

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2018

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Su Gennaro Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*¹

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Il mondo degli spettacoli nell'antichità greco-romana, specie in quella peculiare declinazione storico-geografica che fu l'Egitto ellenizzato, è andato, negli ultimi decenni, perdendo quei contorni di incertezza e di imprecisione cronologica, grazie alle significative acquisizioni di testi e documenti sia di origine epigrafica che papiracea.

Che lo spettacolo in genere e il teatro in particolare fossero uno dei punti cardine della vita culturale dell'antichità, era cosa nota e risaputa, se non altro grazie alle fonti letterarie e ai lacerti archeologici disseminati per mezzo mondo. Tuttavia, le scoperte papiracee degli ultimi duecento anni, hanno fornito evidenze su modalità e tipologie di *performances*, figure di artisti, nonché dettagli e aspetti concreti a essi relativi (per esempio di grande rilevanza giuridica sono i cospicui ritrovamenti di scritture contrattuali di artisti e operatori dello *show business* antico).

Fino ad oggi mancava (sia in ambito italiano che sul fronte straniero) una silloge completa sull'argomento, limitandosi i contributi principali o ad un percorso a volo d'angelo (per esempio il saggio di S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, "Aevum" 1, 1988, pp. 77-93, che è stato un po' un apripista per tutti gli studi venuti dopo), oppure a pubblicazioni organizzate in base a criteri più selettivi (per esempio l'ottimo volume di T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, dedicato ai reperti papiracei recanti testi teatrali in copie di scena o ad uso del regista; o un'altra pubblicazione di Gennaro Tedeschi, di matrice simile a quella che qui si recensisce, ma limitata al contesto geografico dell'Egitto romano-ellenistico), o ancora dedicati a determinati aspetti o opere (come la pregevole monografia di L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano: lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012; o lo studio dedicato al mimo dell'adultera e al *Charition* da M. Andreassi, Bari 2001).

Il recentissimo volume di Gennaro Tedeschi colma questa lacuna, e si pone come punto conclusivo (ovviamente conclusivo per adesso, in attesa di nuove scoperte) di un iter di ricerche e di studi sul mondo dello spettacolo antico: una vera e propria summa, come annuncia il titolo stesso, al quale è possibile muovere soltanto due critiche, di cui dirò in conclusione.

Il pregio principale del libro è di affrontare la questione degli spettacoli nell'antichità, coprendo un arco di tempo molto ampio, inscrivendo le notizie pervenuteci a mezzo di papiri e di epigrafi, all'interno del più ampio contesto delle già note fonti letterarie dirette o indirette. Ne nasce in questo

¹ Trieste, Edizioni dell'Università di Trieste, 2017, pp. 427.

modo un vero e proprio percorso cronologico, con una ricchezza inusuale di notizie, aneddoti, e riferimenti alla vita teatrale, coreutica, musicale dal IV secolo a.C. in poi. Conosciamo nomi ed episodi della vita di attori e attrici, poeti, direttori di scena, impresari: insomma un mondo di grande fascino con i suoi racconti e le sue vicende. In altre parole, Tedeschi riesce ad accontentare tanto le aspettative degli studiosi di filologia quanto quelle degli storici del teatro.

L'autore aveva già approntato un primo studio sull'argomento, apparso in "Papyrologica Lupiensia" 11, 2002, pp. 87-187, riproposto in una versione corretta e ampliata con l'inserzione di alcuni capitoli sulla commedia greca e sul teatro latino.

La struttura del libro segue un andamento particolare: i capitoli, infatti, si dipanano lungo una linea diacronica, ma sono ordinati per materia. L'indagine inizia dalla tragedia post-euripidea, la quale, conformandosi al nuovo clima culturale, si trasformò in un'istituzione cosmopolita. Infatti, da un lato le rappresentazioni si allestivano anche in molte altre città fuori dell'Attica, e dall'altro gli autori non erano più esclusivamente cittadini ateniesi e quindi i loro drammi potevano rispecchiare quella coscienza panellenica, che si stava affermando nel IV a.C.

