

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2020

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.

Forme di spettacolo e di teatro nell'Italia meridionale

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Intorno al V sec. a.C. si verificò un graduale passaggio nella Campania etruschizzata di elementi “prescenici” e ludici di matrice etrusca nella farsa atellana. Infatti, come messo in luce da alcuni studiosi, alcune figure che decorano i *dinoi* capuani (risalenti appunto al V sec. a.C.) ritraggono coppie di satiri danzanti, o anche figure connesse al mondo degli agoni (corridori, discoboli, saltatori) o dell’addestramento equestre¹. Del resto anche la produzione ceramografica a figure nere, iniziata grosso modo sul finire del VI sec. a.C., ha restituito scene di carattere dionisiaco e satiresco, nonché scene di simposii e di danza armata. Si tratta di testimonianze che ci offrono un quadro della penetrazione dei ludi etruschi e tutte le forme correlate in Campania².

Un’altra suggestiva traccia di legame tra il Meridione d’Italia e l’esperienza etrusca proviene da un’*oinochoe* del pittore ceretano di Castellani (databile al IV sec. a.C.), sulla quale sono raffigurati un Papposileno e una scena riconducibile alla vicenda mitica di Anfitrione. È noto che la storia di Anfitrione venne rielaborata da Plauto, ma fu anche molto sfruttata dai due massimi autori di atellane, Pomponio (*Macci gemini priores*) e Novio (*Duo Dossenii*); e inoltre fu anche il soggetto per un’ilarotragedia di Rintone, autore siciliano sul quale torneremo nelle pagine che seguono. In più, nei teatri delle città della Magna Grecia si rappresentava il cosiddetto fliace, un genere di farsa le cui scenette brevi di soggetto mitico potevano avere un’influenza sulla formazione della farsa osca³.

Nel VI e V sec. a.C. il villaggio di Atella faceva parte della *dodecapolis*, federazione dei dodici villaggi e città campane delle quali la più potente fu Capua. Perciò, come detto poc’anzi, non possiamo escludere una probabile influenza etrusca sull’atellana. Nel 343 a.C. i Romani conquistarono Capua con la quale Atella manteneva importanti rapporti politici e commerciali. Ad Atella l’influenza romana andò crescendo, e nel I sec. a.C. vi furono costruite terme, anfiteatro, teatro e ville di lusso. Si diceva che Cesare Augusto avesse lì una villa imperiale, e che, viaggiando dalla battaglia vittoriosa di Anzio, fosse passato per Atella, dove Virgilio, in presenza di Mecenate, gli presentò per la prima volta i suoi *Georgica*.

¹ Cfr. R. Benassai, *Sui dinoi bronzei campani*, in *Studi sulla Campania preromana*, Roma 1995, pp. 157-205.

² Cfr. L. Falcone e V. Ibelli, *La ceramica campana a figure nere: tipologia, sistema decorativo, organizzazione delle botteghe*, in “Mediterranea”, supplemento n. 2, Pisa 2002, pp. 24 e ss.

³ Sulla reciproca influenza della farsa fliacica e dell’atellana, cfr. P. Frassinetti, *Atellanae Fabulae*, Roma 1967. Sulle forme primitive del teatro italico, cfr. V. Ruggiero Perrino, *Percorsi rituali e spettacolati tra Fenicia ed Etruria*, in www.senecio.it, febbraio 2019.

Dunque: l'esperienza dello spettacolo e del teatro nel Meridione d'Italia parte certamente dai contatti con la civiltà etrusca, ma con l'influenza del teatro romano e di quello greco (penetrato nella Magna Grecia) non si limita certamente alla sola atellana, dovendosi dunque anche indagare altre forme e altri aspetti di sicuro interesse.

È chiaro che le vicende dello spettacolo e del teatro nell'Italia meridionale nacquero e si consolidarono all'interno di un fecondo scambio culturale tra civiltà autoctone e civiltà greca prima, e romana poi. Tant'è che anche sul fronte linguistico gli Italici ci presentano nella prima età del ferro (IX-VII sec. a.C.) un quadro dialettale composito: il latino, l'umbro, l'osco. Ed occorre tenere conto delle varianti dialettali della lingua greca, che hanno dato origine a diverse applicazioni letterarie: eolico, ionico o attico (che si affermò nella letteratura dei secoli V e IV a.C.), dorico (diviso in due varianti, nord-occidentale e del Peloponneso, la lingua di Pindaro e Teocrito)⁴.

La storia del teatro e dello spettacolo nel Meridione d'Italia è tracciabile grazie a tre gruppi di testimonianze: 1) gli edifici teatrali tanto greci quanto romani, che sono tuttora visibili (e in parte ancora funzionanti)⁵; 2) il lascito dell'arte figurativa parietale e ceramica; 3) i frammenti di autori drammatici. Come afferma il Todisco:

Cicerone (*Per Archia*, 5, 10) ricordava il prestigio goduto in passato da attori di Regio, Locri, Neapolis e Taranto. A opere teatrali e performances di genere differente rimanda per l'Italia meridionale una ricca documentazione archeologica. Si sa, tuttavia, quanto le testimonianze scritte siano scarse e frammentarie; quanto quelle iconografiche siano in gran parte compromesse dalla perdita dei contesti e dalla dispersione dei materiali, che ne impediscono sia una quantificazione sicura sia un inquadramento in precisi ambiti geografico-culturali e cronologici; quanto quelle edilizie e architettoniche siano spesso irreversibilmente danneggiate da vecchi scavi o da restauri, causa della perdita di elementi indispensabili per attendibili ricostruzioni di ordine tecnico, tipologico, cronologico⁶.

In ogni caso, documenti scritti e materiali portano a credere che forme diverse di spettacolo si siano sviluppate nell'Italia meridionale fin dalla prima età arcaica e che esse, in stretto rapporto con quelle della Grecia propria, abbiano seguito un percorso parallelo e dialettico rispetto a queste ultime⁷.

⁴ Per motivi di studio la letteratura della Magna Grecia viene generalmente divisa in tre periodi: ellenico (dalle origini fino al VI sec. a.C.), classico (V e IV sec. a.C.), ed ellenistico (III a.C. - V d.C.).

⁵ Cfr. P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, *Memoria del teatro. Censimento dei teatri antichi greci e romani*, Palermo 2002.

⁶ L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano 2002, pp. 12-13.

⁷ Il Todisco riferisce che: «Riguardo alle testimonianze letterarie, sono da porre subito in evidenza quelle sul viaggio di Arione e sui ditirambografi arcaici, sulla composizione delle *Etnee* e sulla ripresa dei *Persiani* di Eschilo a Siracusa, sul carattere innovativo e sui rapporti con i comici attici di poeti locali come Epicarmo, sui successi in Grecia di musicisti come Mida e di attori come Aristodemo, sulle esibizioni alla corte macedone di prestigiatori come Scimno, sulla produzione fliacotragica di Rintone, sui trattati teorici di Aristosseno o di danzatori come Pilade [...]. Per quanto concerne poi le testimonianze archeologiche, si vedrà [...] che, ben prima della costruzione *ex novo* di teatri in età ellenistica, quello di Metaponto, la cui cronologia è fissata agli ultimi decenni del IV secolo, fu il risultato della trasformazione di un grande edificio assembleare costruito nell'area dell'agorà intorno al 550 e che in quest'ultimo [...] non dovettero tenersi soltanto adunanze politiche ma anche spettacoli legati al culto [...]. Diffusi riflessi dell'interesse

Il concreto interesse per le rappresentazioni drammatiche in Magna Grecia e in Sicilia tra la seconda metà del IV e la prima metà del III sec. a.C. è dimostrato dalla costruzione di teatri in pietra e dalla ristrutturazione di più antichi edifici assembleari, che sorsero quasi esclusivamente all'interno del contesto urbano, nei pressi di piazze e santuari che sembrerebbero diffusamente riferibili a culti ctoni. Per ciò che concerne gli edifici scenici, ne sono ricostruibili due tipi fondamentali, senza e con parasceni, quest'ultimo probabilmente più caratteristico della Magna Grecia e con maggiore influenza sulla successiva architettura teatrale del II-I secolo in Campania e nel Sannio.

Le strutture, secondo un sistema inaugurato da Vitruvio (*De architectura* V 6-8) sono abitualmente suddivise per tipologie: teatro greco, teatro romano e odeon, alle quali si possono aggiungere altre forme strutturate nel tempo: teatro greco-romano, teatro gallo-romano, semianfiteatro a scena, teatro-anfiteatro, che indicano forme di passaggio da uno ad un altro tipo oppure si differenziano per alcune caratteristiche ed anomalie e hanno ambiti cronologici e distribuzione geografica abbastanza precisi. Bisogna sottolineare che tanto il teatro greco, quanto quello romano utilizzano esperienze e conoscenze tecniche strutturate nel tempo e sono opere estremamente innovatrici, ideate e progettate da geniali architetti, rimasti per noi, quasi sempre, anonimi.

