo.

Il buio, nelle catacombe, regnava fittissimo; i morti dunque, una volta pietosamente collocati, dovevano rimanere molto soli. Visitati qualche volta, magari nel giorno anniversario della loro scomparsa, per brevi momenti. Soli, ma non ignoti. Possiamo sapere come si chiamassero leggendo le scritte in latino e in greco. Fra i primi cristiani si contavano molti liberti o schiavi.

A volte non tutti i membri di una famiglia diventavano cristiani. In alcune catacombe vediamo sepolte, accanto a persone convertite alla nuova fede, altre rimaste ferme in quella degli dei. Testimonia questa commistione di credenze e di sepolture a Roma la grande e fastosa catacomba di Via Latina (della prima o seconda metà del IV secolo d.C.), ricchissima di pitture, dove in alcune stanze sono dipinte ad esempio le imprese di Ercole, in altre temi della religione cristiana.

Spesso la lastra funebre che chiude la tomba mostra dipinti con immagini beneauguranti. I vivi si sentivano assicurati vedendo i propri cari nell'aldilà, accolti dai santi, o a banchetto nel Paradiso e potevano pensare che una simile sorte sarebbe toccata anche a loro. Frequenti sono le raffigurazioni di palme. In greco palma si dice «phoinix» (pronuncia f'v'iniix), parola che significa anche fenice, il mitico uccello che perennemente rinasce dalle sue ceneri, simbolo di immortalità per Greci e Romani. Nell'Antico Testamento si parla spesso del deserto arido ed assolato, dove l'acqua fresca e le palme dell'oasi costituiscono il concetto stesso di felicità. Le palme alludono dunque al paradiso perché insieme rimandano all'eternità e alla gioia.

ingrandimenti

Il lungo cammino di Mitra

Mitra era in origine una divinità del mondo orientale, attestata nell'area dell'Iran interno e del bacino del fiume Indo. Il suo nome compare per la prima volta in un trattato del XIV secolo a.C. fra gli Ittiti e la popolazione dei Mitanni, che abitavano la regione superiore della Mesopotamia, dove viene invocato come garante del rispetto del trattato stesso.

Nello stesso periodo Mitra compare anche nei primi testi sacri indiani e persiani. Si tratta di una divinità minore rispetto alla divinità suprema, che per gli Indiani era Varuna e per i Persiani Ahura Mazda e che era garante dell'ordine cosmico. Mitra ha invece un ruolo di tramite fra la divinità suprema e gli esseri umani, fra il cielo e la terra.

Molto venerato dai Persiani, quando il loro impero si espanse nell'Asia Minore, anche il suo culto si diffuse con esso e il suo nome fu ellenizzato in Mithras. In Cilicia, una delle zone in cui era più venerato, lo troviamo come divinità principale di un culto autonomo. Una tradizione vuole che proprio dalla Cilicia il suo culto si sarebbe propagato anche al mondo romano. Mitridate VI, re del Ponto e protagonista di tre grandi guerre contro Roma, aveva come alleati i pirati della Cilicia. Quando Mitridate fu sconfitto da Pompeo (66-63 a.C., cfr. vol. I, cap. 17.1) alcuni pirati furono presi prigionieri e condotti a Roma. Qui essi introdussero il culto di Mitra, che si diffuse poi rapidamente. Secondo altre versioni sarebbero stati i soldati romani di ritorno dalle guerre in Armenia a impiantarli a Roma. In ogni caso nel III sec. d.C. santuari di Mitra, i mitrei, sono diffusi in ogni angolo dell'impero.

