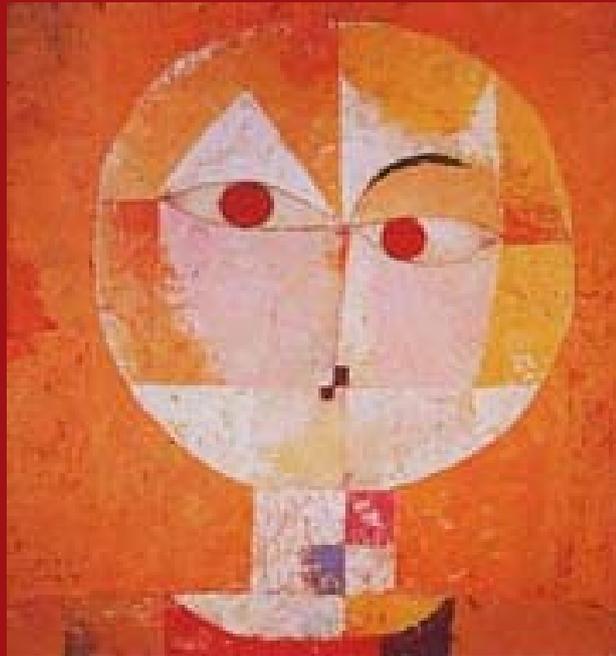


Senecio

Direttore
Emilio Piccolo



Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

Saggi, enigmi, apophoreta

Senecio
www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2012

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.

Lo spettacolo nell'alto medioevo.

Tra condanne e la definizione di una nuova estetica teatrale. 1

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. Gli spettacoli della Roma imperiale del I secolo d.C.

Volendo accettare la convenzione storica secondo la quale il medioevo abbia origine con la caduta dell'impero romano d'occidente, bisogna di conseguenza fissarne l'inizio nell'anno 476. Esso, poi, concluderebbe la sua lunga parabola storica circa mille anni più tardi, nel 1492, allorché Cristoforo Colombo approda sulle coste dell'attuale continente americano. Alla luce di questa schematizzazione temporale, è bene tener presente che parlare di "teatro medievale" equivale ad indagare forme di spettacolo, di scrittura drammaturgica e di tentativi di teorizzazione estetica, evolutesi durante un periodo di tempo ben più lungo di quello in cui si sono svolte le vicende teatrali greche o romane.

Se una simile ripartizione cronologica è quanto meno discutibile, a maggior ragione lo è per quel che attiene la storia del teatro, atteso che le manifestazioni teatrali, e più in generale quelle spettacolari, assimilabili alle caratteristiche estetiche propriamente ascrivibili ai canoni medievali, sono rintracciabili ben prima della caduta dell'impero romano, e gradualmente lasciano il posto ad altre istanze performative e drammaturgiche ben prima della fine del XV secolo. Perciò, riteniamo più opportuno distinguere tra più "teatri medievali", dal momento che l'evoluzione estetica, protrattasi per circa un millennio, ha imposto forme sceniche e di letteratura drammatica molto diverse le une dalle altre.

Per avere un esaustivo quadro di riferimento storico di quello che incautamente si potrebbe definire un lungo letargo del teatro, è preferibile prendere le mosse dalla gaudente stagione imperiale del I sec. d.C., quando ormai l'epoca di un Plauto o di un Terenzio era soltanto un ricordo. Infatti, il teatro offre un'immagine completamente diversa da quella che poteva avere nell'Atene del V-IV sec. a.C. o nella Roma repubblicana.

Il panorama degli spettacoli dell'età imperiale comprende un complesso di manifestazioni molto eterogeneo e articolato, che va al di là della sfera teatrale strettamente intesa e sovente include anche una componente agonistica (corse dei cavalli, lotte di gladiatori, *venationes*, ecc.)¹. Per esempio, scorrendo il decimo libro delle *Metamorfosi* di Apuleio, ci imbattiamo in una dettagliata descrizione di come poteva svolgersi una giornata di spettacoli a teatro in età imperiale. L'Autore,

¹ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 67 e ss.

con vivo realismo, ci illustra le *primitiae spectaculi* in forma danzata, poi le danze mimate con giovani nudi e di grande bellezza, macchine teatrali, coreografie fastose e seducenti: una *fabula saltica* ispirata al giudizio di Paride. Che Apuleio, pur attraverso una forma romanzata, ci racconti qualcosa di vero era testimoniato anche da un dipinto della “Schola Armaturarum” di Pompei, in cui era raffigurata appunto la scena di un mimo con un adolescente completamente nudo, coperto solo da un mantello come quello del personaggio di Apuleio².