Come dicevamo, nella Magna Grecia, tra la seconda metà del II e la prima metà del I sec. a.C. si verificano numerose sperimentazioni nella struttura teatrale che riguardano sia la cavea che l'edificio scenico. Il risultato è una costruzione ispirata al teatro greco, ma un po' diversa, a cui è stato dato il nome di teatro "greco-romano" o "italico". Le esperienze acquisite in tali edifici confluiranno poi nell'elaborazione del teatro di tipo romano⁸.

Le trasformazioni della struttura teatrale dal tipo greco a quello romano sono probabilmente il risultato di mutate esigenze visive in rapporto a tipi diversi di spettacoli: non più tragedie o commedie greche, ma numerose e varie rappresentazioni sceniche spesso apprezzate per secoli dal pubblico, ma rimaste lungamente a uno stadio non elaborato dal punto di vista letterario: farsa megarese, *togatae*, mimo, e recite e canti assolo delle opere più antiche.

per lo spettacolo sia in Magna Grecia sia in Sicilia già dal VII secolo si colgono nell'artigianato. Tra i prodotti importati dalla Grecia in età arcaica e classica figurano vasi con scene ispirate a *performances* predrammatiche, a tragedie, a drammi satireschi e a commedie, così come statuette riproducti personaggi grotteschi e attori comici databili all'incirca tra il 425 e il 400», ivi, pp. 17-19; per le fonti da cui il Todisco (nostra privilegiata fonte) desume queste ed altre informazioni, cfr. ivi pp. 42 e ss.

⁸ Cfr. P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, *Memoria del teatro*, cit., pp. 15 e ss. Il teatro "greco-romano" ha la cavea su pendio (talvolta non naturale), formato da un terrapieno (*aggestus*), contenuto da uno o più muri curvilinei; gli *analemmata* sono spesso rinforzati da pilastri per sostenere la spinta del terrapieno. La cavea è a forma di ferro di cavallo poco accentuato (come a Pietrabbondante) o semicircolare (come a Gioiosa Ionica). Le gradinate (di cui però restano tracce insufficienti) erano generalmente lignee ad eccezione della *proedria*, dotata di seggi con schienali. Le *parodoi* sono nella maggior parte dei casi scoperte (con l'eccezione di Pompei). L'edificio scenico è basso, largo e sempre del tipo a parasceni, dotato talvolta di due ulteriori ambienti ai lati (le *aulae*) che avevano una funzione simile a quella di un moderno foyer.

I teatri “greco-romani” sono poco più di una dozzina, e l’esempio più noto è quello di Pompei, sul quale varrà la pena di soffermarsi brevemente. Il sistema di edifici dello spettacolo di Pompei è specchio esemplare tanto della memoria della città e della sua storia, quanto dell’importanza assunta dai luoghi teatrali sia di matrice greca che di matrice romana. Infatti, come scrive Werner Johannowsky, tra i teatri antichi della Campania, quello di Pompei è il meglio conosciuto, e risale a un periodo compreso tra il tardo II sec. a.C. e l’età di Silla. Il teatro di Pompei presenta strette analogie (ma anche significative differenze non solo di tipo costruttivo ma anche di ubicazione urbanistica) con i teatri di Nuceria (anche qui il teatro faceva parte di un complesso di ginnasio e si trovava nell’asse della strada principale), di Teanum Sidicinum (che aveva la *cavea* con *analemmata* di poco divergente da quella pompeiana), di Sarno e di Pietrabbondante (che hanno restituito elementi decorativi molto simili a quelli di Pompei)⁹.

Il teatro della Pompei dei Sanniti fu esemplato sui canoni ellenici dell’epoca: *koilon* litico curvilineo sostenuto da *analemmata* leggermente divergenti, dotato di *proedria* e impostato su un declivio collinare; *parodoi* a cielo aperto immettenti nell’orchestra riservata all’azione scenica; alto palcoscenico con *logheion*, *proskenion* e *paraskenia* obliqui.

Cosa veniva rappresentato nel teatro grande di Pompei? Scrive Stefano Mazzoni:

Siamo poco informati; anche perché, a differenza degli annunci scritti di *ludi gladiatorii*, che offrono un quadro probatorio soddisfacente, non disponiamo dei programmi dei giochi scenici, presumibilmente pubblicizzati con voce stentorea da araldi. Sappiamo per esempio [...] di Paris il pantomimo che a Pompei riscosse gran successo e dei suoi ammiratori, i *Paridiani* dell’osteria di Pampurio [...]; nonché di un altro pantomimo signore delle scene vesuviane: Actius Anicetus, con la sua compagnia e i suoi *fans* (gli *Actiani Anicetiani*). E il pensiero va subito alla centralità del *performer* nell’evento-spettacolo ellenistico e romano. Vi è poi chi pensa, sulla scia di un indizio graffito [...], che il teatro di Pompei abbia ospitato addirittura rappresentazioni di tragedie di Seneca «uomo di teatro». Quest’ultimo scrivendo all’amico pompeiano Lucilio (*Epistulae* 11, 7), si rivela osservatore di attori: «Gli artisti della scena, imitatori di sentimenti, che esprimono paura e trepidazione, che mettono in scena la tristezza, con questo indizio imitano il pudore: girano in basso il volto, recitano con voce sommessa, tengono gli occhi fissi a terra, ma non riescono ad esprimere il rossore»¹⁰.

Tuttavia, non sono pervenute notizie puntuali né sulle presenze a Pompei delle girovaghe compagnie operanti in Italia meridionale, né sugli spettacoli allestiti nelle diverse fasi di questo spazio teatrale di provincia.

Sul cosiddetto Odeion di Pompei, contiguo al teatro grande, v’è disparità d’opinione tra gli studiosi. Alcuni lo riconducono, con certezza a livello progettuale e in ipotesi nella sua fase architettonica

⁹ Cfr. W. Johannowsky, *Appunti sui teatri di Pompei, Nuceria Alfaterna, Ercolano*, in “Rivista di studi pompeiani”, XI (2000), pp. 17-32. Pure di età augustea è quanto conosciamo del teatro di Ercolano. Coerentemente con tale cronologia l’edificio è, tra i teatri di dimensioni medio-piccole, tra quelli più rispondenti a un canone che varia quello del “teatro latino”, spostando tra l’altro la linea base del semicerchio dell’orchestra nell’asse degli *aditus maximi* equivalenti alle *parodoi* che sembra essere stato applicato anche nel rifacimento augusteo del teatro di Nuceria.

¹⁰ Cfr. S. Mazzoni, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, in “Annali online di Ferrara – Lettere”, 2 (2008), pp. 193-194.

iniziale, al periodo sannita della città: interpretandolo come un segno di continuità, adducendo riscontri sistemici (*theatrum nudum/theatrum tectum*) in Sicilia e a Napoli, mettendo in luce analogie con il teatro di Pietrabbondante (II a.C.) e, infine, imputando all'età sillana il suo completamento¹¹. Altri, invece, ne datano la genesi agli albori della colonia (post 80 a.C.), rubricandolo tra i primi e più importanti interventi dei coloni nel settore dell'edilizia pubblica, ricusando l'ipotesi di un progetto unitario riguardante il sistema teatrale di Pompei e collegando a doppio filo l'edificio al gusto dei veterani per lo spettacolo latino¹². D'altronde, non abbiamo certezze nemmeno sulla funzione di questo piccolo recinto dalla ripida *media cavea*: un odeo destinato alla musica e alla poesia? Un edificio assembleare sannita? Uno spazio per le riunioni dei coloni sillani ispirato a un *bouleuterion*? O cos'altro?

Senza nulla togliere alla passione del mimografo d'eccezione Silla, registrata con disappunto dal biografo Plutarco, per le compagnie di mimi come per i girovaghi Artisti di Dioniso e i «più impudenti personaggi di scena e di teatro» – dei quali egli amava circondarsi più che amicalmente: «non appena si buttava nella mischia e si metteva a bere cambiava del tutto, tanto da divenire gentile con mimi cantanti e ballerini, dimesso e propenso ad accogliere ogni richiesta»; al punto da «gratificarli», scrive Ateneo, «addirittura donando loro grandi estensioni di agro pubblico» – la cosa induce a pensare che il *theatrum tectum*, dotato di scenafrente rettilinea, venisse utilizzato già in quel periodo anche per recite in latino, forse riservate ai coloni desiderosi di spettacoli più confacenti alla loro lingua e ai loro gusti come al gusto teatrale del loro generale¹³.

La cittadina campana, oltre al teatro grande e all'odeo, fu dotata, probabilmente a partire dal 70 a.C., di un edificio per lo spettacolo di matrice campana (non si dimentichino i pregressi anfiteatri di Pozzuoli e di Capua¹⁴): il grande anfiteatro stabile, struttura capace di oltre ventimila posti a

¹¹ Cfr. P.G. Guzzo, *Pompei. Storia e paesaggi della città antica*, Milano 2007.

¹² Cfr. F. Zevi, *Personaggi della Pompei sillana*, in "Papers of the British School at Rome", LXIII, pp. 1-24.