Sono proprio i mitrei a darci la misura dell'importanza di questo culto. Le testimonianze conservate nelle fonti letterarie sono infatti molto scarse e provengono, per lo più, da autori cristiani o pagani non aderenti, che parlano di Mitra dall'esterno e, in alcuni casi, in maniera prevenuta o comunque poco

benevola. C'è una ragione precisa per questa assenza di testimonianze dirette: il culto di Mitra era un culto misterico, la cui pratica era nota cioè solo agli iniziati e non poteva essere resa pubblica. Ciò che sappiamo di Mitra e del suo culto in età romana si basa dunque principalmente sulle immagini del dio che si trovano nei mitrei.

tracce

Dormire, sognare, morire forse, gli effetti dell'anestesia

Perché i Romani non si dedicarono ad escogitare sistemi per alleviare il dolore durante un intervento chirurgico mentre nel Medioevo l'uso di anestetici è abbondantemente attestato? Una risposta può essere data considerando abitudine degli antichi a frequentare gli anfiteatri, dove il divertimento derivava dal contemplare uomini e animali uccisi nei modi più efferati. Tale abitudine potrebbe avere impedito di porsi il problema della sofferenza.

Aulo Cornelio Celso, nel 30 d.C., descrivendo con molti dettagli l'estrazione di un calcolo dalla vescica, in quel caso di un ragazzo, si preoccupò di spiegare che durante l'operazione occorreva legare in modo molto stretto il paziente; due uomini assai robusti dovevano impedire che coloro che già tenevano fermo il paziente cadessero, piombando sopra il medico e il giovane. Il sangue correva a fiotti e le grida di chi subiva l'intervento dovevano essere terribili.

Proprio perché i Romani consideravano la manifestazione del dolore fisico come una forma di intrattenimento (lo associavano al piacere provocato dall'assistere a torture e uccisioni), mancò una sensibilità a tale problema. Diverso fu l'atteggiamento nel Medioevo. Basterà ricordare nel *Decameron* di Boccaccio la novella IV,10, che ha come protagonista il medico Mazzeo della Montagna, di Salerno, il quale si prepara a operare la gamba in cancrena di un suo paziente:

«Il medico, avvisando che l'infermo senza essere adoppiato [senza l'anestesia dell'oppio] non sosterrebbe la pena né si lascerebbe medicare, dovendo attendere in sul vespro a questo servizio, fé la mattina d'una certa sua composizione stillare una acqua la quale l'avesse, bevendola, tanto a far dormire quanto esso avvisava di doverlo poter penare [fare soffrire] a curare».

Un altro sistema di praticare l'anestesia era, oltre somministrare bevande contenenti oppio, fare aspirare «spongiae somniferae» impregnate di oppio, o mandragora, o giusquiamo, o cicuta per stordire i pazienti durante le operazioni. Ne vediamo un esempio nella farmacia dell'affresco degli inizi del XV secolo del castello di Issogne in Val d'Aosta, dove sono esposte, infilzate a grappolo, spugne probabilmente già medicate, pronte all'uso.

Il medico Guy de Chauliac tuttavia, nella sua *Chirurgia magna* del 1363, raccomandava molta cautela nell'impiego degli anestetici usati troppo generosamente per la narcosi totale: i pazienti si addormentavano profondamente ma il risveglio era problematico: chi impazziva e chi addirittura non si svegliava affatto.

visita-guidata

Il sarcofago di Portonaccio

Aulo Iulio Pompilio, il proprietario della tomba

Il sarcofago di Portonaccio – pesa quasi quattro quintali ed è lungo circa due metri e mezzo – prende il nome dal quartiere romano dove fu ritrovato nel 1931. Le due insegne militari dell'aquila con le ali spiegate della IIII legione Flavia (la cifra è incisa nella corona stretta fra gli artigli) e del cinghiale, insegna della legione italica, raffigurate sul bordo superiore del sarcofago, hanno fatto pensare all'ufficiale di Marco Aurelio, Aulo Iulio Pompilio, che comandava due squadroni di cavalleria distaccati proprio in queste due legioni, impegnate nella guerra contro i Marcomanni tra il 172 e il 175 d.C. (vedi vol. II, cap. 22.2).

L'identificazione non è sicura perché il volto del defunto, che spicca al centro della mischia per la statura e per l'elmo con il cimiero, è stato lasciato incompleto (evidentemente fu un sarcofago scolpito in anticipo e mai finito, forse per la morte prematura del committente).