I tragediografi del IV secolo a.C. allestiscono opere programmaticamente antitragiche, tutte incentrate sulla tecnica drammatica, riproponendo sì gli antichi miti, ma inscrivendoli in intrecci pieni di superficiali artifici stilistici, che sostanzialmente significò anche il ridimensionamento delle parti corali a favore dei brani recitati e soprattutto cantati, affidati agli attori. Insomma: è il trionfo dell'attore sull'autore, con l'affermazione dei danzatori (apprendiamo nomi e fatti concernenti Neottolemo e Satiro), e della pratica delle antologizzazioni di brani tragici. Grazie al mecenatismo dei Tolemei, ad Alessandria ancora si componevano tragedie di stampo tradizionale, delle quali, purtroppo, non ci resta che qualche magro lacerto. E sappiamo molto poco dei poeti (Alessandro Etolo, Omero di Bisanzio, Filico di Corcira, Licofrone, Sositeo, Sosifane, Aiantide, Dionisiade, Eufonio), successivamente raggruppati nella cosiddetta Pleiade, che pure trattarono di argomenti antichi e mitologici, con una preferenza per quelli più inconsueti.

Intanto si verifica una reviviscenza del dramma satiresco, grazie all'attività di Timocle e di Pitone di Catania (o di Bisanzio), attivi sul finire del IV secolo a.C. Del dramma satiresco di questi secoli sopravvivono numerose iscrizioni epigrafiche.

Nei capitoli successivi, Tedeschi affronta i problemi storiografici legati al genere tragico a Roma, dove, a partire dalla metà del III secolo a.C., l'esperienza teatrale greca era riuscita ad imporre la messa per iscritto di opere da rappresentare al posto delle antiche forme drammatiche indigene (*fabula atellana*, *fescennini*, *satura*), basate su trame elementari e sull'improvvisazione. Seguiamo così il dipanarsi delle vicende di autori e rappresentazioni di *fabulae cothurnatae* e *fabulae praetextae*, con

nomi noti (Andronico, Nevio, Ennio, Pacuvio, Accio) e meno noti (Gaio Tizio, Strabone, Turrano, Mamerco Scauro, Pomponio Secondo).

Interessanti notizie apprendiamo anche in ordine alle opere di Seneca, infarcite molto spesso di una tragicità enfatica e ampollosa, che nei manuali di storia del teatro vengono sempre etichettate come opere destinate alla sola lettura. Apprendiamo invece che le opere senecane, piuttosto che a letture drammatizzate (*recitationes*), fossero destinate a privati spettacoli di palazzo per un pubblico selezionato. Altresì, la scoperta tra i graffiti di Pompei del nome del filosofo con un emistichio dell'*Agamemnon* induce a pensare che quelle opere fossero allestite anche nei teatri di provincia. E sempre a Pompei è stato rinvenuto un affresco della cosiddetta Casa del Moralista che riproduce una scena drammatica desunta quasi sicuramente dall'*Edipo* senecano, nella quale sono riconoscibili Edipo e Giocasta.

Si passa poi all'analisi delle testimonianze riferite alla commedia, per la quale nel corso dei primi decenni del IV a.C. avvennero sostanziali mutamenti che ne determinarono la radicale trasformazione della poetica. L'anonimo autore del trattato *De comoedia* conosce per questo periodo 57 autori; mentre i grammatici alessandrini distinsero questa fase della commedia da quella precedente e da quella successiva, sulla base di criteri catalogici, istituendo una tripartizione, che separava la produzione antica (*Archaia*) da una mediana (*Mese*) – i cui limiti cronologici erano stabiliti dalla morte di Aristofane e da quella di Alessandro Magno (323 a.C.) – e da una nuova (*Nea*), suggerendo così una graduale trasformazione, speculare a quella avvenuta per la tragedia, dall'antico dramma politico attico a quello nuovo panellenico.

Anche sul versante comico, il ruolo del coro in scena appare fortemente ridimensionato (per quanto questa fosse una tendenza già in atto nelle ultime opere di Aristofane). Dal punto di vista strettamente drammaturgico, le opere comiche di questi decenni sono svincolate dalla politica, tanto che i politici non occuparono più il ruolo centrale avuto nel secolo precedente; gli autori evitano per quanto è possibile di fare riferimento a fatti di cronaca contemporanei; l'invettiva personale, pur non sparendo del tutto, è ridotta a elemento marginale. Non a caso, nei frammenti superstiti, gli attacchi personali ai politici sono affidati a battute occasionali, il più delle volte completamente avulse dalla storia principale.

I poeti comici della *commedia di mezzo* prima e quelli della commedia nuova poi mostrano un crescente interesse per le vicende della vita quotidiana impennate su un'ampia galleria di tipi umani. Non di rado, le vicende nelle quali si muovono i personaggi di queste commedie sono strutturate per enigmi. E sul fronte stilistico, vi è un quasi totale abbandono del turpiloquio (circostanza che fu lodata anche da Aristotele).