¹³ Ipotizzano Iannace e Mazzoni: «Recite di versatili compagnie di mimo, allietate da musica e da *mimae* seducenti, nelle quali fu implicato con buona probabilità Caius Norbanus Sorex, di cui si conserva una nobilitante *imago* d'attore: un busto bronzeo dalle perdute pupille in vetro e pietra diafana, illustrato da una iscrizione e facente parte, forse, di una pompeiana galleria di uomini illustri. Una gloria locale Norbanus Sorex, ma ancora in attesa di una identificazione certa, indiziato com'è tra l'omonimo *archimimus* amico di Silla a Pozzuoli e un suo omonimo discendente figlio d'arte, attore di *secundae partes* vissuto in epoca augustea, appartenente ai *parasiti Apollinis*, giusta le informazioni trasmesse da un'altra erma di Norbanus Sorex, ma proveniente da Nemi. Da Nemi proviene anche la statua in marmo di un altro membro dei *parasiti Apollinis* (l'associazione di artisti teatrali attivissima a Roma in età imperiale e impegnata nella diffusione del culto dei Cesari). Alludo a Caius Fundilius Doctus raffigurato nella prima metà del I secolo d.C. in un memorabile ritratto d'attore intriso di valenze memoriali e mitopoietiche. Un "dittico" attorale da studiare più a fondo; nel contesto, forse, di una "scuola" di teatro acutamente ipotizzata da Fausto Zevi», G. Iannace, S. Mazzoni, *Vicende storiche e ricostruzione virtuale dell'acustica del theatrum tectum (o odeo) di Pompei*, in "Dionysus ex machina", V (2014), p. 162.

¹⁴ Cfr. G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, 2 voll., Roma 2003. Di poco successivo era invece l'anfiteatro di Paestum. Fondato in epoca cesariana (50 a.C. circa), è fra gli esempi più antichi di questo genere di edifici. Inizialmente costruito senza l'anello esterno, conserva pochi gradini della *cavea* (gradinata per il pubblico). Il balteo, parapetto separante l'arena della *cavea*, fu realizzato fino a discreta altezza per evitare l'aggressione degli animali che si esibivano nell'arena. Alla fine del I sec. d.C. vi fu aggiunto un anello esterno costituito da una serie di

fronte di una popolazione che si può stimare non superiore ai dodicimila residenti. Il che ci lascia pensare che l'idea era quella di accogliere non solo spettatori pompeiani, ma anche cittadini provenienti da altre località e desiderosi di assistere a *ludi*. Del resto, declina a favore di quest'ipotesi l'ubicazione periferica, pensata probabilmente come escamotage urbanistico per razionalizzare l'afflusso di grandi folle previste per gli spettacoli anfiteatrali.

Nell'anfiteatro di Pompei non sono documentate *venationes*. Tuttavia il muro del podio era decorato con affreschi a soggetto gladiatorio, oggi perduti ma trasmessi da tempere di Francesco Morelli, decorazioni risalenti ai restauri effettuati in età neroniana dopo il terremoto del 62 a.C. (di cui Seneca, rivolgendosi come è noto a Lucilio, ci informa nelle *Naturales quaestiones* 6, 1, 1). Invece sembrerebbe ben documentata la pratica delle *naumachie*, benché non sia chiaro se le rappresentazioni alludano ad eventi spettacolari (o storici) veri, o siano un semplice espediente decorativo. Del resto, gli sfondi e le navi delle naumachie pompeiane (che furono realizzate comunque in un periodo di pace per l'impero in cui la flotta, ancorché possente, non era impegnata in alcuna operazione militare di rilievo) sono riprodotti in modo talmente convenzionale da rendere impossibile un tipo di ricostruzione del genere¹⁵.

A darci un'idea della popolarità di queste rappresentazioni sono i graffiti conservati sui muri della città, che testimoniano, in particolare, dell'entusiasmo dei Pompeiani per le attrici che giungevano al seguito di compagnie girovaghe. Anche se non potevano recitare nelle tragedie e nelle commedie ma solo nelle pantomime e nei mimi, vi erano infatti numerose donne che calcavano le scene pompeiane: una certa Methe, ad esempio, definita attrice dell'atellana; una *Histrionica Actica*, della compagnia di Aniceto; una *Novella Primigenia*, forse identificabile con una *Primigenia* di Nocera, il cui nome appare insieme a una serie di graffiti di saluto di una troupe di attori girovaghi. E poi una *Cestilia*, evidentemente molto apprezzata e popolare al punto da essere salutata come «la regina dei Pompeiani».

L'interesse per il teatro dei Pompeiani traspare anche dalle raffigurazioni parietali con soggetti tratti da tragedie e commedie, e dall'ingente numero di maschere realizzate in marmo, in mosaico e in pittura, che decorano molte case della città. Altresì interessanti sono, da un lato, le "scenografie" affrescate sulle pareti quale possibile riproduzione di *frontes scaenae* teatrali, dall'altro, i soggetti dei "finti" quadri appesi al centro delle pareti spesso assimilabili ai temi delle tragedie classiche¹⁶.

arcate poggiate su pilastri in laterizio al di sopra delle quali venne posizionato il coronamento della cavea (*maenianum summum*), forse eseguito in legno. Attualmente l'anfiteatro è visibile solo in parte dal momento che circa un terzo è sepolto sotto la strada moderna.

¹⁵ Cfr. F. Avilia, L. Jacobelli, *Le naumachie nelle pitture pompeiane*, in "Rivista di studi pompeiani", 3 (1989), pp. 131-154.

¹⁶ Cfr. G. Pisani Sartorio, *Pittura antica e teatro antico*, in "Dionysus ex machina", I (2010), pp. 215-234.

L'importanza dell'analisi iconografica e iconologica degli spazi del teatro e dello spettacolo del mondo antico è cosa assodata. Scrive ancora il Mazzonei circa l'iconografia pompeiana:

Sempre intriga la profittevole miniera di notizie degli edicta munerum e delle scene graffite con figurine di gladiatori commentate, di altri parlanti graffiti [...] dei "manifesti" elettorali dipinti in nero o in rosso sui muri delle abitazioni e delle botteghe cittadine: documenti che diranno voce alle vite perdute e agli spettacoli, alle celebrità e agli sconosciuti, al pubblico e al privato, ai registri del quotidiano e della memoria perduta¹⁷.

Il *corpus* pittorico della città vesuviana, potenziale fonte di informazioni teatrali, dev'essere giudicato caso per caso, senza dimenticare che quello che vediamo era comunque fortemente condizionato dai desideri e dalla volontà del committente la raffigurazione. Mazzonei fornisce, al riguardo, l'esempio del dipinto della casa di Pinarius Cerialis (risalente alla seconda metà del I sec. d.C.), in cui è veramente arduo sostenere che la scena ritratta si svolga al teatro grande, con attori dell'*Ifigenia in Tauride* e non piuttosto di personaggi puramente mitologici che nulla hanno di teatrale.

Il filtro della committenza rileva per esempio nel bellissimo *emblema* (firmato dal samio Dioscuride), che con molta probabilità raffigura la *Theophoroumene* di Menandro, nel quale si evidenzia, sul fondo della performance di tre attori-musicisti mascherati, la presenza di un piccolo suonatore in pausa, che sembra quasi intento a contare le battute per poter attaccare la sua parte. O anche nel celeberrimo fuori scena della troupe di un dramma satiresco che vediamo nel pavimento della casa del Poeta tragico.

La molteplicità delle forme dello spettacolo a Pompei è attestata da una lunga summatica epigrafe sepolcrale di un munifico duoviro finanziatore di *ludi*, Aulo Clodio Flacco, che vale la pena di riportare per intero:

Aulo Clodio Flacco, figlio di Aulo, della tribù Menenia, duoviro giurisdicente per tre volte, di cui una come quinquennale, tribuno militare di nomina popolare offrì: nel primo duovirato, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti, tre coppie di schermatori, pugilatori a gruppi e singoli e rappresentazioni con buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade ed inoltre diecimila sesterzi in elargizione pubblica per l'onore del duovirato. Nel secondo duovirato, quinquennale, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti e pugili a gruppi. Il giorno dopo, da solo, nell'anfiteatro, trenta coppie di lottatori, cinque coppie di gladiatori ed altre trentacinque coppie di gladiatori ed un combattimento con le fiere: tori, toreri, cinghiali ed orsi, inoltre una caccia alle belve di vario genere, allestita insieme al suo collega. Nel terzo duovirato rappresentazioni sceniche con una compagnia di prim'ordine e con l'aggiunta dei buffoni, allestite insieme al suo collega.

