

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2021

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.

Spettacolo e teatro a Bisanzio

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Quando Bisanzio diventò la nuova capitale dell'impero (metà del IV secolo), il teatro e lo spettacolo romani avevano perduto ogni aura di classicità. Anche le compagnie di mimi, che tanto successo avevano avuto nei primi tempi del corso politico dell'impero, si erano disperse, dando vita ad esibizioni per lo più soliste. Molti bizantinisti ritengono implausibile l'ipotesi di allestimenti di drammi classici a Bisanzio, e per lo meno fantasiosa l'interpretazione delle fonti scritte che a volte viene data negli studi sul teatro sacro bizantino. Questi studiosi ritengono che il mondo degli spettacoli a Bisanzio comprendesse manifestazioni ed esibizioni spettacolari quali corse di cavalli e giochi all'ippodromo; spettacoli di buffoni e acrobati; carnevalate; danze e musica; qualche festa di tradizione pagana; il cerimoniale del potere e della liturgia. A questa tesi (largamente maggioritaria) un gruppo esiguo di studiosi ha opposto una più benevola interpretazione delle testimonianze scritte su eventi teatrali, soprattutto il mimo, e altre espressioni spettacolari, che i Bizantini sembrano conservare nella loro cultura¹.

In ogni caso, il processo di progressivo abbandono delle rappresentazioni classiche coinvolse anche Costantinopoli, al pari delle altre città del mondo antico². Ancora nel V e nel VI secolo il palcoscenico era monopolizzato da pantomimi e soprattutto mimi. Della qual cosa abbiamo numerose testimonianze: i *Dionysiaca* di Nonno di Panopoli (450-470) per l'Alto Egitto; l'*Apologia mimorum* di Coricio di Gaza (prima del 526) e gli *Anecdota* di Procopio di Cesarea (VI secolo) per Costantinopoli; Libanio (IV secolo), Giovanni Crisostomo (IV secolo), Giacobbe di Sarugh (inizi del VI secolo) per Antiochia, ed Emesa in Siria; Giovanni di Efeso (circa 540) per Amida in Mesopotamia; infine Giovanni Mosco (circa 600) per Eliopoli in Libano e Tarso in Cilicia.

A parte la disgregazione culturale dell'impero, ciò che contribuì fortemente alla diaspora degli attori e allo smarrimento del patrimonio teatrale e spettacolare fu l'imporsi del cristianesimo: i Padri della

¹ Sulle posizioni ermeneutiche dei bizantinisti sul teatro, cfr. E.V. Maltese, *In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: appunti sullo spazio scenico tra sudditi e potere*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno internazionale di studi, Trento 28-30 marzo 1988, Firenze 1989, pp. 269-284; e Id., *Sulle tracce dello "spettacolo sacro" a Bisanzio*, in Id., *Dimensioni bizantine. Donne, angeli e demoni nel medioevo greco*, Torino 1995, pp. 157-167. La storia delle ricerche sul teatro bizantino è riassunta in P. Marciniak, *The Drama, Theatre and Theatricality in Byzantium*, in Atti del XXXIX Spring Symposium of Byzantine Studies, 2008. Dello stesso autore è stato pubblicato *Greek drama in Byzantine times* (Katowice 2004). Il primo vero studio sull'esistenza del teatro a Bisanzio fu quello di Constantine Sathas nel 1878, intorno e successivamente al quale si generò un lungo e polemico dibattito. Nel 1931 Vénétia Cottas rinfocolò il discorso con la pubblicazione di *Le théâtre à Byzance* (Paris 1931) nel quale l'autrice trovò tracce del teatro bizantino perfino nei tempi a lei contemporanei. Il contributo della Cottas fu fortemente avversato da Giorgio La Piana, che anni prima aveva scritto *Il dramma sacro bizantino* (1912). Altri contributi importanti furono gli *Études sur le théâtre byzantin* di Albert Vogt, apparsi nei primi anni Trenta.

² Per un profilo degli spettacoli durante i primi decenni del corso imperiale, cfr. V. Ruggiero Perrino, *Lo spettacolo nell'alto medioevo. Tra condanne e la definizione di una nuova estetica teatrale*, parte 1, in www.senecio.it, luglio 2013.

Chiesa avversarono in maniera quasi maniacale l'intero mondo degli spettacoli³. Tra il II e il V secolo gli autori cristiani assumevano un atteggiamento di rifiuto nei confronti del teatro. La loro condanna era ispirata non solo da un atteggiamento critico verso i prodotti della cultura pagana, ma anche e soprattutto dall'esperienza offerta dalle forme di spettacolo più frequentate nei primi secoli del cristianesimo. Infatti, le fonti di cui disponiamo sono concordi nel sottolineare la licenziosità degli spettacoli dei mimi.

Come nota il Vicentini, la trasformazione in atto in quei decenni era anche un'altra, e consisteva nella modificazione del meccanismo stesso dello spettacolo teatrale. Al contrario delle forme classiche della tragedia e della commedia, fondate sulla realizzazione scenica di un tessuto fantastico, che induceva il pubblico a immergersi nelle vicende narrate e a partecipare alla vita delle figure immaginarie dei personaggi, la nuova teatralità ruotava intorno all'esibizione del corpo dell'attore, che sollecitava la reazione degli spettatori o attraverso l'abilità e la destrezza di giocoliere, acrobata, imitatore, danzatore, o attraverso l'immediata esposizione del corpo, diretta a stimolare gli impulsi irrazionali e passionali degli osservatori. Che si trattasse degli atti osceni compiuti da un'attrice nuda sul palco o dello spettacolo di un uomo torturato nel circo, la visione era indirizzata a scatenare sensazioni estreme, che offuscavano le capacità di elaborazione fantastica e intellettuale dello spettatore, e lo avvolgevano in una rete di stimoli sensibili immediati e incontrollabili⁴. È proprio di fronte alla diffusione di questo genere di intrattenimenti che gli scrittori cristiani pronunciano la condanna di ogni forma teatrale. L'argomento, nel corso di almeno tre secoli, viene trattato da una miriade di autori, in un complesso di osservazioni, spiegazioni, descrizioni, che si riproducono e si ripetono costantemente, in maniera quasi ossessiva, giungendo a ridisegnare gli equilibri della visione e ad istituire una responsabilità dello spettatore, abolendo la sua innocenza e negando l'autonomia dello spazio ludico come mondo a parte. Da questo punto di vista possiamo dire che il discorso cristiano sugli spettacoli è, essenzialmente, un discorso sulla disciplina dello sguardo.

I maggiori interpreti di questa posizione di netto rifiuto sono Tertulliano e Agostino. Del teatro essi combattono la natura ambigua di mezzo diabolico di sollecitazione dei sensi; la discendenza e la pericolosa somiglianza con la ritualità pagana e idolatra, che amplificano la lascivia di gesti e situazioni presentate, creando distorti accostamenti tra sacro e profano; la sostanziale mendacia dell'attore, che finge e simula sentimenti e azioni, alterando la verità del Creato e della parola divina. Questo rifiuto radicale della spettacolarità, che caratterizzò la riflessione dottrinale tra il II e il V secolo, tuttavia, sembra andare controcorrente rispetto alle pratiche sociali della città tardoantica, nella quale gli spettacoli rivestivano un ruolo di primaria importanza, come fattore di

³ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008.

⁴ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia 2012.

identificazione culturale, di integrazione e di organizzazione civile e politica. Predicare un'astensione da manifestazioni di tale importanza poteva significare emarginarsi dal resto della collettività. La Chiesa, nello sforzo di cristianizzare la città pagana, esclude però dal suo impegno l'intero sistema degli spettacoli. Oltretutto, la richiesta di non frequentare i *ludi* è in netto contrasto con lo stile di vita seguito dagli stessi cristiani. Non a caso, gli stessi Padri della Chiesa lasciano trasparire nei loro scritti che le masse cristiane stentano a capire le ragioni di un'opposizione così intransigente, e a loro volta oppongono una sorta di resistenza passiva al divieto. Ancora: la condanna ecclesiastica degli spettacoli entra in collisione con gli interessi del potere imperiale anche dopo Costantino, atteso che gli imperatori cristiani non disdegnano affatto di continuare a servirsi dei *ludi* per finalità politiche, dopo averli adeguatamente depurati dei caratteri religiosi pagani. Infine, è bene sottolineare che la censura cristiana viene esercitata nei confronti delle forme di rappresentazione ludica. Il che vuol dire che, se considerate in astratto come letteratura drammatica, quelle stesse forme possono essere anche oggetto di un interesse non polemico e addirittura ascritte al patrimonio della cultura cristiana⁵.

È con Giovanni Crisostomo che, all'inizio del V secolo, il discorso sugli spettacoli pare iniziare ad interrogarsi anche sulla questione di presunti *spectacula christianorum*. Crisostomo parla, attraverso esempi, descrizioni e metafore, degli spettacoli come elemento "necessario" della vita urbana, giungendo ad individuare un doppio senso della metafora spettacolare: la vita è un gioco-recita; la vita è un agone. Tuttavia, nella visione di Crisostomo, la Chiesa diventa l'anti-teatro e pertanto deve assumere un ruolo educativo: la lettura e l'ascolto della parola di Dio divengono azioni contro la visione spettacolare. Inoltre, ci dev'essere una continuazione domestica dell'esperienza ecclesiale in funzione oppositiva e per prevenire il rischio di trasformare la casa in un teatro. Perciò, la casa deve diventare l'ambito di un'educazione anti-spettacolare ispirata al modello ecclesiastico. Però, è bene precisare che in Crisostomo sotto nessun profilo la liturgia è assimilabile ad uno spettacolo. Anzi, essa è per essenza anti-spettacolare. All'inizio del V secolo, nella grandiosa operazione di risignificazione culturale dei tempi, assume particolare importanza che la Chiesa appaia renitente a qualsiasi ipotesi di surrogazione cristiana degli spettacoli profani.