Fin dai primi decenni del nuovo corso politico, la tragedia e la commedia classica circolavano solo in ambienti ristretti e colti, molto probabilmente nemmeno nella forma di messinscena, bensì in quella di letture di brani³. Alla luce di quanto appena detto, appare per lo meno paradossale che, solo quando la produzione letteraria di tragedie e commedie sembra rarefarsi (e, sul versante della messinscena, per quanto ne sappiamo, sparire del tutto), inizia la costruzione, su tutto il territorio imperiale, di edifici teatrali, che erano però destinati a tutt’altro tipo di rappresentazioni⁴.

Dunque, agli albori del medioevo cristiano, la tragedia viene conosciuta e praticata come letteratura drammatica, non come teatro⁵. L’unica forma di esecuzione parateatrale, destinata comunque ad un

² La “Schola Armaturarum” purtroppo non è più visibile, essendo rovinata al suolo nel novembre del 2010, cfr. V. Ruggiero Perrino, *Cronaca di un misfatto. Pompei oggi*, in «Stilos», gennaio 2011, pp. 16-23.

³ Cfr. G. Binder, *Seculum augustum. Vol. 2: Religion und Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, pp. 121-124. Significativamente, Marziale in un suo epigramma immagina che la Musa lo dissuada dall’intenzione di scrivere tragedie, facendogli notare che non gli piacerebbe finire per esser letto con voce roca da un tronfio maestro di scuola. Il che lascia supporre che all’epoca dell’epigrammista la normale destinazione di una tragedia era solo la lettura scolastica e non la rappresentazione scenica, cfr. Marziale, 8, 3, vv. 13-16. Anche Plinio il Giovane, che nel suo epistolario accenna più volte a tragedie e commedie, sembra riferirsi, peraltro in maniera indirettamente critica, sempre all’abitudine di leggerle in pubblico, in apposite riunioni o al termine di banchetti, cfr. Plinio, 7, 17, 3.

⁴ Doglio riferisce di 270 ambienti per spettacoli che funzionavano nell’Europa imperiale, per quanto l’ultima notizia relativa a vere e proprie rappresentazioni teatrali in Occidente risalga al 467, cfr. F. Doglio, *Storia del teatro. Dall’impero romano all’umanesimo*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 43 e ss. Dal canto suo, Musso ci informa che «fino a tutto il primo secolo d.C. sono testimoniate nelle fonti letterarie rappresentazioni di tragedie. Oltre a riprese di drammi di autori classici, quale Accio, Ennio, Pacuvio e Nevio, conosciamo i nomi con alcuni titoli di autori contemporanei: Curiazio Materno, autore del dramma perduto *Nerone*; Pomponio Secondo, autore di tragedie, pure perdute, quali *Atreus*, *Armorum iudicium* e di una *praetexta* dal titolo *Aeneas*», cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatrica nel tardo impero*, pp. 4-5, consultabile online all’indirizzo web:

<http://fenzi.dssg.unifi.it/dip/materiali/1710/GLI%20SPECTACULA%20NEL%20TARDO%20IMPERO.pdf>.