Non meno importante è il riferimento all'allestimento nella piazza di Pompei di *ludi* con *omnibus acroamatibus pantomimisq(ue) omnibus et Pylade*. Gli *acroamata* erano forse dei buffoni musicisti:

¹⁷ S. Mazzonei, *Panorama di Pompei*, cit., pp. 188-189.

non si dimentichino gli *acroamata* conviviali del *princeps*, mentre nella schiera dell'anonimato artistico spicca il pantomimo *dominus*, Pilade, con ogni probabilità il celeberrimo Pilade di Cilicia liberto di Augusto. Se ciò corrisponde a verità, costui, attorno al 20 a.C., avrebbe danzato al ritmo dello *scabellum* nel foro civile di Pompei, con i suoi costumi preziosi e le sue piccole maschere dalle labbra chiuse. Un artista d'eccezione (e la sua troupe) per una *performance* d'eccezione elargita all'insegna del principe e di Febo da un committente raffinato e curioso del nuovo? Secondo la tradizione (tarda), a quella data la pantomima con canto del coro o di un cantore e complesso strumentale era una novità nella nostra penisola, essendo stata importata dall'Oriente a Roma circa due anni prima proprio da Pilade e da Batillo di Alessandria, l'attore-ballerino protetto da Mecenate effuso *in amorem Bathylli*. I due artisti rivaleggiarono silenziosi sui palcoscenici pubblici e nelle private sale conviviali della metropoli. Avvolti dalla musica e da un'aura di divismo, appassionarono e divisero il pubblico in fazioni. Pilade, è noto, prediligeva il registro tragico (*tragoediam saltare*). A dire di Plutarco e di Ateneo, era «sublime» la sua danza «tragica e patetica capace di rappresentare molti personaggi»: un antologico sapiente susseguirsi di parti – maschere gesti movimenti atteggiamenti – suscitante emozione negli astanti (e nell'attente). Il pubblico «deve essere commosso», asserisce Quintiliano. Personaggi resi vivi e commoventi, in primo luogo, dall'orchestica e dalla chironomia. Si ricordino i pantomimi «sapienti delle mani». E si pensi, con Macrobio, all'emozionante gara di meditazione maestosa regale, evocante Agamennone, che ebbe luogo ante 18 a.C. tra Ila e Pilade. Batillo invece amava danzare-recitare soggetti comici e grotteschi. Un omonimo successore pare che infiammasse i sensi delle spettatrici danzando nella capitale. Ascoltiamo, come in una registrazione analogica d'altri tempi, la voce di un moralista inurbato, l'antiellenico e antiorientale Giovenale, forse troppo velata dall'immaginazione erotico-letteraria, come da tanto radicati quanto intimoriti stereotipi maschili mediterranei sulla sessualità femminile¹⁸.

Le raffigurazioni parietali o mosaiche, nulla ci dicono – purtroppo – delle reazioni del pubblico teatrale pompeiano (nell'arco di tempo che va dal II sec. a.C. al I. sec. d.C.).

Con riferimento all'anfiteatro pompeiano, interessante è una pittura paesaggistica ritrovata nella casa I, 3, 23, nella quale è ritratta – con evidente distacco dai codici pittorici coevi – la rissa (con morti e feriti) che ebbe luogo in occasione dei *ludi gladiatorii* del 59 d.C. nelle immediate adiacenze dell'anfiteatro, e nella quale furono coinvolti Pompeiani e abitanti di Nuceria. Tacito (*Annales* XIV 17, 1-2), ci informa che lo scontro fu “vinto” dai Pompeiani, ma la gravità dell'episodio di turbamento dell'ordine pubblico suscitò apprensione e scandalo fino a Roma. L'imperatore ne fu informato, e il senato sostituì i *duoviri* in carica, vietò per dieci anni i *munera* a

¹⁸ Riprendiamo queste notizie da S. Mazzoni, *Panorama di Pompei*, cit., pp. 212 e ss.

Pompei, ed esiliò l'organizzatore di quei giochi, il senatore Livineius Regulus, con l'accusa di aver fomentato a fini sediziosi la rissa. L'anonimo pittore della scena dipinge l'anfiteatro in maniera estremamente minuta: non trascurava di ritrarre la palestra adiacente, frequentata da varia umanità, né le bancarelle piazzate nei pressi dell'anfiteatro con attività commerciali ambulanti.

Ma non solo Pompei fu centro di produzione figurativa di scene "teatrali"¹⁹. In una serie di contributi apparsi nel corso degli ultimi tempi, lo studioso Richard Green ha dato conto di diverse scene comiche rinvenute in Magna Grecia. Innanzitutto,

a splendid paestan vase has recently come to my attention and its new owner kindly allows me to publish it. It is attributable to Astreas, the leader of the Paestan school of vase-painting, and it has one of his best and most lively representations of comedy. The obverse has two figures on a seesaw in front of a bush with a male mask hanging in the background, above, between wreaths. The male figure on the left is stage-naked; he has long, curling hair and a polos on his head. He is therefore probably divine but in the absence of other identifying elements it is perhaps not obvious which. On the other hand the mask is almost certainly G, in which case it should be Zeus [...]. The figure opposite him, in the role of a woman, wears a decorated chiton and white footwear with yellow wash over. She is stocky and has the appearance of a housewife: she has mask T (the mask of a housewife) with a band around the head towards the front, a snub nose and heavy lips²⁰.

La lunga disamina alla quale lo studioso sottopone il vaso di Paestum, attraverso una serie di raffronti con altri reperti della medesima fattura (per lo più provenienti dalla Sicilia e dal Meridione d'Italia), lo porta ad argomentare che la scena comica raffigurata sia probabilmente apparentabile alla Commedia Antica, e che verosimilmente possa ritrarre un episodio in cui Zeus tenta di sedurre (in maniera goffa e ridicola, appunto saltando su un'altalena) Alcmena.

Un'altra scena comica è stata rintracciata nel corso di una campagna di scavi condotta tra il 2000 e il 2001 a Palazzo Nervegna di Brindisi. Purtroppo il mosaico di cui trattasi è fortemente danneggiato. Scrive ancora il Green:

Preserved are parts of two figures, from the level of the chest down, and there is a pale brown groundline or shadow running along beneath their feet, certainly from under the left figure where it seems to have gone up to the left of his feet in a single line of tesserae. Both figures should be taken as male. The one on the left is shown frontal, his feet very close together and his legs apparently fairly rigid. I do not think the legs were crossed but it is difficult to be quite sure. He wears sandals. His left arm comes straight down at his side but the hand is extended, palm down, and one can readily make out the sleeve, typical of a comic actor. The belly is prominent and rounded. He wears his chiton and himation wrapped tightly around him. To either side, in a brown-black, are pairs of hanging cords used to tie his chiton. That he is a slave seems clear also from the treatment of his belly, a feature typical since Hellenistic; from his body-language, taking up restricted space, he is perhaps to be read as exhibiting fear or tension in the context of the event depicted, or at least wishing he were elsewhere having failed to persuade his master of a different course of action. The hand-gesture reinforces the point²¹.

¹⁹ Una disamina piuttosto accurata di queste testimonianze figurative si legge in L.A. Scatozza Höritch, *Testimonianze pittoriche di fabulae dionisiache a Pompei*, in "Rivista di studi pompeiani", 12-13 (2001-2002), pp. 15-33.

²⁰ J.R. Green, *Zeus on a see-saw*, in "Logeion. A Journal of Ancient Theatre", 4 (2014), pp. 1-5.

²¹ J.R. Green, *A comic scene from Brindisi*, in "Prometheus. Rivista di studi classici", 43 (2017), p. 101.

In questo caso, l'analisi del frammento di mosaico e la sua comparazione con altre scene portano il Green a concludere che la scena raffigurata possa essere una "istantanea" di una rappresentazione della *Samia* menandrea.

In un altro contributo lo studioso analizza invece un'*oichonoe* proveniente da Nola e riferibile a un *Anfitrione*:

The scene painted on it has a balding old man with chiton/cloak, labelled above in incision SANTIA [Xanthias] in Oscan, retrograde, standing by a statue on a plinth. The old man has a staff in his left hand and he leans on it, his legs crossed, left over right. He appears to have a cloak over his left shoulder and there is a prominent tassel hanging from it below. The drapery is all given a black border, and it is important to note that there is a fringe at the bottom, done in added white. On the other hand, the arrangements and nature of his clothing are somewhat confused: chiton, himation, or cloak. With his right hand he makes a speaking gesture. In the field to the left is what must be a tympanon (rather than a cup) with internal decoration done in black and with a white rim and handles or ribbons. The statue on the right has what may be (but need not be) Herakles with club in his right hand and what one supposes is the lionskin over his left shoulder (but see below)²².

Ma non solo vasi o mosaici o affreschi testimoniano la ricca vitalità del mondo dello spettacolo in Magna Grecia²³: anche le figurine di terracotta sono un esempio. Ne abbiamo di provenienti da Taranto e da Policoro. In quasi tutti i casi il fenomeno di raffigurare rappresentazioni di commedie è riferibile a commedie menandree. Tuttavia, conclude lo studioso: «Of all the comic scenes on South Italian pottery, it is near impossible to identify any as belonging to a known play»²⁴.

Infine, per quel che concerne i lacerti della produzione drammatica, tanto in relazione alla fase pre-letteraria quanto a quella letteraria, iniziamo col ricordare che Erodoto (I, 23-24) riferiva che Arione, «il più bravo di tutti i cantori», fosse venuto in Italia negli ultimi decenni del VII sec. a.C. È pertanto possibile desumere che intorno al 450 si credesse che i Greci d'Occidente fossero venuti in contatto con il ditirambo soltanto poco dopo la sua "invenzione" negli ultimi decenni del VII secolo²⁵.

²² J.R. Green, *Pictures of pictures of comedy. Campanian Santia, Athenian Amphytrion, and Plautine Amphytruo*, in R. Green and M. Edwards (a cura di), *Images and texts. Papers in honour of Professor Eric Handley*, London 2015, pp. 47-48.