Gli archeologi non hanno una risposta sicura per spiegare perché non solo questo sarcofago, ma anche molti altri, mostrino le fattezze del defunto appena abbozzate. Certo è da considerare quanto

fosse difficile finire il ritratto dopo la morte del committente, che evidentemente doveva essere subito inumato. Lo scultore, anche se avesse avuto a disposizione una maschera di cera calcata sul viso del deceduto, in che condizioni avrebbe potuto scolpire? Non nel suo laboratorio, perché all'inumazione dovevano seguire immediatamente i funerali; non nella camera sepolcrale dove il sarcofago era stato trasportato, completamente buia e con poca aria.

Virtù maschili e femminili

Nei lati corti del sarcofago una fila di prigionieri attraversa il Danubio sotto scorta, passando su un ponte di barche; un ufficiale romano con elmo e cimiero, al cospetto dei soldati, riceve la sottomissione di due «barbari» in atteggiamento supplichevole. Sul coperchio il committente e la sposa, al centro, congiungono le mani nel rito del matrimonio; a sinistra, la moglie, divenuta madre, riceve il suo bambino, a destra il marito (il defunto) accetta la sottomissione di un «barbaro» (i volti dell'uomo e della donna sono incompleti). Le virtù femminili si esprimono nell'ambito familiare: quelle dell'uomo in guerra, e consistono nel mostrare clemenza, cioè nel risparmiare la vita dei prigionieri (che diverranno però schiavi).

La sottomissione dei nemici

Il lato principale del sarcofago celebra ancora il valore del defunto, questa volta nella violenza della guerra. Fanno da cornice allo scontro due coppie di nemici prigionieri, sormontati da due trofei. L'intrico di corpi, di armi e di cavalli in una inestricabile confusione «frusta gli occhi». C'è un voluto accanimento da parte dei Romani nell'infierire: in primo piano, sulla destra, un uomo caduto a terra tenta invano di allontanare la lancia che sta per trafiggergli il cuore; sempre in primo piano, un legionario sta per piantare il pugnale nella testa del nemico. Si vedano le espressioni disperate dei vinti con le braccia alzate a implorare pietà, il contorcimento dei corpi massacrati. Mostrare tanta crudeltà e tanto gusto di vendetta è però anche l'espressione di un'angoscia che fa temere ai Romani vincitori l'arrivo imminente di tempi molto burrascosi, con i «barbari» sempre più minacciosi ai confini e prossimi a trasformarsi in invasori.

le-loro-voci

Un liberto influente

Un'epigrafe, proveniente da un sarcofago trovato nella campagna romana e attualmente conservato nel parco di Villa Borghese a Roma, ci racconta la storia di un liberto incaricato di organizzare gli spettacoli gladiatorii che l'imperatore offriva ai Romani. Si tratta di Marco Aurelio Prosenes, che fu schiavo di Marco Aurelio e di Commodo e poi da quest'ultimo liberato e divenuto a sua volta patrono. Commodo era appassionato di spettacoli gladiatorii: si può immaginare che desse molta importanza al lavoro del suo liberto. Il testo dell'epigrafe dice:

I liberti apprestarono a proprie spese il sarcofago per il loro patrono rispettosissimo e meritevole Marco Aurelio Prosenes, liberto di due imperatori, amministratore e tesoriere dei beni imperiali, amministratore e organizzatore degli spettacoli gladiatorii dell'imperatore, responsabile dei vini, incaricato dal divino Commodo
CIL, VI, 8498, traduzione di G.L. Gregori

in-che-senso

Orgia

Nell'Antichità, l'orgia era una vera e propria cerimonia rituale, presente nella tradizione di numerose religioni (feste per l'inizio della stagione, celebrazioni iniziatiche, ricorrenze in onore di divinità quali Demetra, Dioniso) e consisteva in una temporanea sospensione dell'ordine, delle gerarchie e delle norme reggenti la comunità in favore di un comportamento di libertà fisica e spirituale (quasi) senza freni. Una sorta di valvola di sfogo, per certi versi, limitata nel tempo: al termine della cerimonia, l'ordine veniva ricostituito, un po' come accade da noi con il Carnevale (che di queste feste è preciso discendente: non a caso precede il periodo morigerato della Quaresima).