⁵ Ci sono, tuttavia, moltissime fonti figurative, pitture, sculture, bassorilievi, mosaici (come, ad esempio, quello del sacrificio di Ifigenia nella città di Ampurias), che ritraggono personaggi della tragedia. In esse è attestato l’impiego di temi tragici, che venivano trattati dal pantomimo e non solo dagli attori della tragedia vera e propria. Un significativo documento è la “Lastra Campana” (databile sul finire del I sec. d.C.), nella quale è rappresentata una scena dell’*Astianatte* di Accio. Al centro, di fronte a una scena con le tre porte canoniche (la *regia* centrale e le due *hospitalia* laterali), si vede un personaggio femminile (Andromaca), che tiene per un braccio un bambino (Astianatte), nel tentativo di proteggerlo. Alla sua sinistra c’è un personaggio maschile (Ulisse), che allunga la mano destra, pretendendo dalla donna la consegna del figlio. Ci sono, poi, sulla sinistra due personaggi, uno maschile e uno femminile, che potrebbero essere identificati come servi, che svolgevano la funzione del coro. Gli attori sono abbigliati alla greca, con maschere e costumi appropriati al ruolo (Ulisse, per esempio, ha la spada), e portano ai piedi le alte calzature tragiche (*cothurni*). Qualche ulteriore accenno a spettacoli di tragedie, ma di dubbia interpretazione, troviamo in alcuni scrittori cristiani. Ad esempio, Arnobio nell’opera *Difesa della vera religione*, che si fa risalire all’inizio del IV sec., scrive: «Sulla scena [...] si rappresentano con balli e danze gli amori di Venere, la genitrice famosa della marzia gente, la madre del popolo dominatore, e un’oscena imitazione mostra com’essa si sfrena di passione in passione, al pari d’una spregevole prostituta. Si rappresenta pure la danza della Gran Madre, con le chiome avvolte nelle sacre bende, e la Pessinunzia Dindimene che, in maniera indecorosa per la sua età, si getta con desiderio osceno tra le braccia d’un bovaro, e ancora Ercole, il figlio famoso di Giove, che nelle *Trachinie* sofoclee, irretito nella morsa d’una veste mortale,

pubblico colto, era la declamazione di singole scene ad opera di un *tragicus cantor*. Si trattava di qualcosa di simile ad un moderno *recital*, in cui un attore o un cantante eseguiva, senza un particolare apparato scenico, i pezzi più popolari del suo repertorio⁶. È noto che anche Nerone soleva cantare tragedie accompagnandosi alla lira⁷. E lo stesso Seneca ne assecondò le velleità artistiche al punto da scrivere nuove tragedie per lui.

Se i *recital* erano intesi per assecondare i capricci di un pubblico colto, facendogli ascoltare brani illustri e familiari, un'altra forma di spettacolo, il pantomimo, si proponeva di far rivivere scenicamente e visivamente le trame del teatro antico⁸. In questo genere di rappresentazione, affidata di regola ad un solo interprete (affiancato da un coro che narrava la storia), che sosteneva diverse parti indossando la maschera ed esprimendosi con movimenti del corpo e delle mani accompagnati dalla musica, i soggetti erano spesso presi da quelli del repertorio tragico (ma esisteva anche un pantomimo comico-satirico). Infatti, si usava l'espressione *saltare tragoediam*, per designare quel particolare modo di far rivivere, senza parole, le storie dei grandi personaggi del teatro tragico, per lo più di ascendenza mitologica. Possiamo ben dire che, dopo il tramonto letterario e scenico della tragedia, sarà proprio il pantomimo a tener viva la conoscenza del patrimonio di miti e leggende tradizionali⁹.

Al pantomimo, o per meglio dire alla scrittura dei relativi libretti scenici (la cosiddetta *fabula saltica*), si dedicarono anche autori importanti come Lucano, di cui si ricordano alcuni titoli (*Atreo e Tieste*, *Ajax*, *Niobe*, *Hercules Furens*), e Stazio, che scrisse un'*Agave* per il celebre pantomimo

emette miserandi ululati, è affranto dallo strazio del dolore e consumato fino alla morte completa dal disfacimento delle sue membra», cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatra*, cit., p. 5.

⁶ Già all'inizio dell'era cristiana, era invalso l'uso di adattare per la scena materiale non strettamente drammaturgico, cioè testi (leggende dell'epopea troiana e romana, o soggetti letterari dei poeti augustei), solitamente destinati alla lettura privata o alla declamazione in pubblico (per esempio, Tacito racconta l'entusiasmo con cui Virgilio era accolto nei teatri dove avveniva la lettura dei suoi versi ed il calore con cui era omaggiato). Il successo di questo tipo di spettacolarità fu certamente agevolato dal progressivo diffondersi di forme rappresentative piuttosto varie, che soppiantarono l'allestimento dei drammi classici nella loro interezza, secondo una prassi che permetteva di riprodurre episodi di tragedie svincolati dalla propria più ampia cornice narrativa (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro greco e teatro romano arcaico*, Roma-Bari, Laterza, 1977). Scrive la Fogli: «Gli spettacoli così riorganizzati potevano prevedere, tra un balletto e una *performance* mimica, un susseguirsi di scene madri delle antiche tragedie comunemente note, rivisitate, smembrate e riordinate secondo criteri che privilegiano al massimo coreografia, musica e allestimento sfarzoso, facendosi più avvincenti per lo spettatore, secondo un modello di "varietà" *ante litteram*», cfr. A. Fogli, *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in AA. VV., *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Milano, La Biblioteca di "Dionysus ex machina", 2011, p. 260.