²³ La Lazzarini, in un contributo di alcuni anni fa, dava testimonianza della presenza di un gruppo di pantomimi nella città di Petelia, antica città gravitante nell'orbita del territorio crotoniate, come reso evidente dal ritrovamento di un blocco di pietra, sul quale c'è un'iscrizione bilingue risalente al I sec. d.C., sulla quale è appunto riportato il nome di Celadonio, bambino prodigio, morto a soli cinque anni, al quale dedicarono questa epigrafe funeraria i suoi compagni dell'associazione dei pantomimi di Petelia; cfr. M.L. Lazzarini, *Pantomimi a Petelia*, in "Archeologia classica", 55 (2004), pp. 363-372. Altre interessanti notizie sulla pantomima di età imperiale si leggono in G. Tedeschi, *Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale*, in "Camenae", 23 (marzo 2019), pp. 1-11.

²⁴ Ivi, p. 65. Un elenco molto ricco di testimonianze figurative sul teatro in Magna Grecia e in Sicilia, distribuite secondo uno schema diacronico e geografico, è rintracciabile nel fondamentale studio di Todisco già citato.

²⁵ Scrive il Todisco: «Stando sempre a Erodoto, Arione, l'inventore del ditirambo, avrebbe accumulato grandi ricchezze in Italia meridionale e deciso di tornare in patria dopo aver soggiornato a Taranto. Noleggiata in questa città un'imbarcazione guidata da marinai corinzi, sarebbe stato però da costoro derubato dei suoi averi e costretto a buttarsi

A Stesicoro, forse nativo di Imera (VII-VI sec. a.C.), si attribuiva l'invenzione della triade ritmica (strofe, antistrofe, epodo) adottata nella poesia drammatica. Se si accetta la tesi di Aristotele secondo cui la tragedia derivò dal ditirambo, è ipotizzabile comunque che in Sicilia e in Magna Grecia i cori tragici fossero noti fin da subito, attesa anche la tradizione che vuole sbarcati in Sicilia tanto Frinico quanto Eschilo (che sarebbe morto a Gela)²⁶.

Una certa notorietà ebbero uomini di teatro tarantini del III secolo. Nel 279 a.C. a Delo si esibì come *tragodos* Dracone; nel 267 a.C. in Egitto si esibì (e vinse alle *Basilie* in onore di Tolomeo II) Efestione; Eraclito si esibì a Delfi come coreuta tragico; intorno alla metà del secolo riportò diverse vittorie il citaredo Nicocle di Taranto.

Originario dell'isola di Capri fu Bleso, probabilmente appartenente alla scuola pitagorica. Taluno ritiene che non abbia scritto commedie, ma satire menippee. Ciò che ci rimane di lui deriva dalle *Glosse* di Diodoro²⁷.

A lungo si è discusso su chi fosse L. Valerio, autore di mimi: probabilmente è da identificare con il mediocre giurista apulo (ma dotato di spirito arguto che gli permise di calcare le scene mimiche), amico di Cicerone, benché non manchino altre identificazioni (interessante quella con Valerius Valentinus ricordato da Valerio Massimo e da Festo come autore della scherzosa poesia *Lex Tappula Convivialis*).

Presumibilmente tarantino fu Scira, almeno a dar credito alla testimonianza di Ateneo (402 b), che ne parla come di un poeta della commedia italiota. Dovette vivere non molto tempo dopo Rintone, e dunque nel III sec. a.C., e come lui essere versato nell'arte della parodia soprattutto dei drammi euripidei. Ce ne restano due frammenti²⁸.

Ma gli autori più interessanti provengono dalla Sicilia, grazie anche alle fecondissime relazioni culturali con i Fenici prima e i Greci poi. Diciamo subito che i rapporti con i Fenici iniziarono quasi bene, e furono di guerra in seguito, specialmente quando Siracusa divenne la città guida della Sicilia greca e punto di riferimento di tutta la Magna Grecia. Di ciò abbiamo la testimonianza di Tucidide (6, 2, 6):

in mare, dopo aver eseguito, "ritto sui banchi", in costume e con la cetra, il *nomos orthios* [...]. Soltanto a distanza di oltre un secolo è però possibile collocare la fioritura di un ditirambografo nato in Magna Grecia, Cleomene di Reggio, che sappiamo essere stato autore di un *Meleagro* intorno al 500», L. Todisco, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 44. Di Cleomene ci informa Ateneo (IX, 402 a).

²⁶ Suda e Ateneo rispettivamente ci informano di tragediografi nati in Sicilia tra VII e VI secolo: l'agrigentino Carchino (spostatosi poi ad Atene con i figli, a loro volta autori tragici) e Carmo, di cui si ricordano le sapide battute sulle varie portate nei simposi, citando versi di Euripide. Di origine metapontina veniva considerato l'attore tragico Aristodemo, attivo nel IV sec. a.C., che recitò nell'*Antigone* di Sofocle ed altre opere classiche. Sempre riferendoci al IV sec. a.C., da Turi provenivano un Patroclo autore di tragedie (ricordato da Aristofane nel *Pluto*), l'attore Archia, anch'egli versato nei ruoli classici, nonché il commediografo Alessi, del quale ci restano numerosi frammenti che ne provano il particolare valore in rapporto al passaggio dalla Commedia Antica a quella Nuova.

²⁷ Questo magro lascito si legge in A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, Napoli 1970, pp. 26-27.

²⁸ Anche questi si leggono in A. Olivieri, *Frammenti*, cit., pp. 24-26.

Anche i Fenici abitavano qua e là per tutta la Sicilia, dopo aver occupato i promontori sul mare e le isolette vicino alla costa, per facilitare i rapporti commerciali con i Siculi. Quando poi vennero d'oltremare in gran numero i Greci, essi sgombrarono la maggior parte del paese e si concentrarono a Mozia, Solunto e Panormo, vicino agli Elimi dove abitarono, rassicurati dall'alleanza degli Elimi stessi e dal fatto che quel punto della Sicilia distava pochissimo da Cartagine.

Le vicende teatrali e spettacolari in Sicilia conobbero momenti di grande valore, e anche di particolari espressioni popolari del tutto peculiari dell'isola. In particolare, è utile riferire le vicende legate ad almeno tre nomi: Epicarmo, Sofrone e Rintone²⁹.