Aspetto fondamentale dell'orgia, dunque, era il suo carattere religioso, il suo preparare, con

l'allentamento della norma, a una ritrovata e rinnovata epoca di ordine. Nel tempo, tuttavia, questo aspetto religioso è andato perdendosi, e "orgia" ha preso a significare, quasi unicamente, un insieme di persone che si comporta senza alcuna inibizione, specie di tipo sessuale, finendo per identificarsi con l'amore di gruppo, slegato da qualsiasi ricorrenza o rituale. Il termine orgia comporta le ovvie stimmate dell'immoralità, ed è curioso (o triste) come venga spesso associato al potere, specie politico, senza neppure più l'allegria sfrenatezza della sensualità: ne è un esempio *Z - L'orgia del potere*, un film del 1969 diretto da Costa-Gavras e con Yves Montand, Irene Papas e Jean-Louis Trintignant, in cui un giovane magistrato scopre una cospirazione ordita dalla polizia, responsabile della morte di un deputato pacifista; la fine del film, con un colpo di stato che instaura una feroce dittatura nel paese (mai identificato chiaramente), è un chiaro rimando alla Grecia e al golpe inflitto alla nazione dai militari greci nel 1967. Tutto italiano è il sottotitolo di questo film prodotto in Francia e Algeria: "*L'orgia del potere*" è assente nel titolo originale come, ad esempio, nelle versioni inglese e spagnola. E ci sarebbe di che riflettere su questa aggiunta.

Un senso diverso (ma non troppo) fu invece attribuito al termine da Pier Paolo Pasolini in un suo lavoro teatrale della fine degli anni 1960, intitolato appunto *L'orgia*: qui protagonisti sono solo due persone, emblematicamente senza nome, *Uomo* e *Donna*: una coppia che in camera da letto mette in scena un rapporto di sesso estremo in cui i ruoli di vittima e carnefice sono vissuti come specchi fedeli dei ruoli di potere (la prepotenza dell'autorità, la complicità di chi è sfruttato). È la violenza del potere a sostenere la silenziosa carneficina dei rapporti sociali. Finirà, ovviamente, male: la Donna si suicida e l'Uomo, dopo una malriuscita ribellione-sostituzione (si veste da Donna), dopo il monologo finale si impicca.

Non che oggi le cose vadano molto meglio rispetto agli anni in cui sono state scritte queste opere, ma se non altro è intervenuta una certa leggerezza a restituire, almeno in parte, la gioiosità della trasgressione: i pubblicitari Miguel Conde e Tony Fernandez, per rappresentare tutta la gamma di sensazioni che il cliente degli apparecchi elettronici Blusens sperimenta, hanno messo in scena una vera e propria "orgia dei sensi", ma in un modo un po' particolare: un allegro convenire di dita, occhi, orecchie, a godersi le sensazioni (persino tattili) delle apparecchiature elettroniche pubblicizzate, senza circoscrizioni temporali. Ed è ovvio: il rituale reclamizzato (televisivo, musicale, informatico) non è certo confinato in un determinato periodo dell'anno. Più che la trasgressione, è la norma.

il-libro

Un giorno al colosseo

Fik Meijer, *Un giorno al Colosseo, il mondo dei gladiatori*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Cuore del libro è la ricostruzione di come si svolgesse una giornata al Colosseo. Il programma mattutino era diviso in tre parti: prima c'erano i combattimenti degli animali fra loro, ad esempio un toro contro un elefante aizzati con bastoni incandescenti o un leone contro un leopardo, poi numeri da circo con animali addomesticati e infine battute di caccia sia contro animali innocui sia contro bestie feroci. Poteva naturalmente succedere che una belva sbranasse il cacciatore che aveva come unica arma un giavellotto.

Alla fine l'arena cosparsa di sabbia era tutta inzuppata di sangue e andava ripulita. Tutti gli animali dovevano morire, i pochi che si salvavano sarebbero stati riproposti il giorno seguente.