All'inizio del V secolo, epoca in cui gli stessi edifici teatrali dell'antichità cominciano a cadere in rovina, non affiora, se non episodicamente, e comunque non si afferma, il recupero di una teatralità antica, nutrita di valori alti e di classicità, da non disperdere al vento di una polemica che, per essere rigorosa al massimo, arriva a confondere i piani e gli oggetti. Nelle rappresentazioni medievali, anche successive al X secolo, è assente l'edificio teatrale: lo spettacolo si realizza in spazi

⁵ Può essere interessante ricordare, per esempio, che quando padre e figlio Apollinare di Laodicea, al tempo dell'editto emanato nel 362 dall'imperatore Giuliano, che escludeva i maestri cristiani dalle scuole, si dedicarono al progetto di costituire un *corpus* di testi letterari cristiani, alternativo a quello canonico dell'istruzione classica, tra le opere da loro composte c'erano anche delle tragedie e delle commedie di imitazione menandrea, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., p. 15.

preesistenti, che possono essere pubblici (la strada o la piazza), oppure privati (la sala patrizia o l'interno di una taverna). Tant'è che Agostino poteva annunciare non senza soddisfazione che «quasi in tutte le città cadono i teatri [...], cadono i luoghi o le sedi nei quali si veneravano i demoni. Per quale ragione infatti cadono se non per mancanza di quelle cose per l'uso lascivo e sacrilego delle quali furono costruiti?»⁶. Del resto, l'edificio teatrale perde identità nella coscienza medievale non solo materialmente, ma anche concettualmente. Inoltre, la distruzione o l'abbandono del luogo fisico del teatro e il prevalere di una linea dottrina che, pur nella ferma condanna del teatro nella sua dimensione di *performance* spettacolare, nobilitava la letteratura drammatica in quanto esercizio poetico, segnarono il lento ma progressivo cambio di rotta degli atteggiamenti complessivi, attraverso il quale si giungerà, infine, agli albori dell'XI secolo, alla nascita di una drammaturgia e, soprattutto, di una spettacolarità liturgiche.

Intanto, tra il VI e il IX secolo, la scena è ancora tutta per i discendenti degli attori tardoromani, portatori di una teatralità riconvertita in spettacolarità corporea, musicale, coreutica e buffonesca, che ben poteva adattarsi alle occasioni festive e a seconda del grado socio-culturale degli astanti. Le testimonianze giunteci si allargano anche ad atti ufficiali di ecclesiastici e concilî. Si nota una differente presa di posizione, che si sostanzia non più in un divieto assoluto, quanto piuttosto in una volontà di non coinvolgimento nello spettacolo. Pare quasi che i religiosi, pur sapendo dell'esistenza dei mimi, acrobati e giullari, si limitino ad una "resistenza passiva", non frequentandone gli spettacoli né favorendoli materialmente in alcun modo. Dal divieto totale di qualche tempo prima, ora si tenta una soluzione più pragmatica, alla luce della considerazione che comunque potere imperiale e popolo frequentavano abitualmente e apprezzavano molto gli spettacoli.

A Bisanzio, anche la nomenclatura teatrale assume progressivamente significati "altri". Per esempio, la parola δράμα perde il suo significato originario e viene impiegata sia in senso metaforico ("il dramma della vita") sia nel significato di "storia". Altre volte il termine viene usato per indicare delle opere in forma dialogica, intese non per la rappresentazione, bensì per la lettura. Ancora: nella sua *Biblioteca*, il patriarca Fozio usa il termine *dramatikon* per definire il romanzo di Eliodoro.

Anche il termine μίμος subisce delle alterazioni. Similmente a quanto fa Tommaso di Chobham in Occidente nel X secolo, Teodoro Balsamon distingue tra *mimoi*, *skenikoi* e *thymelikoi*. Questi ultimi rientravano nella categoria degli artisti "rispettabili", dal momento che si esibivano negli *epithalamia* con l'accompagnamento di strumenti musicali. Invece *mimoi* e *skenikoi* erano buffoni che si esibivano per strada. Tuttavia, alcuni di costoro potevano essere assunti per il divertimento

⁶ Agostino, *De consensu Evangelistarum* 1, 33.

cortigiano: un mimo di nome Chaliboures intrattenne Isacco II e i suoi ospiti (XII secolo); alla corte di Leone VI lo *skinikos* Lampoudios crudelmente si fece beffe del patriarca Euthymios (IX secolo); e infine lo stesso Michele III viene rappresentato dalla storiografia del X secolo come un imperatore dedito alle attività teatrali⁷. Il Puchner, in un saggio di grande interesse, analizzando da un lato la terminologia teatrale e le testimonianze giunteci, tracciava una linea di continuità dell'arte della recitazione. Sappiamo di attori di mimi che furono martirizzati ancora all'inizio del IV secolo; l'arcivescovo Areta di Cesarea (IX secolo), in uno scolio al trattato sulla danza di Luciano, afferma che ancora nel suo tempo i pantomimi corrompevano i giovani; in generale la danza era spesso associata alle liturgie eretiche; performance di mimi contenevano tanto parodie della quotidianità, quanto beffe di miti classici e finanche blasfeme messe in burletta dei riti cristiani (tanto da essere banditi nel 546 – *Cod. Just. Nov.* 123, 44 – data che ne segna il successivo declino)⁸.

La stessa parola *theatron* passò ad indicare gli spettacoli nell'ippodromo, nei quali opere di retorica venivano pubblicamente declamate. Infatti, avverte il Marciniak:

The word *theatron* as well as other terms connected with theatre, underwent a process of semantic evolution in the course of history. The word *theatron* was used in its primary meaning of “theatre” only in the early period of Byzantine history; later, the term could denote the hippodrome or any kind of spectacle. *Theatrizo* can also mean “to disgrace publicly” or “to divulge”, *theatrikos* can signify “in public”⁹.

I “teatri” bizantini erano in altre parole posti dove vari tipi di opere venivano presentate, in circostanze sempre differenti. Anche Margaret Mullett, scrivendo a proposito dei teatri del

⁷ M. Bernabò ci dice a riguardo: «La discussione tra sostenitori e oppositori dell'esistenza di un teatro bizantino dopo l'iconoclastia si è accesa su tre episodi di mimo dei quali sarebbe stato protagonista l'imperatore Michele III (842-867). Le nefandezze di Michele sono raccontate nella *Vita Basilii*, la vita dell'imperatore Basilio I (867-886) che fu associato al trono da Michele, la quale forma il Libro V della raccolta di vite conosciuta come *Teofane continuato*. Una narrazione di Michele corrispondente al *Teofane continuato* è contenuta nella *Synopsis historiarum* di Giovanni Skylitzes, redatta a Costantinopoli alla fine del secolo XI, della quale ci è pervenuta una copia [...], conosciuta come *Skylitzes Matritensis*, scritta e miniata probabilmente alla corte normanna di Palermo verso la metà del XII secolo o poco dopo [...]. Nella *Vita Basilii* Michele recita come mimo per la prima volta incrociando una donna, a lui familiare, mentre questa esce dai bagni insieme al figlio recando con sé asciugamano e brocca; toltolte l'asciugamano, Michele improvvisa per lei una scena nella quale fa il cuoco, il cameriere ed il cliente [...]. Nel secondo episodio di mimo la compagnia di Michele, una sorta di tiaso dionisiaco di dodici satiri del quale è capobanda tale Grillo [...], va in giro a cantare odi al suono di una chitarra, a imitare sacerdoti che officiano, a mettere in burla i misteri [...]. L'ultima azione mimica di Michele illustrata nello *Skylitzes Matritensis* è il travestimento da imperatore di un rematore della trireme imperiale di nome Basilikinos, al quale Michele fa indossare vesti di porpora, pone sul capo la corona e dà le insegne regali; tenendolo per mano, Michele lo porta poi al senato a recitare la parte di imperatore», M. Bernabò, *Teatro a Bisanzio: le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov*, in «Bizantinistica», ser. 2, VI (2004), pp. 66-38.

⁸ Cfr. W. Puchner, *Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems*, in E. Hall, P. Easterling (a cura di), *Greek and Roman actors*, Cambridge 2009, pp. 304-324.

⁹ P. Marciniak, *Byzantine Theatron. A place of Performance?*, in M. Grünbart (a cura di), *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Berlino-New York 2007, p. 277. Continua lo studioso: «At times, the term *theatron* was misinterpreted by scholars seeking evidence of the existence of theatre *sensu stricto* in Byzantium. Cyril Mango gives an example of Albert Vogt's study on Byzantine theatre, where the French scholar interpreted Photios' phrase ἡ στάσις αὐτοῦ δραματοῦργεῖται δημοσίῳ θεάτρῳ, as proof of the existence of theatre at the beginning of the ninth century. Rather than this translation the phrase should be translated: 'their discord became a spectacle for the people', meaning that the discord happened *before the eyes* of the crowd, rather than it being a staged event. Finally, the word *theatron* could also mean a gathering of people or an audience. We can easily find evidence of such an understanding from Late Antiquity to the last decades of Byzantine history. In one letter Libanios mentioned a 'theatre' before which letters were read, while Synesios wrote to a friend that he had organized a 'Hellenic theatre'. In the letter accompanying *Mazaris' Journey to Hades*, written between January 1414 and October 1415, we find a passage in which the author mentions a *theatron*. Most likely he means a circle or a group of friends to which such a text could be presented», *ivi*. Sul tema, cfr. R. Bornm, D.M. Master, R. Le Blanc, *The Basilica, Bouleuterion, and civic center of Ashkleion*, in «American Journal of Archeology», 2 (2016), pp. 271-324.

dodicesimo secolo, notava che «the most uncompromisingly literary works, it is now accepted, were written for performance in the *theatra* of Constantinople»¹⁰.

Cosa bisogna pensare quando si parla di rappresentazione nel mondo bizantino. È ancora il Marciniak a venirci in aiuto:

While studying the issue of *theatra* we must analyse what a term ‘performance’ may mean. Certainly, the act of reading aloud itself changes the text and turns it into a sort of a performance. Margaret Alexiou, while writing about Prodhomos’ poems, asked: “Did their performance include dialogue, mime and ‘horseplay’?” As for the twelfth century ‘rhetorical theatre’ it is possible that there was more than literary and verbal humour in these performances. There is, however, a later testimony the interpretation of which can be twofold. Theodore Metochites, mocking a performance of Nikephoros Choumnos writes: “Sitting in the middle and reading aloud your compositions you do it as if acting in a solemn performance: you applaud, taking various obscene poses, now jumping out of bed, now falling on it again and shivering you wave your both hands, turn your head and neck, bend down and straighten up, irritating those who listen to and look at you.” [...]. As in the ‘legitimate’ theatre, in a Byzantine *theatron* two elements are absolutely necessary – an actor and an audience (that may, in extreme cases, consist of only one person). There is a mutual relationship between those two elements. The participation of an actor and an audience in the spectacle (and their interaction) might be described in terms of the theory of control, a part of information theory. By spectacle, I mean here the performance of a text before an audience. Such a spectacle is defined as a relatively independent unit working in accordance with the feedback principle, in other words a spectacle is understood as a sort of ‘cybernetic unit’. A set of relationships – that is a set of feedbacks – between elements of a unit forms the structure of the spectacle¹¹.