²⁹ Che, ovviamente, non sono i soli nomi tramandatici. Infatti, Formide di Siracusa fu poeta contemporaneo di Epicarmo (VI-V sec. a.C.), e come lui autore e continuatore in Sicilia del nuovo genere derivato dal dramma e diverso dalla tragedia, già forma espressiva diffusa. Aristotele lo cita direttamente nella *Poetica* (benché alcuni ritengano si tratti di una glossa). La *Suda* ci informa che introdusse delle innovazioni sceniche, come la decorazione della scena con stoffe purpuree e un diverso abbigliamento per gli attori consistente in una suggestiva veste lunga. Non ci sono giunti frammenti delle sue opere, ma solo alcuni titoli: *Admeto*, *Perseo*, *Alcioneo*, *La presa di Ilio*. Acheo di Siracusa (detto il Giovane) è un tragico siracusano vissuto nel V sec. a.C. di cui abbiamo notizia dalla *Suda*, che si limita a informarci che fu autore di dieci tragedie di probabile argomento mitologico (non bisogna tuttavia confonderlo con l'Acheo di cui riferisce Ateneo 63 b). Di Apollodoro di Gela la *Suda* ci riferisce che visse coevamente a Menandro, e che scrisse commedie ispirate ai lavori del conterraneo Filemone. Qualche frammento di Apollodoro è riportato in Ateneo (3 c, 125 a). Bacchilide di Ceo, ancorché non siciliano, partecipò comunque alla creazione di quel clima culturale fecondo che vi era nell'isola. Nipote per parte materna del grande maestro del ditirambo Simonide, compose epinici, ditirambi, peana, parteni, carmi erotici e conviviali. Lo schema di Bacchilide nell'impostazione dell'epinico è simile a quello di Pindaro, per l'intrecciarsi degli elementi costitutivi: l'occasionale e il descrittivo, lo gnomico e il mitico. Bacchilide si distingue nel rendere prevalenti le introduzioni descrittive e il mito. Deinoloco di Agrigento fu discepolo (alcuni dicono figlio) di Epicarmo, e di lui ci sono conservati quattordici frammenti, talvolta costituiti da una sola parola, e che è impossibile inquadrare nelle opere di cui ci restano i titoli: *Amazzoni*, *Altea*, *Medea*, *Telefo* e *Commediotragedia*, di chiara matrice mitologica. Tutto ciò che sappiamo di Eudosso siculo è ciò che tramanda Diogene Laerzio (VIII 90): «Ve ne furono tre col nome Eudosso: uno di Cnido, un altro di Rodi e storico, un terzo siceliota, figlio di Agatocle, poeta comico che ottenne tre vittorie in città, cinque alle feste Lenee, come riferisce Apollodoro nella *Cronologia*». Teleste fu poeta ditirambico di Selinunte, vissuto tra il V e il IV sec. a.C. Apprendiamo dal *Marmor Parium* che vinse una gara poetica ad Atene nel 402-401, e da Ateneo (21 e) che fu anche un valente danzatore. Il materiale arrivatoci di Telete consiste in soli otto frammenti e tre titoli: *Argo*, *Imeneo* e *Ascelpio*. Tuttavia, il suo valore poetico dovette essere grande, se, come ricorda Plutarco, Alessandro Magno portava durante le sue spedizioni sempre con sé una copia delle sue opere. Varie fonti ci parlano di due tiranni siracusani di nome Dionisio, succedutisi al potere tra il V e il IV sec. a.C., autori di commedie e tragedie. Filemone padre e figlio sono poeti comici vissuti a Siracusa tra il IV e III sec. a.C. Il padre, secondo la *Suda* scrisse novantasette commedie, di cui abbiamo il titolo di sessantaquattro oltre a vari frammenti. Il suo genere lo pone in rivalità con Menandro e fu continuato da Apollodoro di Gela. Ateneo (646 b) ne cita un saggio tecnico intitolato *Sulle parole attiche*. Sempre Ateneo (81 d) parla di un suo componimento intitolato *Il rustico* e cita frammenti di due opere, *L'uomo stravagante* e *L'inseguitore*. Del figlio si sa soltanto che esercitò la stessa arte del padre. Anche di Filosseno di Citera ci parla Ateneo (598 e): «E quel poeta di Citera, il quale le nutrici di Bacco educarono, e le Muse insegnarono ad essere il più fedele servitore del flauto: Filosseno. Tu sai bene come egli fu torturato dal dolore, ed attraversò la nostra città sino ad Ortigia; poiché tu hai udito di tale potente struggimento, che Galateo stimò perfino meno di un ciuffo d'erica». La sua produzione constava di venticinque ditirambi, uno dei quali intitolato *Il ciclope*, del quale restano solo poche frasi dimezzate. Di lui parlano diverse fonti. Una figura seminasosta appare nel campo delle composizioni drammatiche satiriche: Sositeo, che nacque ad Alessandria Troade e frequentò Atene e le corti siciliane della prima metà del III sec. a.C. Delle sue opere rimangono pochissimi frammenti e i titoli delle satire *Atelio*, *Dafni* o *Litierse*. Di Pitone di Catania, autore almeno di una commedia, abbiamo un riferimento in Ateneo (595 e), che ce ne parla come di un contemporaneo di Alessandro il Macedone: «Tutto ciò è confermato dalla testimonianza dello scrittore che fece la piccola commedia satirica *Agen*, che fu realizzata quando le Dionisie vennero celebrate al fiume Hydaspes». Un nome del «miglior attore di mimi italiani, senza truccarsi il volto» ci riferisce Ateneo (452 f): Kleos. E pare che esso fosse persino più bravo di un altro di nome Ninfodoro, forse anch'egli italiano e omonimo del Ninfodoro storico e geografo siciliano vissuto forse nel III sec. a.C. L'efficacia della recita mimica era affidata anche, naturalmente, alle battute umoristiche, ironiche ai danni di questo o quel tipo umano. Il poeta Sosifane, narra Ateneo (453 a), volle colpire con la sua satira un certo Cefisocle, noto lussurioso, dicendogli: «Ti avrei tirato una pietra sul culo, se non fosse stato pericoloso per i passanti». Di Sosifane sappiamo poco: certo è che

Epicarmo fu un grande poeta comico greco (vissuto tra il 524 circa e il 435 circa a.C.), e fu il principale autore della commedia dorica, derivata dalla farsa megarese, caratterizzata da lazzi, alla quale alludeva anche Aristofane³⁰. Anzi, secondo la testimonianza di Aristotele ne fu il fondatore: «I Dori rivendicano a sé la tragedia e la commedia – la commedia i Megaresi, quelli di qui per l’affermarsi da loro della democrazia, quelli di Sicilia perché di lì era Epicarmo; la tragedia alcuni del Peloponneso – pretendendo che i nomi siano un segno». Dal canto suo, Ateneo (362 d) dice di lui: «Il poeta Siracusano afferma: “Ciò che prima di me per esser detto abbisognava di due uomini, io lo posso replicare bene da solo”»³¹.

Si sa molto poco di ciò che fosse la commedia prima di Epicarmo, di certo col siciliano venne strutturata e offerta agli altri autori dotata di maggiori peculiarità comiche. Sappiamo che essa, come la tragedia, era nata dalla trasposizione scenica dei culti di Dionisio, espressione di un culto prevalentemente agrario, poi prestato alle città col prevalere delle democrazie sulle aristocrazie, e si compivano inizialmente a Corinto e a Sicione.

Platone, nel *Teeteto*, accosta Epicarmo a Omero nel creare commedie; secondo il lessico della *Suda* avrebbe scritto cinquantadue opere, che poi Apollodoro raccolse e catalogò in dieci libri. Tuttavia, a noi sono giunti appena trentacinque titoli e circa trecento frammenti. Si tratta di commedie di argomento per lo più mitico (per esempio del ciclo di Ulisse: *Odisseo disertore*, *Sirene*; oppure del

fosse il nome di due tragedi. Il primo compose settantatre drammi (a dar credito alla *Suda*) e visse nella seconda metà del IV sec. a.C. Il solo titolo conosciuto di una delle sue tragedie è *Meleagro*. Il secondo autore visse un ventennio dopo la morte del precedente. Infine abbiamo notizia di autori vari e ignoti. Infatti in Ateneo c’è una pagina dove vengono citati autori della vecchia commedia sconosciuti da altre fonti: «Delle parodie vennero redatte dal poeta della vecchia commedia Ermippo. Ma il primo a partecipare ad agoni drammatici fu Egemone, vincitore ad Atene con altre parodie, ma ben figurando con *La battaglia dei giganti*. Scrisse pure una commedia in vecchio stile intitolata *Filinna*. C’era anche Eubeo, che disse molte cose di spirito nei suoi poemi. Questo c’è in *La Battaglia dei cercatori di bagni*: “Essi si lanciarono l’un l’altro le lance dalle bronzee punte”. E c’è quella del barbiere che litigò a proposito di donne con il vasaio: “Non sei abbastanza coraggioso nell’arte tua, barbiere, per derubarlo; e neppure tu, figlio di Peleo”. C’era una certa stima per tali scrittori tra i Greci di Sicilia, ed è attestato da Alessandro di Etolia, il poeta tragico, che scrisse una elegia con tale fare: “Quando l’impietoso cuore di Agatocle li guidò fuori dalla loro terra natia. Tuttavia tale uomo si distingue dagli antenati. Con la giovinezza sempre sapeva come uno straniero può vivere tra gli stranieri, e per la sua folle passione egli volò alle stesse altezze dei versi di Mimnermus. Bene ritrasse l’uomo così come bene parodiò l’epica di Omero: ladri senza vergogna, ciabattini e cercaguai barcollanti con esuberanti malizie. Per tutto ciò essi incontrarono il favore dei Siracusani. Ma chiunque ascolti Boetus non proverà nessuna delizia in Eubeo”» (699, a, b, c). Il nome di Ermippo ricompare come autore di giambi (700, d). Tutte queste notizie le abbiamo tratte da F. Carubia, *Autori classici greci in Sicilia*, Catania 1996.

³⁰ La farsa megarese, basata sull’improvvisazione, si sviluppò in ambiente dorico, e dovette esercitare una particolare influenza sulla primitiva commedia attica (che, secondo l’ipotesi che va per la maggiore, sarebbe nata dalla fusione dei canti fallici di cui parla Aristotele nella *Poetica* con i dialoghi della farsa megarese, appunto). Epicarmo fu tra l’altro considerato l’ispiratore stesso di quel genere; secondo il *Marmor Parium*, invece, l’inventore della farsa megarese fu Susarione, figura semileggendaria, attivo nei primi decenni del VI sec. a.C., del quale ci resta un unico frammento, che però è una falsificazione.

³¹ Dalla *Vita di Pitagora* di Giamblico apprendiamo che il Nostro era anche filosofo seguace del pitagorismo, e Diogene Laerzio lo annovera tra i sette sapienti. Qualcuno ha rintracciato nel suo pensiero anche motivi eraclitei e senofanei. Diogene Laerzio, riprendendo uno scritto di Alcino, dà il merito a Epicarmo di aver dato con la sua opera insegnamenti allo stesso Platone, come l’ispirazione per la composizione della teoria delle idee. Non abbiamo però nessun lavoro del Nostro di tipo filosofico, anche se Diogene Laerzio ci riferisce di sue opere di fisica e medicina.

ciclo di Eracle: *Le nozze di Ebe*, *Eracle e Folo*, *Pircha e Prometeo*), ed altre di argomento umano (*Il contadino*, *I furti*, *La Megarese*, *I visitatori del tempio*).

Epicarmo padroneggia bene la sua lingua, crea neologismi, e versifica con maestria: con lui la commedia ottiene la contemporanea presenza di più di un personaggio sulla scena per le sue opere. Si trattava di brevi opere, di 300-400 versi, dalla struttura semplice e il più delle volte sostanziate di un acceso ma fine contrasto tra due personaggi. Si colgono nei frammenti innumerevoli riferimenti al cibo marino. Infatti, benché le trame delle commedie siano andate smarrite, un aspetto importante dei plot dei drammi del Nostro è il continuo riferimento al nutrimento, inserito nei dialoghi con fine secondario certamente, ma che mostra chiaramente che l'autore sa, così facendo, di piacere al suo pubblico³².