⁷ Cfr. Svetonio, *Nero* 21, 5. Un altro autore, Filostrato, ci informa di un attore che in Spagna offriva, «a gente che non aveva mai visto una tragedia», delle rappresentazioni che dovevano essere dello stesso tipo, poiché dal testo si evince che l'attore era solo senza una *troupe*, cfr. Filostrato, *Vita Apollonii* 5, 9. Tale tipo di attività solistiche perse progressivamente popolarità nel corso dei secoli successivi, tant'è che Coricio di Gaza ci dà testimonianza dello scarso successo che ormai raccoglieva questo genere di rappresentazioni, peraltro molto rare, agli inizi del VI secolo; cfr. Coricio di Gaza, *Orationes*, 32, 118.

⁸ Sul pantomimo, cfr. V. Rotolo, *Il pantomimo: studi e testi*, Palermo, Accademia, 1957.

⁹ Tale funzione "memoriale" diventerà una delle principali ragioni addotte in sua difesa, per esempio, da un Libanio (fine IV sec.), cfr. Libanio, *Orationes*, 64, 112. Per completezza di informazioni, diciamo anche che abbiamo testimonianza di pantomimi derivati da altre forme letterarie. Plutarco, per esempio, ci racconta di un pantomimo basato su dialoghi platonici, cfr. Plutarco, *Quaestiones Conviviales* 7 (711 C); mentre Ateneo parla di rappresentazioni pantomimiche di temi di filosofia pitagorica; cfr. Ateneo, *Deipnosophistai* 1, 20.

Paride (come è attestato nella settima satira di Giovenale). In genere, il pantomimo era un ballerino, ma sono ricordate anche delle ballerine, vere artiste che raggiunsero una notevole fama. Lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra, composta da auleti, citaredi, percussionisti. In alcuni casi la musica aveva un ruolo preponderante, come ci informa Seneca, in una delle *Epistole* (XI, 84, 10): «Nelle nostre rappresentazioni pantomimiche ci sono più cantori di quanti spettatori ci furono un tempo nei teatri»¹⁰.

Varie fonti ci informano che il pantomimo aveva un linguaggio gestuale, composto di movimenti rigidamente codificati, che il pubblico degli intenditori sapeva decifrare perfettamente, distinguendo i diversi passi di danza, le figure eseguite dall'interprete soprattutto con determinati movimenti delle mani e i singoli atteggiamenti del volto¹¹. Il pantomimo aveva raggiunto, in età tardo antica, livelli di grande raffinatezza e di perfezione comunicativa, tanto da poter essere considerato perfino come una forma di comunicazione letteraria non verbale di grande interesse. Perfino Agostino sembra ammirare gli *histriones* che «col movimento di tutte le membra mandano certi segni a quelli che sanno interpretarli e quasi conversano con i loro occhi»¹². Insomma, il pantomimo è la forma più raffinata e colta dello spettacolo tardo antico, fermo restando, però, che né il pantomimo né le declamazioni solistiche di brani tragici sono forme teatrali in senso completo, cioè unità di parola e azione, dal momento che l'una e l'altra forma si concentrano su un solo elemento, la parola (recitata o cantata) nei *carmina tragica* e il puro gesto nel pantomimo.