La produzione e la rappresentazione delle commedie si sposta anche fuori da Atene (di grande interesse la trattazione delle esperienze spettacolari in Magna Grecia, e in particolare di Rintone e dei fliacicografi), la qual cosa fa tutt'uno con lo spostamento della prospettiva drammaturgica dalla polis al nucleo familiare. Tuttavia, la famiglia che compare in queste opere non era più quella tradizionale, sostanzialmente basata sul principio di autorità, bensì quella nella quale erano favoriti i rapporti paritari tra giovani e vecchi. Questo progressivo allontanamento dalla città induce gli autori della *Mese* ad ambientare le loro opere prevalentemente in luoghi agresti, ovvero in una campagna, dove poteva trovare isolamento chi desiderava una vita autarchica, antitetica all'esistente politico e alla vita associata.

Poi, negli ultimi due decenni del IV secolo a.C. intrapresero la loro attività poeti, che i grammatici catalogarono tra gli autori della *Nea*, il più rappresentativo dei quali fu Menandro. Questi, per illustrare sulle scene la nuova realtà sociale e culturale, indirizzò la sua attenzione a personaggi comuni, dando loro sostanza realistica e spessore psicologico, affinché gli spettatori potessero agevolmente riconoscersi in loro e popolò le commedie di un'umanità connotata ideologicamente, preoccupata di tutelare patrimoni, beni immobili, relazioni interpersonali.

La drammaturgia di Menandro si sviluppa partendo da una fase, in cui le commedie hanno scene accessorie finalizzate all'effetto comico, fino alla maturità, quando le opere acquisiscono una struttura compatta, e i personaggi sono perfettamente compenetrati nella dinamica scenica, benché talora strutture e scene tendono alla ripetitività e allo stereotipo.

Ma della commedia nuova, Tedeschi ci parla anche dei più oscuri Filemone (che era apprezzato dai suoi contemporanei per la perizia nella tecnica drammatica e nell'inventare intrecci complicati in cui prevaleva l'effetto "sorpresa"), Difilo, Filippide di Cefale, Apollodoro di Caristo, Macone di Corinto. Esaurita la trattazione della commedia greca, l'autore passa a trattare il genere comico a Roma, soffermandosi sulle *fabulae palliatae* e *togatae* e sulla *fabula atellana*, non mancando di evidenziare quanto le commedie latine di questi tempi – al pari delle tragedie di cui si è detto prima – riprendevano situazioni e personaggi tipici della *Nea*, anche per quanto riguarda le mordaci battute allusive di personaggi di spicco, con le quali si mirava soprattutto a irridere e schernire episodi di vita privata.

Seguiamo così le vicende teatrali di Nevio, di Plauto (che prese le distanze dal naturalismo perseguito dai poeti della *Nea*, ai quali si ispirava con grande libertà avvalendosi della cosiddetta *contaminatio*, al fine di elaborare una comicità totalmente diversa, che rifuggiva dall'economia degli intrecci, dalla coerenza interna, e dalla puntuale caratterizzazione dei ruoli), di Cecilio Stazio (che pure Cicerone considerava come il migliore tra i poeti comici), di Terenzio (la cui fortuna iniziò solo dopo la prematura morte, quando i suoi drammi divennero oggetto di letture scolastiche, e furono inseriti nei repertori delle compagnie di giro almeno fino a tutto il IV secolo d.C), di Trabea (contemporaneo di

Cecilio, lodato per l'abilità nella mozione degli affetti), di Luscio di Lanuvio (malevolo avversario di Terenzio), di Titinio (contemporaneo di Terenzio), di Lucio Afranio (che, pur rifacendosi agli intressi della *Nea* portò in scena realtà quotidiane romana e italica), di Atta (apprezzato per il modo con cui faceva parlare in scena le donne, e per gli argomenti desunti da situazioni anche dal mondo giuridico-istituzionale).

Verso la fine del I a.C. la cultura teatrale divenne patrimonio elitario; gli stessi generi drammatici cominciarono a perdere d'importanza a vantaggio delle repliche di opere del passato, riproposte a teatro in nuove forme, che miravano a enfatizzare la grandiosità della messinscena. Questa tendenza andò man mano sempre più aumentando, al pari con il crescere della popolarità degli spettacoli nel circo e nell'anfiteatro, e complice anche l'espansione del dominio di Roma nelle regioni ellenizzate d'Oriente.