Tuttavia, come ha ben messo a fuoco la Mullett, non bisogna dimenticare che, nonostante la parola scritta fosse predominante a Bisanzio, un ruolo non marginale aveva anche l’oralità, in forza della quale le opere presentate nei “teatri” potevano essere pensate e costruite usando quella che potremmo modernamente definire una tecnica visuale e immaginifica, che con l’aiuto della *enargeia* e della *phantasia* riusciva a “far vedere” gli eventi raccontati come se avvenissero davanti agli occhi del pubblico¹².

Vestigia teatrali sopravvissero nei cerimoniali di corte, nelle feste popolari (animate da mimi girovaghi), e nella complessa liturgia della Chiesa: anche in Oriente il teatro non era più un mero intrattenimento, ma diventava uno strumento di propaganda politica. Abbiamo citato poc’anzi che, al tempo di Theophilos, uno sketch comico venne presentato da attori nell’ippodromo, contribuendo a rovesciare il *praipositos* Niceforo.

¹⁰ M. Mullett, *Writing in Early Mediaeval Byzantium*, in R.M. McKitterick (a cura di), *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe*, Cambridge 1990, p. 159. I “teatri retorici” del dodicesimo secolo erano pensati per declamazioni di opere di retorica come quelle (di cui diremo appresso) di Teodoro Prodromo.

¹¹ P. Marciniak, *Byzantine Theatron. A place of Performance?*, cit., pp. 281-282.

¹² Cfr. M. Mullett, *Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople*, in M. Angold (a cura di), *The Byzantine Aristocracy from IX to XIII Centuries* (BAR International Series 221), Oxford 1984, pp. 179 e ss. In riferimento al ruolo, tutt’altro che secondario, che l’oralità rivestiva nella cultura bizantina, di grande interesse è il contributo di A.W. White, *Theatre and Drama in Byzantium: New Approaches, New Contexts*, XXXII Annual Byzantine Studies Conference, 10-12 novembre 2006, St. Louis, Missouri 2006. Inoltre, l’esistenza del trattato bizantino *Peri tragoidias* – per tacere dei *Iamboi peri tragoidias* di Giovanni Tzetzes – testimoniano, pur nella confusione terminologica, la conoscenza dei modi tragici; cfr. M. Centanni, *Emmeleia come parte strutturale (meros) della tragedia nel trattato bizantino Peri tragoidias*, in «Quaderni Urbinari di cultura classica», 2 (1991), pp. 97-104.

Come scrive il Marciniak: «Byzantium was a world of spectacle and ostentation, and the Byzantines were fascinated by games, liturgies and pomp. The streets were lined with musicians, singers, dancers, jugglers, charlatans, conjuring artists, and monstrous beings, both human and animal»¹³.

È fuori di dubbio che la cultura greca non sopravvisse a Bisanzio. E, come accennato poc'anzi, la forma classica di dramma non sopravvisse quando il Concilio *in Trullo* (691-692) bandì l'uso delle maschere teatrali, benché secondo il Neiiendam lacerti di produzioni tragiche e comiche possano essere state portate in scena prima di allora¹⁴.

In ogni caso, come accennavamo sopra, a Bisanzio l'eredità teatrale non sparì proprio del tutto, sopravvivendo in forma di letteratura e come strumento educativo. Perciò, possiamo dire che fu la letteratura a preservare esempi di drammatizzazione, attraverso varie forme: i dialoghi, gli inni destinati al canto¹⁵, e gli agoni (Psello descrive alcuni suoi discorsi come *agoni* tra lui e l'oggetto del suo *enkomion*, l'imperatore)¹⁶.

¹³ P. Marciniak, *Theatre that did not exist? Theatre and performances in Byzantium*, in AA. VV., *Byzantium as seen by itself and by the others*, Sofia 2007, p. 177.

¹⁴ Cfr. K. Neiiendam, *The Art of Acting in Antiquity. Iconographical Studies in Classical, Hellenistic and Byzantine Theatre*, Copenhagen 1992. Dal canto suo il Magoulias riferisce: «The one reference we have to serious drama, i.e. the tragedy, we find in the *Miracula S. Demetrii*. Some ten days before the siege of Thessalonica in September of A.D. 597, Eusebius, the Archbishop of that city, had a dream in which he saw himself seated in the theatre surrounded by a huge crowd. Perplexed as to how it was that he was sitting in this place, prohibited to the clergy by the canons of the Church as "unfit for his dignity", he was about to rise up and leave when a tragic actor (*tragodos*) came out into the stage and addressed the Archbishop: "Stay, for I must act out a tragedy (*echo tragodesai*) for you and your daughters», H.J. Magoulias, *Bathhouse, Inn, Tavern, Prostitution and the Stage as Seen in the Lives of the Saints of the Sixth and Seventh Century*, in «Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν», 38 (1971), p. 250. Tuttavia è possibile che il riferimento alla tragedia non sia da intendersi nel senso classico della parola, ben potendo *tragodeo* semplicemente significare "recitare", tanto più che nelle opere cristiane esso significa "cantare".

¹⁵ Con *canto bizantino* si intende la musica liturgica vocale della Chiesa greco-ortodossa di Bisanzio: sia quella conservata nei codici dal IX secolo al 1821, sia quella degli attuali riti bizantini greci (irrilevanti sono le testimonianze del canto profano nell'impero bizantino, né vi è traccia di musica strumentale). Il canto bizantino, che era, come quello romano, basato su modi (detti *echoi*) e monodico, fu in stretti rapporti con la tradizione ebraica e con quella delle più antiche Chiese cristiane orientali, specialmente di Antiochia, da cui era provenuta anche gran parte del rito. Le basi per il successivo sviluppo della musica bizantina si vennero fissando tra il IV e il IX secolo, a opera dei *melodi*, musicisti e poeti, autori dei testi degli inni ed elaboratori della musica, che poggiava su formule tramandate dalla tradizione. Di questa fase non restano testimonianze dirette: i più antichi manoscritti risalgono al X secolo, e presentano una notazione approssimativa (protobizantina), che si definì più tardi (ca. 1100-1450) in un sistema grafico (notazione mediobizantina) di cui è possibile l'interpretazione. Parallelamente, il canto bizantino si arricchì di melismi e abbellimenti, in un discorso melodico sempre più complesso (nel secolo XIV si distinse la figura di Giovanni Cucuzeli); non si spezzò il legame con la tradizione precedente, ma la rielaborazione si fece più ampia e libera. La caduta di Bisanzio (1453) segnò anche per questo canto l'inizio della decadenza, avviata dal sovraccarico di abbellimenti e dalla contaminazione con elementi turcoarabi. Nel secolo XIX Crisanto di Madito riformò il sistema grafico, semplificandolo e definendo la notazione in uso presso la Chiesa ortodossa greca. Le principali forme dell'innografia bizantina furono il tropario, il contacio e il canone. Nel secolo XI la creazione poetica dei testi per il canto bizantino ebbe termine: il repertorio venne codificato e definitivamente assunto; cfr. C. Del Grande, *Monumenta musicae byzantinae*, in «Dioniso», 2 (1935/1936), pp. 65-72.

¹⁶ La data convenzionale d'inizio della letteratura bizantina è stata per lungo tempo fissata all'epoca di Giustiniano (VI secolo); attualmente si preferisce però includere nel periodo bizantino l'ultima fioritura della letteratura pagana e la produzione dei Padri della Chiesa. Questi ultimi perfezionarono quella sintesi fra pensiero cristiano e cultura ellenistica, a cui corrisponde un aspetto assai appariscente di tutta la civiltà bizantina: il legame indissolubile fra impero e Chiesa, fra vita politica e vita religiosa. Sin dagli inizi, la letteratura religiosa ha una preponderanza cospicua, ma in tutta l'età bizantina si riscontrano la tenace sopravvivenza dell'atticismo e la continuità della tradizione retorica classicistica. L'atticismo, sia pure contaminato da forme neotestamentarie, e il classicismo, che permea tutta la produzione letteraria colta, sono senza dubbio fenomeni frenanti nell'evoluzione linguistica e letteraria. Tale constatazione ha indotto a condannare in blocco la letteratura bizantina sulla base di un giudizio di valore estetico inficiato dal paragone con la letteratura greca classica. In effetti la letteratura bizantina appare relativamente statica, e spesso costretta nelle pastoie della tradizione retorica, e gli stessi suoi apporti allo sviluppo dei rinascimenti occidentali (operatisi nel solco di una cultura prevalentemente latina) non sono così vistosi come spesso si è creduto. È però incontestabile la presenza di opere, e anche di generi, originali, ed è possibile delineare i momenti di una fioritura sufficientemente articolata, in connessione con le vicende storiche. Per comodità, i periodi principali della letteratura bizantina si possono ridurre a tre: periodo *protobizantino* (secolo IV-VI); periodo *bizantino* propriamente detto (secolo VII-XII); periodo *tardobizantino* (secolo XIII-XV).

Ma un'importante traccia, che testimonia se non l'esistenza di un teatro bizantino, almeno la persistenza di importanti conoscenze del passato greco-romano, è da individuarsi nel ricco catalogo di immagini che è giunto fino a noi. Ovviamente l'iconografia dello spettacolo riguarda tanto caratteri profani (scene di guerrieri e danzatori; illustrazioni di eventi musicali; incoronazioni di imperatori), quanto argomenti sacri (la danza di Salomè; l'irrisione di Cristo; la scena di Saul e Davide che assistono alla danza delle donne ebreë)¹⁷.

I più noti documenti figurativi per il teatro a Bisanzio sono un gruppo di dieci dittici consolari prodotti intorno all'anno 500 nella capitale orientale: alcuni furono commissionati da Flavio Areobindo, console per l'anno 506, altri da Flavio Anastasio che gli successe nel 517¹⁸. Questi dittici presentano sempre l'immagine frontale del console (entrante in carica) assiso sulla *sella curulis*, nell'atto di sollevare la mappa, che era il segnale di inizio per gli spettacoli all'ippodromo. La parte bassa di solito presenta gli spettacoli promossi dal console per il suo anno di carica, secondo un programma che Giustiniano si preoccupò di regolare con la novella 105 del *Corpus iuris civilis* nel 536: grandiose *venationes* con orsi, leoni e asini selvatici, cacciatori e acrobati con armi e corde, che a volte lottano con le belve ai recinti girevoli e altre volte sono rinchiusi in gabbie, si esibiscono in esercizi alla sbarra o come equilibristi su pertiche; cavalli e amazzoni; spettacoli di musica; recite di attori tragici, comici e mimi.

A questo gruppo di documenti del VI secolo va aggiunta una placca eburnea frammentaria, di probabile origine egizia, intagliata con il busto di un'attrice di pantomimo in costume, che indossa un singolare copricapo a forma di vaso rovesciato con finestrelle e nastri, porta una spada al fianco, tiene nella mano sinistra una lira e alza con la destra una maschera a tre facce di personaggi del suo repertorio¹⁹.