Nel *Busiride*, per esempio, la parte centrale della commedia era un lauto banchetto offerto a Eracle per aver ucciso il sovrano d'Egitto. Un frammento ci conserva la descrizione fatta da un servo al re Bisiride dell'appetito del protagonista appena giunto alla reggia. Il motivo del cibo torna anche nelle *Nozze di Ebe*, la cui scena principale consisteva nel banchetto dato sull'Olimpo per festeggiare l'avvenimento: un ridondante elenco di pietanze pregiate ed appetitose, tra cui i frutti di mare più ricercati. E anche *Eracle e Folo* ci porta in un ambiente di banchetto: l'eroe è ospitato nella caverna del Centauro Folo, che gli offre un otre di buon vino, dono di Bacco³³.

La commedia strutturata da Epicarmo deve il suo nome – convito associato a canto – alla sua origine di suggeritrice d'allegre sensazioni durante i banchetti. Condotte su un intreccio atto ad attrarre e tener desto l'interesse degli spettatori, e infarcite di espressioni proverbiali anche nelle relazioni di vita pratica, queste commedie erano rapide. A ciò allude Orazio, quando loda Plauto per il suo procedere epicarneo³⁴.

Epicarmo, se anticipa i motivi della commedia greca, ne resta tuttavia ben distinto. Laddove Aristofane prendeva a oggetto l'invettiva specifica e personale, Epicarmo preferisce il ridicolo di situazioni generali e impersonali. A differenza di un Menandro, che propose caratteri psicologici ben precisi, Epicarmo propone bonarie e piacevoli maschere. La commedia siceliota di Epicarmo non è mai goffa né oltraggiosa, mantenendo un tono irrealistico e scherzoso.

Come scrive il Pace:

³² Cfr. F. Carubia, *Autori classici greci*, cit.

³³ Cfr. B. Pace, *Epicarmo e la commedia siceliota*, in "Rivista italiana del dramma", 1939, pp. 213-229. Delle altre commedie, imitative di scene di vita quotidiana, *Il contadino* ci mostra uno zotico che si reca in città da un pedagogo manesco per far educare il figlio; *I furti* prende di mira i falsi indovini; *Speranza e ricchezza* mostra la prima apparizione in scena di un personaggio che farà fortuna nelle opere greche, il parassito.

³⁴ Del resto l'influenza di Epicarmo su Plauto è indirettamente dimostrata dalla definizione di *sicilianizzante*, dell'argomento della commedia *Menecmi*.

Quando Aristotele riferisce l'origine della commedia epicarnea all'introduzione di un intreccio coerente nello scherzo comico, ci attesta implicitamente l'esistenza in Sicilia di una popolarisca. Da questa medesima fonte, per altra via, nasce in seguito il mimo ad opera di Sofrone [...]. Lo spirito della commedia epicarnea aleggia [...] nel mimo siceliota. Né pare estraneo a quelle varie forme di farsa popolare dell'Italia meridionale che vanno sotto il nome di fliaci e di atellane, nelle quali attori girovaghi riproducevano scene comiche imitative di costumi e personaggi della vita comune, con semplice dizione di versi popolari. Farse che da autori greci ed oschi e poi latini furono addotte a valore letterario³⁵.

Sofrone (e suo figlio Senarco³⁶) fu mimografo siracusano. Ateneo (504 b) ci dice che: «Anche lo scrittore di quei mimi che, concordando con Duris, erano sempre nelle mani del saggio Platone, dice, mi pare: “E noi rotolammo, invece di aver bevuto fino in fondo”».

Della sua vita si sa molto poco; come del resto del suo genere d'elezione, il mimo: come la commedia di Epicarmo, il mimo vuole rappresentare tipi e personaggi, maschili e femminili, della vita quotidiana; ma a differenza di questa non pare abbia avuto ispirazione da vicende mitiche. Con tale arte il realismo si affaccia nella letteratura greca.

Pare che anche la forma espressiva del mimo abbia avuto la sua origine in Sicilia; sempre da Diogene Laerzio sappiamo che anche da tale forma espressiva Platone trasse ispirazione, conformando alcuni suoi caratteri ritratti nei vari dialoghi: «Pare che Platone sia stato il primo ad introdurre in Atene anche le opere del mimografo Sofrone da altri neglette e che al suo stile abbia conformato alcuni suoi caratteri e una copia dei mimi sia stata rinvenuta sotto il suo cuscino» (III 18).

Tuttavia, cosa poté apprendere Platone da Sofrone? Scrive l'Olivieri:

L'imitazione platonica [...] deve essere intesa in senso molto largo: al massimo si può dire che i dialoghi platonici possono in certo senso farci l'impressione di scenette dal vero in alcune parti [...]. Ad ogni modo [...], non è possibile negare il compiacimento che Platone poteva trarre dalla lettura dei mimi di Sofrone. Queste composizioni naturalistiche, imitazioni e riproduzioni più o meno fedeli di fatti e caratteri umani [...], abbellite da un'arte semplice, ma viva e spontanea, non potevano non allettare chi del vero, sia pure ideale, aveva fatto apostolato della sua vita, oggetto continuo del suo pensiero. Il quadro del mondo, secondo il modo di Sofrone, appartiene all'intuizione apollinea, non dionisiaca, che i Greci ebbero del mondo e in ciò il verismo di Sofrone s'accordava coll'illusionismo platonico³⁷.

Da Aristotele apprendiamo che: «L'arte che adopera le nude parole e quella che adopera i versi, o in combinazione gli uni con gli altri o usandone di un solo genere, si trovano ad essere fino ad oggi senza nome. Non possediamo infatti alcuna denominazione comune per i mimi di Sofrone e di Senarco e per i discorsi socratici»³⁸.

³⁵ B. Pace, *Epicarmo e la commedia siceliota*, cit., p. 228.

³⁶ Del figlio di Sofrone, Senarco, similmente a quanto avviene per il figlio di Filemone, non si hanno riferimenti diretti.

³⁷ A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo*, cit., p. 61. L'Olivieri ripropone la tesi del Kerényi.

³⁸ La *Suda* e Demetrio danno il nome di δράματα ai suoi mimi; anzi in *Suda* – riprendendo Ateneo (110 c) – uno dei suoi componimenti, *La suocera*, è definito “commedia”.

Forse Sofrone ha dato forma letteraria a un tipo di teatro tradizionale siciliano, fatto a guisa di canovaccio *ante litteram*, cercando anch'egli il successo avuto dalle commedie proposte inizialmente da Epicarmo.

Il materiale giuntoci è di 179 frammenti, a volte costituiti da una sola parola, e da diversi titoli: *Le riparatrici*, *Le donne che dicono che scacceranno le dee*, *La suocera*, *Le donne che assistono ai giuochi Istmici*, *Il pescatore di tonni*, *Il messaggero*, *Il pescatore al contadino*, *Spaventerai il tesoro*, *Indaffarato con la sposa*, e la serie di *Mimi di donne e di uomini*. Tutte opere, secondo quanto riporta Aristotele ne *I poeti* (505 c), che non sono in versi, ma sono delle conversazioni, come si rileva anche da un frammento più ampio, restituitoci da un papiro. In esso sono descritti con realismo e vivacità i preparativi di un rito magico, in cui però vi è una allusione, ancora una volta in corrispondenza con i temi epicarimei, al banchettare:

A: Deponete qui la tavola, come si trova; tenete in mano un grano di sale e l'alloro presso l'orecchio: ora andate a sedervi presso il focolare. Tu, dammi il coltello; e tu porta la cagnetta. Dov'è il catrame?

B: Eccolo.

A: Prendi anche la fiaccola e l'incenso. Ora si aprano tutte le porte: e voi, guardate qui e spegnete il tizzone, subito. E state in silenzio, finché io me la sia sbrigata con costei (un'indemoniata?). (Pregando) «O dea, che al banchetto e alle offerte rituali tu prenda parte...».

La collocazione storica di Sofrone e di suo figlio Senarco viene dedotta dalle notizie ricavate dalla *Suda*, che lo vuole contemporaneo di Euripide; sempre dalla stessa fonte apprendiamo che Senarco entrò in urto con Reggio, dietro volere del tiranno Dionigi. Da qui il suo inquadramento nel IV sec. a.C., periodo delle guerre tra Siracusa e Reggio, e quello di Sofrone nel V sec a.C.

Accennavamo prima ai fliaci e alla loro stretta connessione con altre forme spettacolari italiane, prima tra tutte l'atellana. I fliaci erano una sorta di saltimbanchi girovaghi, che allestivano semplici palchi su pali di legno in giro per la Magna Grecia e nell'isola di Sicilia. Nella loro prima fase (V sec. a.C.) tali attori non usavano testi scritti, ma un canovaccio col quale aiutarsi improvvisando dialoghi in dialetto dorico. Il loro lavoro contribuiva ad esaltare l'atmosfera gioviatile e sconcia delle feste dedicate a Dionisio. Gli attori indossavano dei costumi buffi, rigonfi, e addobbati con riferimenti all'organo genitale maschile³⁹.