Tanto che nel periodo imperiale il teatro dell'espressione corporea, della musica e della danza, cioè di quelle forme sceniche che allettavano la vista e l'udito, ebbe il definitivo trionfo a scapito del teatro della parola, apprezzato dagli intellettuali tradizionalisti. Non a caso, pare che lo stesso Augusto amasse le antiche commedie greche e le facesse recitare durante pubblici spettacoli, ma nei fatti ostacolò la ripresa di un teatro letterario che guardava come modelli ai Greci, per l'intolleranza nei confronti della satira politica e di una comicità antigovernativa.

Pubbliche letture, competizioni poetiche, esibizioni di giocolieri, maghi, bambini-prodigio, *recitals* (in età augustea in teatro erano abituali le riproposizioni di testi poetici, originariamente destinati a letture private) finirono per affiancare le riprese di antichi drammi nel catalogo degli spettacoli proposti a Roma e in tutto il territorio imperiale. Ateneo nei *Sofisti a banchetto* ci fa sapere che l'offerta spettacolare includeva componimenti poetici drammatizzati, in particolare epici, che erano portati in scena da una categoria specializzata di artisti: gli omeristi.

Una ricca documentazione papiracea ci fa toccare con mano la multiforme realtà artistica provinciale, che conferma l'ampia diffusione di ogni sorta di intrattenimento, non solo nei teatri delle grandi città, ma anche nei minuscoli borghi periferici e negli sperduti villaggi. Anzi è proprio nei piccoli centri che le piccole compagnie erano sempre disposte a soddisfare le più svariate richieste, dando dimostrazione della loro abilità professionale e guadagnandosi l'apprezzamento di un pubblico vario. Soprattutto la gente comune era solita concedere il proprio favore a forme spettacolari di intrattenimento libere dagli specifici rituali dei culti religiosi, quali le rappresentazioni pantomimiche e mimiche, che divennero i generi di maggior successo dei secoli dell'impero.

La pantomima fu l'intrattenimento di gran lunga il più apprezzato a Roma a partire dagli ultimi due decenni del I a.C. E di *performances* pantomimiche si ha notizia anche nell'ambito delle feste greche in Campania nello stesso periodo, grazie ad epigrafi rinvenute a Pompei. Le vicende mitiche erano

rappresentate da danzatori o, successivamente, da danzatrici. I pantomimi incontrarono enorme favore nelle regioni dell'impero, tanto da essere ingaggiati da privati cittadini, che a proprie spese allestivano spettacoli, oppure durante le feste religiose celebrate dalle città. Il mimo, nonostante la sua lunga storia e il successo ottenuto, non ha mai avuto elementi formali regolari, che consentano di definirlo teoricamente un genere teatrale al pari della tragedia o della commedia. L'evidente divario tra la ricca documentazione antiquaria e la mancanza pressoché totale di quella pertinente alla produzione scritta non fa che confermare il dominio di quelle forme (mimi e pantomime comiche o tragiche) affidate per lo più all'improvvisazione e attestati per Atene già nel III a.C.

Tuttavia, con la diffusione del cristianesimo, si moltiplicarono le pubbliche condanne morali, gli anatemi e le richieste di abiura da parte delle gerarchie ecclesiastiche, che imposero di rinunciare all'esercizio dell'arte a questi professionisti dello spettacolo, pena l'allontanamento dalla comunità dei fedeli, come fu sancito nel 306 dal Concilio di Elvira.

Giunti alle porte dell'alto medioevo, la lunga storia tracciata da Gennaro Tedeschi si chiude. Il volume è ulteriormente impreziosito dai ricchi apparati conclusivi, in cui si trovano: una bibliografia essenziale, l'elenco delle fonti letterarie, delle iscrizioni, dei manoscritti, dei papiri e dei reperti archeologici citati nel testo, e gli indici dei nomi e degli autori moderni.

Dicevamo sopra di due appunti, entrambi di natura "editoriale", che possono essere fatti a questo volume. La prima: manca qualsiasi forma di immagine o di riproduzione fotografica dei papiri e dei reperti; la seconda: il formato del libro è poco maneggevole. Per il resto un eccellente libro che si indirizza non solo agli specialisti, ma anche al lettore comune che ha voglia di farsi rapire in un viaggio storico, alla scoperta di un'antichità affascinante e ricca di storie.