Un repertorio di figure comiche del teatro antico è sicuramente la fonte primaria di ispirazione delle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali. Lo studioso italiano Massimo Bernabò ha in particolare indagato i personaggi presi dalle miniature marginali nei salteri bizantini del IX secolo, in particolare nel Salterio Chludov di Mosca (ma anche nel Salterio del Pantocratore di Athos). I personaggi rappresentano tipi morali e sociali descritti nei versi del Salterio²⁰. Le miniature di questi salteri sono dipinte a lato del testo sui margini dei fogli e hanno molti elementi iconografici simili, tanto da far considerare i loro cicli miniati come membri di una stessa recensione figurativa. A questa sembra appartenere anche il codice greco 20 della Biblioteca Nazionale di Parigi, terzo

¹⁷ Cfr. E. Rentetzi, *Le arti dello spettacolo nell'iconografia bizantina*, in «Arte cristiana», XCVIII (2010), pp. 153-158.

¹⁸ Cfr. G. Vespignani, *Il cerimoniale imperiale nel circo (secoli IV-VI). La iconografia nei dittici eburnei*, in «Bizantinistica», ser. 2, IV (2002), pp. 13-38.

¹⁹ Cfr. M. Bernabò, *Teatro a Bisanzio*, cit., pp. 64 e ss.

²⁰ Cfr. M. Bernabò, *Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali*, in «Zograf», 30 (2004-2005), pp. 21-32. Sul tema cfr. anche A. Vasilakeris, *Theatricality of Byzantine images: some preliminary thoughts*, in A. Ozturkmen, E. Birge Vitz (a cura di), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Brepols 2014, pp. 385-398; e W. Tronzo, *Mimesis in Byzantium*, in «Res», 25 (1994), pp. 61-76.

salterio della medesima recensione, che ha pressappoco identica origine e data, ma le sue miniature sono troppo malridotte²¹.

Avverte lo studioso italiano:

Il riconoscimento della ispirazione teatrale non si basa su elementi scenici individuabili con certezza: gesti e movimenti della recitazione possono essere naturali, convenzionali oppure mimici e possono mutare in dipendenza di molti fattori. Un buon numero di figure sono state riconosciute come teatrali per la somiglianza dei loro gesti, movimenti ed espressioni con quanto documentato del teatro antico nella pittura vascolare, in statuette fittili o in metallo e in altri materiali di età ellenistica e nelle miniature dei manoscritti medievali di Terenzio, che risalgono a una edizione illustrata delle sue commedie fatta nel V secolo; in altri casi si è proceduto per analogia o per confronti. Un esempio è la miniatura per Salmo 84:2 nel Chludov che presenta Zaccheo, il pubblicano, con il volto di Sileno e la statura di un nano che si tiene in piedi su un albero per vedere Cristo. Zaccheo è presentato con tratti caricaturali che lo rendono immediatamente riconoscibile come figura comica²².

Un altro esempio è la miniatura col Battesimo di Cristo nel Chludov, riferito a Sal 113:3, che contiene alla destra delle acque bloccate del fiume una personificazione del Giordano vestita di sole brache e berretto a pileo, che sta accucciata sulle ginocchia in una posa degna di un contorsionista; il berretto pare quello dei cinedi e la gesticolazione è così accentuata che sembra parli con le mani, come un mimo sulla scena che faccia intendere al pubblico il suo terrore alla manifestazione di Cristo. Inoltre, nel Chludov sono singolarmente numerose le figure che sono dipinte rivolte verso il lettore del manoscritto, come il bieco miscredente della Crocifissione di Sal 21:8. L'artificio pare ripetere il movimento dell'attore sul palcoscenico che distaccandosi dagli altri attori in scena parla a parte come tra di sé o attrae l'attenzione del pubblico rivolgendogli di faccia.

E dice ancora il Bernabò:

Un altro esempio ancora è la scena della Cacciata dei mercanti dal Tempio. L'evangelario purpureo di Rossano Calabro (risalente al VI-VII secolo), che illustra il momento immediatamente successivo alla cacciata dei mercanti quando Cristo discute con i Giudei, mostra i mercanti in pose molto espressive, uno in particolare si piega in maniera quasi innaturale ed è così carico di rabbia nei confronti di Cristo che pare sul punto di saltargli addosso. L'altare del Vuolvinio in Sant'Ambrogio a Milano (metà del IX secolo, quindi di poco anteriore al Chludov), riproduce proprio il momento della cacciata, con solamente due mercanti che fuggono spaventati incalzati da Cristo che alza un frustino, in maniera realistica, ma meno calcata del Rossanense. Anche il Chludov ha due soli mercanti, il più anziano dei quali si ingobbisce da quanto ricalca la testa nel busto, mentre il più giovane ha una bocca eccessivamente larga, le labbra serrate e profonde rughe dritte sulla fronte: i due sono figure comiche, tipi caricaturali di mercante e cambiavalute. La credibilità della arrabbiatura di Cristo che li insegue senza affanno alzando il frustino è poi dubbia. Una

²¹ Ovviamente la data di origine dell'archetipo del ciclo miniato di questi manoscritti è molto più antica delle loro date di esecuzione e va posta in età tardoantica, quando il teatro era un genere di spettacolo che attirava folle di persone, in un periodo compreso tra la nascita della illustrazione cristiana delle Scritture e il definitivo tramonto del teatro classico, e quindi tra il IV e la seconda metà del VI secolo. Questi due manoscritti sono casualmente sopravvissuti, e dipendono entrambi da un comune modello casualmente conservatosi e recuperato da qualche erudito agli inizi della Rinascenza Macedone; con ogni probabilità questo modello, oggi perduto, non sarà stato a sua volta l'archetipo del ciclo miniato, ma una sua copia (non sappiamo quanto fedele e accurata). In altre parole, dobbiamo accontentarci di vedere nelle immagini del Chludov e del Pantocratore semplicemente quanto ci è arrivato per pura fortuna; cfr. M. Bernabò, *Teatro a Bisanzio*, cit.

²² M. Bernabò, *Un repertorio di figure comiche del teatro antico*, cit., pp. 22-23.

rappresentazione dell'evento farsesca piuttosto che realistica. Scene con servi che cercano di sfuggire a una bastonatura sono comuni nella commedia latina²³.

L'idea che sottende a questo repertorio di figure comiche è che il miniatore, che fu incaricato di dipingere i personaggi del ciclo cristiano dei salmi, abbia avuto come modello il teatro comico, il mimo e il pantomimo. Con il salterio gli artisti cristiani si trovarono di fronte a un problema diverso, dato che il salterio non ha un contenuto narrativo, ma è composto da preghiere dove si esaltano o biasimano sentimenti e tipi umani: come tradurre in immagini allora l'avarò, l'avidò, il pentito, l'irato, il malvagio, l'usuraio, il mercante, l'arrogante, il diavolo o l'invidioso, ed anche chi piange e chi ha l'animo gonfio di rimorsi? *Dramatis personae*, attori di un dramma cristiano e umano che popolano i salmi. Va ricordato che Coricio di Gaza, nel VI secolo, nella *Apologia mimorum* fornisce un elenco di ruoli del mimo, certamente sommario, che comprende tipi sociali e caratteriali, vale a dire: il padrone, lo schiavo, l'oste, il salumiere, il cuoco, il cameriere, il cliente, il notaio, il bambino balbuziente, il giovane innamorato, l'arrabbiato, quello che calma l'arrabbiato, il medico, il retore, l'adultero, il soldato. Le miniature dei salteri mostrano che per tradurre in immagini sentimenti e tipi del testo dei salmi, gli artisti cristiani attinsero al linguaggio comunicativo provato e conosciuto da un pubblico vastissimo degli spettacoli della Commedia Nuova; utilizzandolo quindi non per cicli monumentali delle Scritture, ma in manoscritti, opere cioè i cui destinatari non erano un pubblico illetterato e popolare, ma lettori senz'altro colti. Quale sia stata l'ideologia, perché abbiano compiuto la scelta di rivolgersi al teatro, sono domande ancora senza risposta²⁴.

Gli esempi elencati da Coricio sono affiancati da altre fonti scritte tardoantiche. Il mimo Porfirio di Efeso, convertitosi e martirizzato a Cesarea di Cappadocia nel 275, metteva in scena una parodia del Battesimo con un vescovo e battezzandi durante la quale arrivavano gli angeli²⁵; dalla storia del mimo Genesio, martirizzato a Roma nel 303, ricaviamo un cast di personaggi comprendente un battezzando, un presbitero, un esorcista, un vescovo, un magistrato, un gruppo di amici di Genesio, soldati romani²⁶; Coricio stesso, d'altra parte, dice che non sarebbe possibile elencare tutti i tipi portati dai mimi sulla scena²⁷.

²³ Ivi.

²⁴ Cfr. M. Bernabò, *Dalla Commedia nuova all'iconografia cristiana. Il recupero dell'antico a Bisanzio nel IX secolo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 24-28 settembre 2003, pp. 217-218.

²⁵ Cfr. R. Van del Vorst, *Une Passion inédite de S. Porphyre le mime*, in «*Analecta Bollandiana*», 29 (1910), pp. 258-275.

²⁶ Cfr. H. Reich, *Der Mimus, ein Literar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlino 1901, pp. 87-88.

²⁷ È ancora il Bernabò ad informarci che «Disinteresse o ignoranza verso il mimo sono confermati dalle miniature del Melologio di Basilio II [...], un manoscritto eseguito a Costantinopoli per l'imperatore Basilio II verso il 985. Una miniatura a p. 41 del codice accompagna la storia del mimo Porfirio di Efeso, martire sotto Aureliano (270-275), celebrato il 4 novembre. Porfirio aveva tra i suoi pezzi una parodia dei riti cristiani, durante la quale un falso vescovo lo battezzava nudo nell'acqua; una volta, durante lo spettacolo, arrivano degli angeli che rivestono Porfirio con una veste bianca, cantando inni a Cristo: Porfirio si converte ed il comes di Cesarea di Cappadocia, che aveva richiesto lo spettacolo, infuriatosi, lo fa decollare. La miniatura raffigura il martire vestito di una tunica bianca mentre viene decapitato: nessun dettaglio lo connota come attore», M. Bernabò, *Teatro a Bisanzio*, cit. pp. 68-69. Per completezza del discorso, cfr. anche N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in «*Dioniso. Annale della*

Per quel che concerne la produzione letteraria, dobbiamo distinguere le opere di matrice profana da quelle di ispirazione sacra.