¹⁰ Fino ad una trentina di anni fa non avevamo nessun testo di *fabula saltica*, che ci permettesse di farci un'idea delle caratteristiche dello spettacolo, in ordine, per esempio, alla durata e al suo svolgimento. Poi, è stato riconosciuto che un papiro del IV sec. ha conservato il testo di un pantomimo, la cosiddetta *Alcestis Barcinonensis*. Si tratta di una composizione in 122 versi, che narra la morte di Alceste. I personaggi sono: Apollo, Admeto, il padre e la madre di Admeto e Alceste, moglie di Admeto. Quest'ultimo, in preda all'angoscia, interroga Apollo per sapere quanto tempo gli resta da vivere. Il dio gli risponde che il momento della fine è vicino, ma che sopravvivrà se qualcuno si offrirà al posto suo. Rattristato e gemente, rivela al padre il verdetto divino, pregandolo di donargli la vita, ma riceve dal vecchio un rifiuto. Si getta allora ai piedi della madre, che senza cuore né pietà inorridisce a una simile richiesta e addirittura rimprovera il figlio. Solo Alceste, alla vista del consorte disperato, offre se stessa. Lascia al marito disposizioni sui figli, poi si accinge a preparare il suo letto di morte con spezie, balsamo e profumi. Al giungere della sua ora, si rannicchia tra le braccia del marito, mentre, le mani irrigidite, vede le sue unghie diventare blu e sente il freddo della morte che l'avvolge salendo dai piedi ghiacciati. I versi, non privi di eleganza, devono essere opera di un poeta di un certo valore. Il dramma presenta una novità rispetto alla tradizione del mito di Alceste trattato da Euripide: l'introduzione della madre, che col suo atteggiamento spietato accresce il *pathos* drammatico. L'azione si svolge rapida verso la soluzione. Le musiche completano e sottolineano il melodramma. Il tutto si svolge in meno di mezz'ora. Quindi, il pantomimo rivela le stesse caratteristiche del mimo: brevità dell'azione e rapidità dello svolgimento. Il pubblico non aveva tempo di annoiarsi, cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatra*, cit., pp. 11-13. Sull'*Alcestis Barcinonensis*, cfr. M. Marcovich, *Alcestis Barcinonensis*, in «Illinois Classical Studies», n. 1, 1984, pp. 111-134.

¹¹ Cfr. Nonno di Panopoli, *Dyonisiaca* 19; Ateneo, *Deipnosophistai* 14, 629-631; Luciano, *Περὶ ὀρχήσεως*.

¹² Agostino, *Doctrina cristiana* 2, 3, 4. Vi è però da precisare che per i Padri della Chiesa, in astratto, l'arte del pantomimo può tranquillamente essere studiata con rispetto dallo stesso autore, che magari non esita a deprecarla violentemente nel momento in cui la considera nella concretezza della sua esecuzione spettacolare. Infatti, come vedremo nelle pagine seguenti, la censura dei pensatori cristiani è quasi sempre diretta alla sola dimensione spettacolare e performativa, mentre una maggiore apertura viene dimostrata nei confronti del teatro quale fatto letterario. Questa circostanza permetterà nei secoli successivi, e proprio all'interno di ambienti religiosi, la ripresa prima della redazione di testi teatrali, e dopo della loro realizzazione scenica, senza più incorrere in anatemi e condanne.

Anche la commedia continua ad essere amata e conosciuta soltanto attraverso la sua forma letteraria. Non a caso, Plinio dice *comoedias audio et specto mimos*¹³. In altre parole, le commedie vengono ascoltate leggere, mentre ciò che si va a vedere sono i mimi. Tuttavia, c'è rimasto il nome di un autore del II sec. d.C., Pomponius Bassulus, che, a giudicare da un'iscrizione sepolcrale redatta da lui stesso, tradusse opere di Menandro e si cimentò nella stesura di commedie. Anche nel caso della commedia, come poc'anzi accennato per la tragedia, l'apprezzamento dei testi della letteratura drammatica classica non ha niente a che vedere con la condanna degli spettacoli: i Padri li citano volentieri, in particolare Terenzio¹⁴.

Il genere teatrale che ha il maggiore successo in età imperiale è il mimo, tipo di spettacolo destinato al grosso pubblico, caratterizzato da un'estrema versatilità¹⁵. L'espressione non si restringe al gesto come nel pantomimo, ma comprende sia la parola che la danza ed il canto; l'intonazione è prevalentemente comica, anche se non esclude l'inserimento di battute sentenziose in cui si riflette una moralità forse conformistica; c'è una grande varietà di temi, che va dalla ripresa di scene di carattere mitologico ad argomenti di attualità e di polemica anticristiana; gli attori, che recitano tutti senza maschere, sono sia maschi che femmine, queste ultime spesso abbondantemente scollacciate. È possibile ipotizzare che la grande fortuna scenica di questo genere può forse derivare dalla possibilità di allestimenti poco costosi e semplici, e dalla connotazione di un maggiore realismo imitativo rispetto alle convenzioni del teatro classico¹⁶.