Tra i Romani ed i Greci era molto apprezzato alcuni di questi attori girovaghi e giocolieri. Ateneo (19 d, e, f) ne ricorda alcuni nomi:

³⁹ Ateneo (621 d) ci conserva un passo di Sosibio Lacone – contemporaneo di Rintone – che attesta l'antichità dei fliaci: «c'era presso gli Spartani un modo antico di scherzo comico non troppo elaborato, perché anche in questo Sparta perseguiva la semplicità. Venivano infatti rappresentati alcuni ladri di frutta o il medico straniera nella lingua di tutti i giorni... Gli esecutori di tale scherzo presso i Laconi erano chiamati dicelitti, vale a dire fornitori teatrali ed attori. Della specie dei dicelitti molte sono le denominazioni secondo i luoghi: i Sicioni li chiamano fallofori, altri autocabdali, altri fliaci come gli Italioti, ma i più li chiamano sofisti. I Tebani, che sono soliti adottare peraltro denominazioni speciali, li chiamano volontari».

Tra i Romani ed i Greci era molto apprezzato il giocoliere vagabondo Matreas di Alessandria. Egli amava rimanere finché poteva mantenere una belva che divorava sé stessa; ancora oggi ci si chiede che razza d'animale possedesse Matreas. Egli fu anche autore dei *Problemi*, che parodiavano Aristotele, e leggeva la sua opera in pubblico: “Perché il sole scende giù senza mai immergersi? Come mai le spugne di mare pur bevendo insieme mai alzano il gomito? Perché mai quattro dracme si possono convertire sebbene non siano mai state arrabbiate?” E Senofonte il giocoliere fu pure molto considerato; egli educò alla sua arte Cratistene di Phlius, il quale riusciva far sprigionare un fuoco spontaneamente, ed inventò tanti altri trucchi capaci di ingannare. Come lui fu il giocoliere Ninfodoro che, avendo recato offesa alla gente di Reggio – come ci riferisce Duris – fu il primo a ridicolizzarli per la loro codardia.

Se Epicarmo portò a dignità letteraria la farsa megarese, il poeta che portò il genere fliacico a dignità letteraria fu Rintone, vissuto tra il IV e il III sec. a.C. Su di lui ci sono notizie contrastanti, a cominciare dalla sua provenienza. La *Suda* lo definisce tarantino; la poetessa di Locri sua contemporanea, Nòsside, nell'epitaffio a lui dedicato lo chiama siracusano (*Anthologia Palatina*, VII, 414):

Fatti una bella risata mentre stai passando,
e dimmi una parola buona. Rintone di Siracusa fui,
piccolo usignolo delle Muse; eppure un'edera colsi
parodiando la tragedia, e fu tutta mia⁴⁰.

Gli studiosi contemporanei, quasi a non voler scontentare nessuno, hanno cercato di inquadrare il fliacografo come nativo della città aretusea, ma vissuto a Taranto. Ciò mette da parte la testimonianza di una contemporanea del poeta a favore di fonti più tarde, e non tiene conto dell'opera continuatrice di Rintone, che echeggia quelle dei siciliani Epicarmo e Sofrone. Tuttavia, è altrettanto vero che l'analisi dei frammenti, e del dialetto usato per la loro composizione, depone a favore della tesi che Rintone abbia comunque vissuto a lungo a Taranto.

Rintone è considerato il creatore della “ilarotragedia”, denominata in seguito *fabula rhinthonica*, un genere basato sulla farsa fliacica, che parodiava con l'uso dei simboli fallici aspetti della vita del popolo o episodi mitologici. Il poeta diede al genere una maggior eleganza e finezza letteraria: cosa non semplice considerando lo scopo che si prefiggeva tal genere di farsa. L'ispirazione mitica ebbe un suo primo campione in Epicarmo, come detto, gran maestro della affine farsa megarese, ma Rintone trae spunti compositivi anche dalla tragedia, e in special modo da quella di Euripide.

Della produzione scenica di Rintone, che probabilmente era formata da trentotto drammi ilari, ci rimangono nove titoli (*Dulomeleagro*, *Eracle*, *Anfitrione*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia fra i Tauri*,

⁴⁰ Scrive Marcello Gigante che Nosside è pienamente solidale col teatro rintoniano e la sua testimonianza ha singolare rilevanza, dal momento che il suo mondo poetico vive di registri profondamente diversi. Al contrario, appare quanto meno strano che un poeta della povera gente come Leonida di Taranto, che pure ricordava il primato di aver saputo comporre canti ridicoli dell'auleta e poeta Telleno, non abbia dedicato un suo epigramma al contemporaneo Rintone. Vero è che negli epigrammi di Leonida non v'è traccia di influenza del teatro fliacico, ma non per questo egli non lo conosceva o non lo poteva apprezzare. Cfr. M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971, pp. 18 e ss.

Medea, Meleagro schiavo, Oreste, Telefo) e ventotto frammenti, scritti tutti in dialetto dorico di Taranto. Alcuni dei drammi buffi vestono di farsa, come detto, le tragedie di Euripide⁴¹.

Bisogna osservare che una caratteristica peculiare del teatro di Rintone era costituita dall'interpretazione ridicola non tanto del mito in se stesso, quanto piuttosto della forma che il mito aveva assunto nella poesia tragica. Alcuni studiosi hanno dimostrato che Rintone era *poeta doctus* e ben conosceva i modelli attici⁴².

Ateneo (111 c) ci fa appena leggere il nome di Rintone, perché questi cita il pane in un suo lavoro: «Quindi l'abbondanza è chiamata *panìa*, e le robe che saziano *pània*, come dice Blaesus in *Quasi sciupato*, Deinoloco in *Telephus*, e Rintone in *Anfitrione*. I Romani inoltre chiamano il pane *panis*». Valga come esempio la figura eroica di Ercole, che da uomo che per merito delle sue capacità umane guadagna l'Olimpo, in tali farse veniva canzonato – sulla scia di quanto detto prima in riferimento a Epicarmo e Sofrone – per la sua troppo caricaturizzata ghiottoneria. Le divinità olimpiche, rispettate comunque formalmente, specchiavano nei fatti i più comuni atteggiamenti esteriori e le naturali forme di comportamento umani.

I legami tematici mostrano quanto legittimo sia il problema di rapporti tra fliaci ed Epicarmo, problema legato strettamente a quello dell'influenza di Epicarmo sulla nascente commedia attica (per il quale le soluzioni proposte spaziano da un estremo all'altro⁴³). Pickard-Cambridge osserva che «gli argomenti dei drammi di Epicarmo e quelli delle pitture dei vasi fliacici sono notevolmente simili»⁴⁴; e anche il Wüst ammette che «non piccolo fu sicuramente l'influsso di Epicarmo, il quale si era sviluppato dalla stessa radice della farsa fliacica alcun tempo prima»⁴⁵. È così probabile che la farsa falicica abbia attinto a Epicarmo tipiche figure di eroi come Eracle mangione e chiassoso, benché in essa appaiano chiare disposizioni alla formazione di tipi, come il ladro di frutta, il vecchio gaudente, l'odiosa donnaccia, l'etèra civettuola.

Sul punto scrive il Gigante:

Ma si può stabilire, in modo credibile, un legame con Rintone. Noi sappiamo che Epicarmo chiamava le sue opere δράματα, in ogni caso non κωμῳδίαι. È opportuno osservare che lo stesso termine δράματα designa i fliaci di Rintone in Stefano Bizantino e in Suida. E, poiché si è potuto supporre che un δράμα di Epicarmo si aggirava sui quattrocento versi, altrettanto si può supporre di un δράμα rintonico. Un'altra prova di questo rapporto può essere vista nell'uso documentato, in Rintone, dell'*antilabé*, di cui Epicarmo fu l'inventore o il primo fruitore⁴⁶.

⁴¹ In un'epistola ad Attico (1, 20, 3), Cicerone scrive che dopo la morte di Catullo è solo a camminare sulla via del partito degli ottimati, privo di protezione o scorta, perché come dice Rintone οἱ μὲν παρ' οὐδέν εἰσι, τοῖς δὲ οὐδέν μέλει. Il verso rintoniano è una lieve variazione di un verso dell'*Oineus* di Euripide. E il verso euripideo fu ripreso da Aristofane. Cfr. M. Gigante, *Rintone*, cit., pp. 65-66.

⁴² Cfr. *ivi*.

⁴³ Cfr. *ivi* pp. 47-48.

⁴⁴ Cfr. A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford 1962, p. 287.

⁴⁵ B. Wüst, s.v. "Fliaci", in *RE* XX 1, 304.

⁴⁶ Cfr. M. Gigante, *Rintone*, cit., p. 50.

In conclusione, possiamo riassumere una sorta di albero genealogico, supportato dalle risultanze archeologiche: innanzitutto vi era la forma originaria della farsa megarese, che diede vita da un lato alla commedia attica, e dall'altro al δράμα epicarneo; da quest'ultimo viene il fliace italiota, portato a dignità letteraria da Rintone; il mimo di Sofrone nasce invece dalla fissazione di tipi fissi su impulso di Epicarmo.