Diciamo subito che manifestazioni spettacolari profane derivano in parte da precedenti feste pagane convalidate dall'uso dei secoli, che la nuova religione poté addolcire, ma non abolire. Si pensi alle corse di cavalli, bighe e quadrighe, che si svolgevano nell'ippodromo con accesa partecipazione di pubblico e aspra lotta di fazioni; alla cosiddetta "corsa dei beccai" con figure coreografiche di uomini armati (ultima evoluzione dell'antica danza pirrica?); alle feste della vendemmia, alle mascherate, alle processioni. Interessantissime descrizioni delle cerimonie profane, civili e religiose sono in una sorta di protocollo redatto a metà del X secolo da Costantino Porfirogenito²⁸. Dalle nascite ai battesimi, dai matrimoni ai funerali, dalle promozioni alle incoronazioni, la vita bizantina rivive in innumerevoli aspetti mimici, coreografici, scenografici.

Tra gli esempi letterari profani bisogna ricordare anzitutto alcuni dialoghi drammatici fioriti soprattutto nei secoli XII-XIV, che presentano motivi e aspetti moralistici. Un antecedente può essere indicato nel proemio alla *Storia universale* di Teofilatto Simocatta da Locri, alto ufficiale alla corte di Eraclio (VII secolo), e autore anche di *Questioni naturali* in forma di dialoghi indipendenti. Il proemio, cui ci riferiamo, è in versi postalesandrini ed è riconducibile anche a Proclo. In esso si svolge un dialogo tra Filosofia e Storia, con spunti cortigianeschi di attualità.

I due dialoghi in prosa di Teodoro Prodromo (XII secolo), *Amaranto o Gli amori di un vecchio* e *Vendita all'incanto di poeti e di uomini politici*, sembrano recare indicazioni di una rudimentale scenografia²⁹. Allo stesso modo intendimenti drammatici e una sensibilità scenica si colgono in opere storiografiche come l'*Alexiade* di Anna Comnena e nella *Chronographia* di Michele Psello. Tuttavia, tra i testi profani, l'esempio più interessante è il cosiddetto *Dramation* di Michele Haplucheir, poema "drammatico" di 123 dodecasillabi³⁰. L'autore certamente è da identificare con l'omonimo personaggio menzionato da Eustazio ne *L'espugnazione di Tessalonica*, e appartenne ad una famiglia aristocratica, giungendo a ricoprire anche la carica di senatore. Appoggiò Andronico Comneno nelle sue macchinazioni, culminate con il colpo di stato del settembre del 1183, contro il giovane legittimo sovrano Alessio II. Il *Dramation* lascia intravedere le ragioni di questa scelta politica, che Eustazio condanna.

Fondazione INDA», 2, Palermo 2003. Sul tema, cfr. W. Puchner, *Byzantinischer Mimus, Pantomimus und Mummenschanz im Spiegel der griechischen Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen*, in «Mask und Koturn», 29 (1983), pp. 311-318; e J. Irmscher, *Satire, mimus, togata, atellana in Byzanz?*, in «Dioniso», 61 (1991), pp. 283-287.

²⁸ Cfr. *Le Livre des cérémonies*, texte établi et trad. par A. Vogt, 2 voll. Parigi 1935.

²⁹ Cfr. T. Migliorini, *Teodoro Prodromo, Amaranto*, in «Medioevo Greco», 7 (2007), pp. 183-247.

³⁰ Cfr. P.L.M. Leone, *Il "Dramation" di Michele Haplucheir. Introduzione, traduzione e note*, in AA. VV., *Studi in onore di Dinu Adameşteanu*, Galatina (LE) 1983, pp. 229-238.

Questo opuscolo appartiene, come i sopra menzionati scritti di Teodoro Prodromo e quelli di Giovanni Tzetzes e di Manuele Files – dei quali diremo tra poco – a quel filone particolare della letteratura bizantina dei secoli XII-XIII, il cui tema è l’eterno contrasto tra la fame del povero letterato e la gozzoviglia del ricco ignorante. Il motivo della fame e della miseria diventa del tutto accessorio nel dramma haplucheiriano, imperniato com’è sul contrasto fra l’oscura condizione in cui il dotto è costretto a vivere e il legittimo desiderio di prestigio e di onori, che uomini e circostanze continuano a negargli. Questo il *Leitmotiv* dell’opuscolo; il quale, se riconducibile al genere drammatico, perché del dramma ha, oltre alla struttura, derivata dal *Pluto* di Aristofane, quasi tutti gli altri ingredienti, compreso il coro (che però non è chiaro se sia formato dagli amici e vicini di casa dell’intellettuale, o dalle sue domestiche), difetta in realtà di effettive qualità drammatiche; del resto, è probabile – checché ne dica la Cottas – che esso non fosse destinato alla rappresentazione.

In Luciano, l’autore prediletto dai Bizantini, e precisamente in quel passo di sconcertante attualità del *Juppiter Tragoedus*, in cui il Samosatense deplora il grande caos che regna nella società, dominata da disonesti e delinquenti di ogni risma, che sono riveriti e stimati, e forti del loro potere soverchiano i galantuomini, Michele Hapluchair trovò molto probabilmente lo spunto del suo *Dramation*; ma il suo modello più immediato fu, come accennato, il *Pluto* di Aristofane³¹. Non è però l’opuscolo un *lusus* erudito, bensì il riflesso di uno stato d’animo. Infatti, non è difficile individuare nel “dramation” le allusioni alle vicende personali dell’autore: il dotto è evidentemente lo stesso Michele, l’uomo di cultura e abile politico, al quale non ha arriso la fortuna. L’augurio di un avvenire migliore, che le Muse alla fine gli formulano, contiene una precisa allusione all’evento nuovo che sta per verificarsi: l’ascesa al trono di Bisanzio di Andronico Comneno. Se è così, l’opuscolo fu scritto poco prima del settembre del 1183.

Apluchiro influì su un mimo dialogato di 57 trimetri giambici senza titolo di Giovanni Tzetze (seconda metà del XII secolo), filologo di gran valore e imitatore di Omero: ivi la situazione e i personaggi sono gli stessi del *Dramation*, ma il finale è diverso, poiché è il sapiente ad avere la meglio sulla rozzezza dell’interlocutore *parvenu*.

Ricordiamo infine l’*Etopea drammatica* di Manuele Files da Efeso, cortigiano e diplomatico dei secoli XIII-XIV e autore di poemi didascalici e di versi di vario genere. In un dialogo tra la Ragione e lo Scrittore, in cui intervengono le figure allegoriche delle Virtù, è tessuto l’elogio di Giovanni Cantacuzeno, tutore di Giovanni Paleologo e usurpatore del suo trono nel 1346: si tratta di una composizione che offre un esempio di sfacciata piaggeria.

³¹ Cfr. Q. Cataudella, *Michele Apluchiro e il “Pluto” di Aristofane*, in «Dioniso», 8 (1940), pp. 88 e ss.

Per quanto riguarda gli esempi di letteratura teatrale sacra, diciamo innanzitutto che elementi mimico-teatrali sono rintracciabili nelle cerimonie religiose, legate alle festività liturgiche dell'anno e rese particolarmente pompose dall'intervento dei sovrani e del loro seguito. Feste di santi e prediche su fatti evangelici furono spesso arricchite con "quadri viventi", che raffiguravano particolari momenti o scene dell'avvenimento celebrato. Rettori di monasteri e di chiese organizzarono processioni e quadri pertinenti alla Passione di Gesù, in stretta consonanza a quanto, più o meno coevamente, avveniva in Occidente.

Si sviluppò anche una rappresentazione sacra letteraria, solo per alcuni aspetti apparentabile alle esperienze di dramma liturgico nell'Europa occidentale. Essa risulta dalla fusione di elementi diversi, tutti però risalenti alla cerimonia liturgica. Nella stessa liturgia si possono cogliere implicite tracce drammatiche, per la presenza di un celebrante, che nella rinnovazione dell'ultima Cena è il protagonista dell'azione rituale, dei ministri, che appaiono i nunzi della parola evangelica, e infine di un coro costituito del popolo, che interviene direttamente nel rito con le salmodie e le responsioni. E sono questi i caratteri che restano precipui sia nella liturgia di Basilio che in quella di Giovanni Crisostomo.

Accanto alla cerimonia liturgica vera e propria si colloca l'omelia, che riveste un carattere genericamente oratorio. Alcuni hanno intravisto un elemento dialogico destinato ad assumere un aspetto drammatico nei secoli V-VII. Mentre la narrazione si andò arricchendo e variando di spunti leggendari desunti soprattutto dagli apocrifi, i brevi dialoghi contenuti nei testi evangelici vennero ampliati, fino ad ottenere una drammatizzazione, che poi sfociò nella redazione di discorsi in forma diretta, assegnati ai personaggi della vicenda narrata. E non mancavano neppure alcuni aspetti esteriori di azione scenica, con l'introduzione di brani recitativi monodici e commatici, cori, la gesticolazione, e la processione.

Parallela allo sviluppo drammatico dell'omelia è l'evoluzione dell'inno sacro. Influssi siriaci (Efrem), lontane derivazioni di mimodie profane e tarde eredità di linee musicali classiche e postclassiche concorsero nel determinare la fisionomia di questi inni, in cui aspetti melici, narrativi e drammatici sono strettamente intrecciati. Dal punto di vista musicale, le testimonianze di Gregorio di Nissa (fine IV secolo) ci illuminano sui generi vocali e strumentali dell'uso chiesastico: su tutti, salmo, ode e inno, che sono termini riferibili tanto all'esecuzione strumentale o vocale (solista o corale) di una melodia, quanto al contenuto, che va dall'elaborazione di un testo sacro alla preghiera eucaristica, al cantico di lode e di ringraziamento.

Ma sia per il contenuto che per l'esecuzione l'inno sacro svela la sua indole drammatica o la sua tendenza alla drammatizzazione, in cui è da ravvisare il manifestarsi di un insopprimibile bisogno dello spettacolo. Nel VI secolo i contaci di Romano il Melode mostrano il nuovo fiorire di una

tradizione classica, che *in nuce* poteva cogliersi nel partenio finale del *Simposio* di Metodio d'Olimpo (IV secolo)³².