L'intervallo era a mezzogiorno: molti andavano a mangiare ma c'era anche chi non voleva perdersi le esecuzioni dei condannati a morte. I cittadini romani morivano abbastanza rapidamente per mezzo della spada, gli altri, prigionieri di guerra o schiavi venivano condannati al supplizio della croce, arsi vivi, oppure legati e sbranati dalle fiere. Durante le persecuzioni, anche i cristiani venivano dati in pasto alle belve. A volte per rendere meno monotone queste carneficine le esecuzioni erano collocate in un contesto mitologico. Spuntavano dal sottosuolo alberi e rocce e si rappresentava la fine tragica di un eroe, ad esempio Orfeo che incantava con la musica uomini ed animali; sopraffatto dal dolore per la morte della moglie Euridice non aveva più voluto nessuna donna al suo fianco e per questo era stato dilaniato dalle Menadi. L'attore era un condannato che veniva invece sbranato da animali feroci. Il pomeriggio era tutto dedicato alle lotte fra gladiatori, prigionieri di guerra o schiavi condannati a combattere nell'arena e costretti ad allenarsi duramente. Ripulita nuovamente l'arena dai cadaveri e

dagli animali morti una solenne processione con musicisti segnava l'inizio dello spettacolo che eccitava enormemente il pubblico perché era chiamato a decidere della vita o della morte degli sconfitti. La fine del combattimento avveniva quando il gladiatore posava lo scudo a terra ed alzava l'indice in attesa del verdetto. Se sentiva gridare «Mitte!» («Lascialo andare!») poteva uscire vivo dall'arena, se il grido fosse stato «Iugula!» («Sgozzalo!»), il suo destino era segnato. A volte, ma assai raramente, l'imperatore presente allo spettacolo interveniva e concedeva la grazia.

Il vincitore riceveva una somma di denaro e un ramo di olivo o di alloro e usciva dalla porta «Sanavivaria», la porta della salute e della vita. Il suo valore di mercato, dopo la vittoria, era cresciuto e l'organizzatore dei giochi doveva pagare un prezzo più alto per poterlo ingaggiare. Il morto era invece messo su una lettiga chiamata «torus Libitinae», il letto di Libitina, la dea della morte. Usciva dalla porta Libitina e veniva portato nello «spoliarium» dove era spogliato delle armi e subiva, per sicurezza, il taglio della gola; avrebbe potuto fingere di morire per riuscire a salvarsi. Alla fine dello spettacolo venivano gettate dalle tribune palle di legno con vari simboli che permettevano agli spettatori di ritirare, a seconda della palla afferrata, la carne degli animali morti ma anche doni più importanti come abiti, schiavi o animali da tiro. Il pubblico tornava a casa contento e l'imperatore sapeva che per un po' non avrebbe dovuto preoccuparsi di lamentele e proteste.

Si imparano molte cose da questo libro scritto in modo scorrevole e semplice. Non si può essere però d'accordo con l'impostazione di fondo, assai pericolosa dal punto di vista ideologico, che giustifica ad esempio il massacro degli animali perché era «la conferma della potenza del mondo romano civilizzato contro la rozza natura» (p. 120) o legittima la necessità di morti e supplizi perché «alla fine dell'epoca repubblicana, quando Roma dominava sul Mediterraneo e si resero meno necessarie le campagne militari, gli anfiteatri divennero il luogo in cui i Romani potevano sfogarsi, in cui soddisfare la passione per gli spargimenti di sangue e i combattimenti spietati. Ogni volta nelle arene di Roma e delle province veniva simulata la guerra, con tutta la sua crudeltà e violenza sotto gli sguardi attenti dell'imperatore e del popolo» (p. 198). La comprensione dell'autore è totale visto che così conclude il libro: «E chi sono io per affermare che, in qualunque circostanza, avrei saputo resistere al fascino dell'arena?» (p. 199): evidentemente il piacere della crudeltà va riconosciuto come un giusto diritto!