Poiché nella recitazione omiletica troppo insufficiente era l'elemento lirico-musicale, e l'inno sacro, da solo, appariva solo un surrogato del vero e proprio teatro, fu la fusione dei due elementi a determinare la creazione di un vero e proprio dramma religioso. Quando allo schema retorico-drammatico dell'omelia, in cui si accentuò l'elemento mitico nel contenuto e dialogico nella forma, si aggiunsero il ritmo lirico, la rima, il canto, pur sopravvivendo gli aspetti narrativo-oratori, si andò nettamente individuando un dramma poetico. Lo si nota in varie omelie ispirate all'Annunciazione, alla Natività, al Battesimo di Gesù, alla Passione. Studiando un'omelia del V secolo sull'Annunciazione scritta da Proclo, Giorgio La Piana definì la struttura e gli aspetti del dramma sacro bizantino³³. Fonti di questo dramma sono i Vangeli (in special modo gli apocrifi), ma anche l'antica letteratura cristiana (Metodio, Ario), quindi la Sougitha siriana e il mimo popolare, i cui echi rompono la mistica serietà con note di vivace realismo che rasentano il comico, conferendo ai

³² Se il contacio di Romano il Melode su Maria sotto la croce può essere preso quale modello ideale dei *Plancti Mariae* dell'Alto Medioevo occidentale, il vero capolavoro della liturgia bizantina è l'*Akathistos*, indubbiamente l'inno mariano più complesso che mai sia stato composto in onore della Vergine Maria. Molti se ne sono occupati per precisarne la data di composizione e per individuarne l'autore. Oggi comunque si va sempre più affermando la tesi che sia da collocare tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, ovvero il tempo in cui fiorirono i contaci per le feste liturgiche. Non a caso questo testo anonimo della liturgia bizantina, oltre ad essere esso stesso un contacio, cioè un inno a carattere musicale, è posteriore all'omelia di Basilio di Seleucia sulla Madre di Dio, da cui dipende, e anteriore al contacio di Romano il Melode sul patriarca Giuseppe. Inoltre non risponde ai formulari di nessuna festa mariana introdotta nel secolo VI (festa dell'Annunciazione, della Natività di Maria, della sua Presentazione al tempio ...), ma risente unicamente del formulario della primitiva «festa della Madre di Dio», in uso alla fine del IV secolo, nel contesto del Natale del Signore. Da un punto di vista strutturale l'*Akathistos* è un abecedario, perché le lettere iniziali di ciascuna strofa di cui si compone corrispondono alla successione delle lettere dell'alfabeto. Comunque, entrando nel merito dei contenuti, possiamo dire che si apre con il ricordo degli eventi dell'infanzia di Gesù, e successivamente enumera i benefici dell'incarnazione e l'opera di salvezza, alla quale Maria partecipa. In particolare le prime 12 strofe seguono la trama biblica del racconto dell'infanzia di Gesù: Annunciazione – Visitazione – Pastori – Magi – Fuga in Egitto – Ipapante. Viceversa le altre 12 hanno una trama più propriamente mariana: Vita verginale di Maria – Concepimento verginale – Divina maternità – Parto verginale – Maria difesa e modello dei vergini – Maria fonte dei misteri sacri battesimali – Maria protettrice dell'impero cristiano. Ma l'insieme delle 24 strofe, nonostante tutto, forma un'unità poetica e concettuale, visto che sviluppa lo stesso tema, ovvero la celebrazione della Madre di Dio, su base storica e su base dogmatica. Due piani sovrapposti, quello della storia narrata dai Vangeli (*lex orandi*), e quello della fede proposta dalla Chiesa (*lex credendi*), che sono affrontati da una prospettiva cristologica e da una prospettiva ecclesiale. Certamente l'*Akathistos* è un sapiente ordito liturgicodomatico di teologia mariana, proposta in modo apparentemente facile e piacevole, ma con innumerevoli rimandi alla cultura alessandrina: esso infatti invita i fedeli che lo cantano a cercare, non solo nella Scrittura, ma anche nei documenti dei primi concili ecumenici, il «senso profondo» degli eventi che riguardano la Madre di Dio. Alla base di tutto, infatti, vi si coglie la Vergine Theotokos «Sposa divina ignara di nozze umane» nel mistero del Verbo incarnato, della Chiesa e del cosmo. Dunque nell'ottica dell'inno Maria è la Madre vergine dell'unico Figlio, Dio perfetto e perfetto uomo; ed è la Gerusalemme celeste splendente di bellezza: la restauratrice della nostra condizione perduta; la guida sicura alla nostra «conoscenza» del Verbo; la speranza della nostra ultima trasfigurazione in Lui, nei cieli. È la Theotokos ed è insieme la Chiesa vergine e madre: Colei che avendo generato per divina potenza il Capo, ne prolunga la generazione pasquale nelle membra, in un cammino progressivo di assimilazione dei fedeli a Cristo, finché tutti diventano misticamente una sola cosa in lui; cfr. P. Marone, *Akathistos. L'inno alla Madre di Dio*, in www.instoria.it, agosto 2008.

³³ Cfr. G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al secolo IX*, Grottaferrata (RM), 1912. Metodio viene nominato come compositore di dialoghi nei quali combatteva gli gnostici. Secondo il Sathas, questi dialoghi erano composti per la scena, dal momento che i personaggi che agiscono in essi si rivolgono costantemente all'auditorio. Ugualmente del poema di Ario, *Θάλεια*, quasi interamente perduto, si sa che fosse precisamente una specie di dramma liturgico, in contrapposizione al teatro pagano. La popolarità dell'opera del grande eretico, non passò inavvertita agli ortodossi, che, per attaccare gli ariani con le stesse loro armi, composero una *Ἀντιθάλεια*, di cui disgraziatamente nulla ci è noto. Dialoghi drammatici, come quelli del patriarca Proclo (V secolo), provano che il gusto per la forma drammatica non era andato perduto. Sotto l'imperatore Maurizio si parla di un mistero pantomimico che Teofilatto Simokattes chiama ora *θεανδρικὸν μυστήριον* ed ora *θεανδρική πανδαισία*. Nell'VIII secolo gli iconoclasti favorirono le rappresentazioni teatrali, e pare che, proprio per opporsi loro, Giovanni Damasceno scrivesse la citata *Susanna*. Altresì, Stefano Sabaita deve avere scritto verso il 790 un dramma dal titolo *Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ*. Dal canto suo l'Augusti aveva richiamato l'attenzione sul carattere drammatico delle omelie attribuite ad Eusebio Emeseno, anzi era arrivato sino ad intravedervi un tentativo di una trilogia sacra, ispirata, per la sua idea generale, al tipo delle classiche trilogie del teatro greco.

personaggi del mito sacro caratteri tipologici antichi. Si può stabilire un'analogia tra le forme liriche del dramma e quelle dell'innografia, scorgendo in entrambe una estrema filiazione della melica classica.

Tre soggetti sacri sono stati, invece, proposti più fondatamente come esempi di messe in scena drammatiche durante la liturgia delle chiese orientali: la risurrezione di Lazzaro, il ladrone pentito ed il cherubino, i tre fanciulli nella fornace.

La risurrezione di Lazzaro era rappresentata durante la liturgia a Costantinopoli o a Creta forse nel XII secolo. Su questo dramma tardo, la Cottas vide nella celebre miniatura con l'episodio di Lazzaro nel Codice rossanese elementi di disposizione scenica del tema, che ritenne eco di tropi drammatici del teatro primitivo, ma la sua proposta non ebbe seguito³⁴.

La storia del ladrone è narrata in un poema a dialogo siriano: pentitosi in punto di morte e forte della promessa di Cristo che lo porterà con sé in Paradiso (Lc 23, 43), il ladrone si presenta all'ingresso del Paradiso, dove è fermato dal cherubino messo a guardia della porta dopo l'espulsione di Adamo e Eva, intenzionato a non farlo passare; alla fine il cherubino si persuade e lascia entrare il ladrone. Un evangelario siriano della fine del XII secolo contiene ventidue miniature a piena pagina di questo racconto³⁵. Nonostante il loro carattere drammatico, questi poemi a dialogo non svilupparono mai in veri e propri drammi liturgici con l'unica eccezione della storia del ladrone.

La storia dei tre fanciulli nella fornace, raccontata nel terzo capitolo del Libro di Daniele, era drammatizzata a Bisanzio durante la liturgia della domenica precedente il Natale. I tre giovani rifiutarono l'imposizione di idolatria di Nabucodonosor e vennero gettati in una fornace. Ignazio di Smolensk nel 1389 ed il mercante borgognone Bertrandon de la Broquière nel 1432 furono testimoni oculari della rappresentazione a Santa Sofia di Costantinopoli. Simeone di Tessalonica (ante 1429) la descrisse invece nell'allestimento di Santa Sofia di Tessalonica. È possibile che una drammatizzazione della storia fosse allestita già durante il secolo XI. La preghiera, che i tre fanciulli intonano a Dio mentre muoiono bruciati, è una delle odi che nel Salterio Chludov seguono il testo dei salmi³⁶.

³⁴ Cfr. V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, cit., pp. 86 e ss.

³⁵ Cfr. F. Graffin, *La Soghita du chérubin et du lardon*, in «L'Orient Syrien», XII (1967), pp. 481-490.

³⁶ Un'ampia disamina di questo "dramma" è in A.W. White, *The artifice of eternity: a study of liturgical and theatrical practices in Byzantium*, Ph.D. diss., College Park 2006, ove tra l'altro si legge: «This study attempts to fill a substantial gap in our knowledge of theatre history by focusing on the Orthodox ritual aesthetic and its relationship with traditional theatrical practice in the Eastern Roman Empire – also known as Byzantium. Through a review of spatial practices, performance aesthetics and musical practice, and culminating in a case study of the Medieval *Office of the Three Children in the Fiery Furnace*, this dissertation attempts to demonstrate how the Orthodox Church responded to the theatre, and determine whether the theatre influenced the development of its ritual aesthetic. Because of the well-documented *rapprochement* between church and theatre in the west, this study also tries to determine whether there was a similar reconciliation in the Orthodox east. From the Early Byzantine period onward, conduct of the Orthodox Liturgy was rooted in a ritual aesthetic that avoided direct imitation or representation. This Orthodox ritual aesthetic influenced every aspect of the Liturgy, from iconography to chant to liturgical dance, and involved a rejection of practices that, in the Church's view, would draw too much attention to the material or artistic aspects of ritual. Theatrical modes of representation were

Accanto alla rappresentazione sacra, vi è nell'età bizantina un altro filone drammatico: il cosiddetto dramma greco-cristiano. L'origine di questo filone (che in qualche modo cercò di sanare l'implicita contraddizione rilevata da Giuliano l'Apostata tra materia classica dell'insegnamento e fede cristiana degli insegnanti) può essere indicata nei tentativi di scrittori greci ed ebraici che attinsero alla Bibbia la materia di drammi modellati sui tragici greci³⁷. Verso la metà del II secolo a.C. Ezechiele tragico compie un esperimento di dramma "biblico"³⁸. Il dramma greco-cristiano ebbe una considerevole rinascita più tardi nei secoli VIII-IX: la lotta degli iconoclasti contro il dramma sacro, le omelie e gli inni, e il favore accordato al teatro pagano, solleccitarono per reazione un risveglio di opere teatrali ortodosse nella sostanza, ma ispirate nella forma ai modelli classici³⁹.

Si rammentano la *Susanna* di Giovanni Damasceno e *La Morte di Cristo* di Stefano Sabaita (circa 790) epigono del precedente e di Andrea da Creta, e buon autore di canoni⁴⁰. Il dramma *Versi di Adamo* di Ignazio Diacono (principio del IX secolo), in 143 trimetri giambici drammatizza l'episodio della Genesi sul peccato originale, facendo intervenire come interlocutori Dio, il serpente, Eva e Adamo e il coro degli alberi del giardino dell'Eden (già materia di un contacio anonimo del VI secolo). Tutte queste opere sono sensibilmente influenzate dalle omelie drammatiche e dagli inni.

Mentre nel secolo X si registra una ripresa della sacra rappresentazione con caratteri spettacolari e coreografici e gran cura della messinscena (come ci riferisce Liutprando, vescovo di Cremona, nella sua *Relatio de legatione Constantinopolitana*), nel XI secolo si ha una estrema propaggine della corrente scolastica cristiano-ellenica nel *Christos Paschon*. Sul quale, in conclusione sarà bene spendere qualche parola in più.

consistently avoided and condemned as anathema. Even in the Middle Age, when Catholics began to imitate Jesus at the altar and perform representations of biblical episodes using actors, realistic settings and special effects, Orthodox hierarchs continued to reject theatrical modes of performance. One possible exception to this rule is a Late Byzantine rite identified by western scholars as a "liturgical drama" – the *Office of the Three Children*. But a detailed reconstruction of its performance elements reveals that it was quite different in its aesthetics from Medieval Catholic practice. Some of the *Office's* instructions, however, lend themselves to a theatrical interpretation; and the instability of the *Office's* manuscript tradition, as seen in five extant versions, reveals strong disagreements about whether and how to include many of its key visual and musical elements» (dall'abstract); «[...] The Book of Daniel provides the ultimate context for the *Office of the Three Children*. Although commonly known as the "Three Children" (as in the expression, "Children of Israel"), the Book of Daniel simply refers to them by their Hebrew and Chaldean names. The origins of the Book of Daniel as a whole remain the subject of debate, and critics since antiquity have characterized it as an attempt to weave together a series of disparate, competing narratives. The fundamental instability of Daniel's text is reflected in the early debates about the canonicity of certain sections» (p. 137).

³⁷ Già a proposito di Teodette, retore e poeta tragico discepolo di Aristotele, l'autore della *Lettera di Aristeo e Filocrate* afferma (ma è chiaro che si tratta di un episodio romanzesco) che «proponendosi di adattare a spettacolo drammatico qualcuno degli episodi registrati nella Bibbia, fu colto da cateratta agli occhi; ma divinando che proprio per questa cagione gli fosse occorsa la sciagura, si diede a placare Dio, e nel termine di molti giorni guarì»; C.D.G., *Teatro Bizantino* (s.v.), in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1959, coll. 556-561.

³⁸ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Tracce di spettacolarità teatrale presso gli antichi Ebrei*, in «Senecio», giugno 2018.

³⁹ Sul tema dell'influenza dei drammi classici sulle opere bizantine, cfr. P. Marciniak, *Dealing with the heritage: byzantine experiments with greek drama*, in «Scripta Classica», 1 (2004), pp. 67-93; e anche B. Baldwin, *Euripides in Byzantium*, in Id., *The plays of texts and fragments*, Leiden 2009, pp. 433-443; e G. Battaglini, *Sofocle medievale. Per la storia di una citazione tragica in area bizantina*, in «Parole rubate», 22 (2020), pp. 163-173.

⁴⁰ Entrambe queste opere sono perdute. Per la prima resta l'importante testimonianza di Eustazio che definisce il dramma "degno di Euripide".

Nell'*Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations* Voltaire scrive di ritenere che il dramma religioso cristiano ebbe origine da Gregorio di Nazianzo, noto come il "Teologo", vescovo del IV secolo, che fu per un breve periodo il patriarca di Costantinopoli. Dal momento che l'unica opera drammatica attribuita a Gregorio è il *Christos Paschon*, si può agevolmente argomentare che Voltaire basa la sua riflessione proprio in riferimento a questo dramma, che però a noi è arrivato in una redazione del XII secolo⁴¹. Si tratta di un centone da tragedie classiche; la fonte è prevalentemente Euripide (*Alceste*, *Andromaca*, *Ecuba*, *Elena*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Oreste*, *Fenicie*, *Troiane*; ma soprattutto *Reso*, *Medea*, *Ippolito* e *Baccanti*), ma non mancano alcune riprese dall'*Agamennone* e dal *Prometeo* di Eschilo, da Omero e dalla *Alessandra* di Licofrone⁴².

Tra coloro che si sono interrogati sul *Christos Paschon* c'è, tra gli altri, Sandro Sticca, il quale, conducendo un'eccellente analisi tematica del dramma, pure concludeva nel senso che l'autore fosse Gregorio. Infatti, ponendo attenzione agli intenti teologici sottesi alla tragedia, si riscontravano molte affinità con le preoccupazioni teologiche disseminate in altri scritti di Gregorio⁴³. Per contro, Theodore Bogdanos, pur riconoscendo la persuasività delle tesi dello Sticca, ritiene, sulla scorta di una personale avversione per la forma del centone, che il dramma sia un esercizio letterario ascrivibile all'XI-XII secolo⁴⁴. Tuttavia, precedentemente, il Tuilier aveva con evidente certezza stabilito che la pratica compositiva centonaria era un'arte fiorita nel IV-V secolo⁴⁵. Conclude per una datazione al IV secolo anche la Cottas, la quale sostiene anche l'affascinante tesi secondo la quale il *Christos Paschon* sia servito da diretta ispirazione per molti cicli iconografici ispirati al racconto della Passione di Gesù, databili all'inizio del V secolo. Pur ammettendo di non poter fornire una prova definitiva di questa teoria, la studiosa elenca una serie di persuasivi esempi di opere d'arte, i cui dettagli spesso coincidono meticolosamente con i dialoghi e le azioni contenute nella tragedia⁴⁶. L'italiano Trisoglio, compilando un'esaustiva rassegna bibliografica, pur non pronunciandosi sulla paternità del dramma, tuttavia appare incline a ritenere

⁴¹ Cfr. Voltaire, *Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations*, in Id., *Oeuvres Complètes*, tomo 17, Parigi 1785, pp. 376-377. Il dibattito tra gli studiosi è stato dominato per decenni dalla disputa circa la paternità di Gregorio. Benché Gregorio sia l'autore al quale sia stata più frequentemente – e con maggior verosimiglianza – ricondotta la tragedia, essa è stata attribuita a diverse personalità, vissute in un arco di tempo che si estende fino al XII secolo, tempo al quale effettivamente appartiene la redazione a noi nota. Tuttavia, nessun'altra alternativa è stata altrettanto generalmente accettata, come quella che il *Christos Paschon* sia stato scritto proprio dal Nazianzeno. La disputa è continuata anche dopo che il Tuilier nel 1969 riuscì a stabilire in maniera pressoché inconfutabile la paternità del "Teologo", per quanto gli oppositori di tale tesi non abbiano portato argomentazioni nuove a sostegno dei loro assunti.

⁴² Proprio l'appartenenza al genere centonario deve aver pesato sul giudizio negativo che investì l'opera, soprattutto nel XVII secolo, quando alcuni editori e commentatori illustri, tra cui il cardinal Bellarmino, sanzionarono: «Tragoedia *Christus patiens* non videtur habere gravitatem solitam Nazianzeni»: la condanna stilistica trovò conferma in un errore filologico, ripetuto di edizione in edizione, secondo cui si voleva che parte della tradizione manoscritta non indicasse il nome di Gregorio di Nazianzo come autore, un errore corretto solo dalla recente verifica di Tuilier.

⁴³ Cfr. S. Sticca, *The Christos Paschon and the Byzantine Theater*, in «Comparative Drama», primavera 1974, pp. 28-41.

⁴⁴ Cfr. T. Bogdanos, *Liturgical Drama in Byzantine Literature*, in «Comparative Drama», 1976-1977, p. 208. Anche il Cataudella era dell'avviso che la composizione del dramma dovesse porsi nell'XI secolo; cfr. Q. Cataudella, *Drammi cristiani greci*, in «Dioniso», 3 (1931/1932/1933), pp. 27-40.

⁴⁵ Cfr. A. Tuilier, *La datation et l'attribution du Christos Paschon et l'art du centon*, in *Actes du VI^e Congrès International d'études byzantines*, tomo I, Parigi 1948, pp. 403-409.

⁴⁶ Cfr. V. Cottas, *L'influence du drama "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'orient*, Parigi 1931, pp. 110-113.

che il *Christos Paschon* sia opera di Gregorio di Nazianzo e, pertanto, ascrivibile al IV secolo⁴⁷. Infine, anche lo Swart, in una dettagliatissima analisi stilistica e tematica dell'opera, conclude nel senso che l'autore del *Christos Paschon*: doveva avere una conoscenza delle tragedie di Euripide che andava oltre la mera ricopiatura per fini bibliotecari; era versato nella tecnica retorica e conosceva l'arte della versificazione; sicuramente conosceva ottimamente le Scritture, tanto da riuscire a rendere in maniera poetica gli episodi della Passione, senza tuttavia allontanarsi dalla versione canonica del racconto evangelico.

Quite obviously [...] these observations do not constitute any proof of the authenticity of the play; but neither do they argue against the probability that Gregory of Nazianzus is indeed the author of the *Christus Patiens*, as the manuscripts attest⁴⁸.

L'aspetto, che emerge con maggior forza dal *corpus* di Gregorio, è il tentativo di operare una conciliazione tra la sapienza antica e la fede cristiana. Proprio in virtù del convincimento che antichità e cristianesimo potessero convivere, Gregorio riuscì a scongiurare il pericolo della restaurazione dei "gentili", di cui il tentativo rivoluzionario di Giuliano, consumatosi tra il 360 e il 364, aveva rivelato la concreta pericolosità. Oltretutto, con il *Christos Paschon* Gregorio smentisce il divieto che negava ai cristiani la capacità di conoscere e comprendere i testi classici. Sembra quasi che egli voglia rivolgere un messaggio ai "gentili", imbevuti di cultura tradizionale ma che, tolleranti per antica consuetudine culturale, erano inclini ad accogliere le suggestioni, vive all'epoca, di una possibile assimilazione delle antiche figure del mito classico con le nuove figure cristiane.

Per Gregorio, i cristiani, formati alla scuola dei classici, erano i veri eredi della tradizione antica e i soli in grado di rivivificarla. Dando per certa la sua paternità del *Christos Paschon*, esso rappresenta il più interessante esperimento di conciliazione tra classicità e valori cristiani. Infatti, quest'opera costituisce un *unicum* nella tradizione letteraria, e l'attribuzione a Gregorio rende particolarmente interessante il contesto e l'intento della sua composizione. Si tratta di una vera e propria tragedia, costruita sullo schema dell'*Ecuba* di Euripide: ma al centro della scena, protagonista assoluta, a ripetere le battute di Clitemnestra, di Agave, di Medea c'è la Madre di Dio⁴⁹.

⁴⁷ Cfr. F. Trisoglio, *Il Christus Patiens: rassegna delle attribuzioni*, in «Rivista di studi classici», 22, 1974, pp. 351-423.

⁴⁸ G. J. Swart, *A historical-critical evaluation of the play Christus Patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*, Tesi di laurea in Doctor Litterarum, Faculty of Arts, University of Pretoria, Pretoria 1990, p.158.

⁴⁹ Il dramma, nel quale intervengono come personaggi la Maddalena, Giovanni, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, Pilato e un custode del sepolcro, si apre sulla presenza della Madre di Dio, che resta al centro della scena per tutta la rappresentazione. Un coro di vergini la circonda, accoglie i suoi lamenti e risponde al suo dolore. Dopo un primo pianto sulla sorte del Figlio immortale destinato alla morte, l'azione viene movimentata dai resoconti di un Messo che porta in scena il racconto dei diversi momenti della passione. Il secondo atto del dramma (che da Tuilier viene definito una vera e propria "trilogia", secondo il modello antico) si svolge ai piedi della croce, là dove la Madre, accanto a Giovanni (nella versione del quarto Vangelo) fatica a riconoscere i lineamenti del figlio stravolto dal dolore: irrecognoscibile per la Madre è il corpo del Figlio sfigurato dalla passione, insopportabile è il pensiero di quella morte "vana". Il terzo atto si svolge sul sepolcro: e alla fine, annunciato dalla Maddalena, appare come uno spettro (si potrebbe quasi dire che Gregorio voglia sbeffeggiare il *Phasma* di Catullo, che taluni studiosi indicano come una parodia della Resurrezione di

A prima vista, l'operazione di Gregorio potrebbe apparire contraddittoria. Egli compose una tragedia, peraltro utilizzando versi di autori pagani, nel tentativo di conciliare cultura classica e cristianesimo, e nel contempo, in alcune orazioni, si rivelò fiero nemico dello spettacolo teatrale. Infatti, nella trentaseiesima orazione, risalente al 380-381, Gregorio rimprovera la smodata passione degli abitanti di Costantinopoli per gli spettacoli.

L'apparente contraddittorietà si spiega innanzitutto considerando che la censura dei Padri si esercita nei confronti delle forme di rappresentazione ludica. Tertulliano, Agostino e gli altri scrittori cristiani delle origini ritengono pericolosi e nefasti gli *spettacoli* a teatro. Il che vuol dire che, se considerate in astratto come *letteratura drammatica*, quelle stesse forme possono essere anche oggetto di un interesse non polemico e addirittura ascritte al patrimonio della cultura cristiana. Alle prime pagine, abbiamo ricordato il tentativo dei due Apollinare di Leodica di comporre tragedie e commedie ispirandosi a Menandro. Inoltre, la tragedia era, né più né meno, intesa come genere letterario fin dal I secolo, e quindi, per un cristiano del IV secolo, essa in alcun modo poteva essere assimilata o confusa con l'esecrato spettacolo teatrale.

Nel *Christos Paschon*, Maria esprime la sua angoscia e il suo dolore con le parole delle eroine tragiche e, quasi precorrendo la tecnica dello straniamento, Gregorio fa recitare alla *Theotokos* le parole non solo di Ecuba, che lamenta la vanità dei dolori del parto e il suo dolore di madre sopravvissuta alla morte della creatura, ma anche dell'omicida Clitemnestra e, soprattutto, le parole allucinate di Agave, la madre che, invasata di Dioniso, uccide il figlio Penteo nelle *Baccanti*, e poi lamenta lo strazio del corpo del figlio. Il collegamento con le *Baccanti* è non solo di carattere quantitativo, atteso che la tragedia euripidea è quella che presta più versi al *Christos Paschon*, ma anche sul versante tematico. Infatti Gesù, al pari di Dioniso, ha "doppia natura", umana e divina, e la figura del dio greco morto e rinato percorre la struttura del dramma, andando a prefigurare la vicenda cristologica. Prefigurazione che ha un'ulteriore, importante, funzione. A parte il valore letterario, il *Christos Paschon* è un'opera di alto contenuto teologico, che propone risposte a un'altra provocazione che agitava il dibattito intorno alle eresie cristiane: la dottrina monofisita, che faceva proseliti in quel periodo e che, pochi anni più tardi, avrebbe trovato una nuova configurazione teoretica nella dottrina nestoriana⁵⁰.

Gregorio, riformulando il mito di Dioniso prendendo a prestito i versi euripidei, risponde all'eresia monofisita sulla natura solo umana di Gesù, insistendo sul mistero del dio "dalla doppia natura". Il

Gesù), o piuttosto, come *deus ex machina*, Cristo risorto e trionfante sulla morte, cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e cristiana*, in S. Isetta (a cura di), *Letteratura cristiana e letterature europee*, Atti del Convegno, Genova 9-14 dicembre 2004, Bologna 2007, pp. 65 e ss.

⁵⁰ La speculazione teologica e la predicazione del vescovo di Costantinopoli, Nestorio, succeduto sul soglio patriarcale a Giovanni Crisostomo (esiliato da Arcadio per aver criticato l'imperatrice Eudossia nel 404), propugnava la dottrina monofisita secondo cui in Cristo andava distinta la natura divina dalla natura umana: il corpo dell'uomo-Cristo nato dalla donna-Maria non sarebbe stato altro che il contenitore, il "vaso" che aveva accolto la divinità, cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo*, cit.

cardine della disputa sulla natura di Gesù ruota intorno alla figura di Maria, la quale durante i primi tre secoli della cristianizzazione era rimasta in ombra nella speculazione teologica e del tutto assente nelle rappresentazioni iconografiche e nella diffusione delle pratiche religiose⁵¹. Anticipando il dogma sancito durante il Concilio di Efeso, che si terrà nel 431 e segnerà la sconfitta secca del nestorianesimo e il trionfo della figura mariana, Gregorio mette al centro della sua tragedia teologica proprio Maria, e la fregia, per la prima volta, del titolo che le verrà conferito a Efeso: *Theotokos*, “Madre di Dio”⁵².

La dolente poesia tragica permette a Gregorio di tratteggiare una figura estremamente umana, di una madre in ansia per la sorte del figlio. Nel dramma, Maria sa di essere “Madre di Dio”. Tuttavia, non si lascia consolare dalle promesse di miracolosa salvezza, ma vive tragicamente il dubbio che la tormenta sull’attendibilità delle parole dell’*ànghelos*. Solo alla fine, apparendo Gesù risorto, a guisa di *deus ex machina* sana l’intima lacerazione della Madre, ne guarisce il dolore e manifesta la profondità del mistero⁵³.

Come scrive il Roney, ricollegandosi alle riflessioni di Voltaire sopra riferite:

While there is no evidence that it directly inspired a Latin liturgical drama, the mere existence of *Christos Paschon* lends considerable support to Voltaire’s assertion that Christian Greek religious drama influenced the origins of medieval Italian and French religious drama. If the latest scholarship dating the play from the 4th century A.D. is accepted, then it is undoubtedly our earliest example of Christian drama⁵⁴.

Il *Christos Paschon* è importante anche sotto un altro profilo. Infatti, in esso rintracciamo il primo esempio nella letteratura bizantina (tramite la quale, si diffonderà nella tradizione culturale e letteraria del Medioevo occidentale un genere destinato ad avere grande fortuna, letteraria e teatrale, nei secoli a venire), del *Lamento di Maria presso la croce*. Come dicevamo poc’anzi, un primo esempio di *planctus* è l’inno in forma di dialogo tra la Madonna e Cristo di Romano il Melode (datato alla prima metà del VI secolo). Il *kontakion* di Romano è l’antecedente di tanti *plancti* medievali, che forniranno anche un notevole contributo alla formazione drammaturgica del nuovo teatro medievale incentrato sulla Passione di Cristo. Tuttavia, è innegabile che il *kontakion* di Romano ha il suo modello nel dialogo drammatico tra la Madre e il Figlio in croce, contenuto ai 690-837 del *Christos Paschon*⁵⁵.

⁵¹ Nel dibattito teologico e nelle argomentazioni delle eresie (ariane prima, monofisite e nestoriane poi), la Madre di Cristo compariva soltanto come prova negativa della divinità del Figlio.

⁵² Sul culto mariano, cfr. C. Maggioni, *Culto e pietà mariana nel Medioevo (secolo XI-XVI)*, consultabile online all’indirizzo web www.culturamariana.com e anche C. Bernardi, *La Passione di Maria: riti, rappresentazioni e matrici dell’emancipazione femminile nel Medioevo*, 2005, consultabile online all’indirizzo www.passionisti.org.

⁵³ Cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo*, cit.

⁵⁴ E. Roney, *Is the Christos Paschon the prototype of Christian Religious Drama?*, in F. Stearns (a cura di), *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, volume 68, 1980, p. 39.

⁵⁵ Il fatto che Romano, e anche Giorgio di Nicomedia, conoscevano il *Christos Paschon*, è una prova indiretta che la tragedia esistesse prima dell’XI secolo. Inoltre, proprio Romano esplicitamente attribuisce il dramma, o meglio la parte che egli stesso rielabora nel suo *kontakion*, al “Teologo”, cfr. G. J. Swart, *A historical-critical evaluation of the play Christus Patiens*, cit., pp. 158-159.

Insomma, non appare assolutamente inesatto affermare, sulla scorta del dettato voltairiano, che il *Christos Paschon* rappresenta un ideale anello di congiunzione tra l'esperienza teatrale classica – della quale rielabora, in un incessante gioco retorico di taglia e cuci, i versi e le cadenze stilistiche – e quella che verrà inaugurata nel X secolo – che, partita dalla drammatizzazione di momenti della liturgia, troverà il proprio fulcro proprio nel Dramma della Passione, di cui il primo e più mirabile esempio è quello rintracciato a Montecassino⁵⁶.

⁵⁶ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Dal X al XIII secolo: per un nuovo teatro. Il Dramma della Passione di Montecassino*, in «Rivista Cistercense», maggio-agosto 2014, pp. 97-165.