¹³ Plinio, 5, 3, 2. Ad onore del vero, le commedie, ed in particolar modo quelle di Plauto e Terenzio, furono rappresentate sicuramente nel I sec. d.C., come ci attestano alcune fonti. Per esempio, Quintiliano (*Institutio oratoria* XI, 3, 182), citando alcuni versi dell'*Eunuchus* di Terenzio (vv. 46-48), scrive: «Che avverrebbe se sulla scena bisognasse pronunciare: *Allora che devo fare? Non andare neppure ora / che mi mandano a chiamare? O è meglio che mi prepari / a ribattere una buona volta alle puttane?* In questo caso l'attore farà uso di pause d'incertezza, modulazioni vocali, molteplicità di movimenti delle mani e varietà di gesti». Si rappresentavano anche commedie in greco, come quella di Germanico fatta mettere in scena e premiata dalla giuria a Napoli dal fratello Imperatore Claudio, come ci racconta Svetonio, nel *Divus Claudius* (XII, 2).

¹⁴ Terenzio è citato sovente da Ambrogio, ma anche da Agostino e da Girolamo. Quest'ultimo, in una lettera del 384, dichiara di aver letto Plauto: *miser ego lecturus Tullium ieiunabam; post noctium crebras vigilias, quas mihi praeteritorum recordatio peccatorum ex imis visceribus eruebat, Plautus sumebatur in manibus* (XXII, 30). Dal canto suo Arnobio sembra alludere a una rappresentazione dell'*Anfitrione* di Plauto (*Difesa della vera religione* VII, 33): «Che motivo c'è [...] che gli dèi diventino tranquilli, placidi, miti, se si fanno cose insignificanti e se uomini oziosi recitano davanti a una folla di spettatori? Giove deporrà l'ira se verrà allestito e interpretato l'*Anfitrione* di Plauto».

¹⁵ Per quanto, all'interno del genere, vi erano anche mimi destinati ad *élite* più colte. Basti fare riferimento alla decima satira oraziana, in cui il poeta rifiuta di considerare poesia i mimi di Laberio, e si paragona ad un'attrice dei mimi, Arbuscula, che, fischiata dal grosso pubblico, diceva di essere fiera del plauso dei cavalieri, cfr. Orazio, *Saturae* 10. Anche Cicerone ci fa sapere che quest'attrice era la beniamina di un pubblico più raffinato, cfr. Cicerone, *Epistulae ad Atticum* 4, 16, 6. Un'esautiva e dotta elencazione di mimografi (e dei frammenti delle loro opere), mimi e mime dell'età imperiale è rintracciabile in L. Cicu, *Mimografi, mimi e mime nell'età imperiale*, in «Sandalion», n. 32/33, 2011, pp. 71-97.

¹⁶ Valerio Massimo, nel secondo dei *Factorum et dictorum memorabilium libri* narra un aneddoto a proposito di Catone il Censore, che ben fa intuire cosa succedesse durante la rappresentazione di un mimo. Poiché lo stesso Catone assisteva allo svolgersi dei *ludi Florali* organizzati dall'edile Messio, il popolo si vergognò di chiedere che le mime si denudassero. Venutone a conoscenza tramite il suo amico Favonio che gli sedeva accanto, si allontanò dal teatro per non ostacolare con la sua presenza lo svolgimento del consueto spettacolo. Mentre usciva, il popolo, dopo averlo calorosamente applaudito, volle che si continuasse come prima. Altresì, ricordiamo, sulla scorta del Balsdon che, simili al mimo (ma con caratteristiche formali alquanto peculiari), almeno per modalità di fruizione e impatto sul pubblico,

Per capire cos'era esattamente un mimo e quali tratti lo caratterizzavano e lo distinguevano da altri generi teatrali, possiamo rivolgere la nostra attenzione a un mimo greco del II sec., il cosiddetto *Charition*, la cui trama è stata agevolmente ricostruita. Nel papiro che ci ha conservato il frammento del mimo ci sono le sigle degli strumenti da impiegare: timpani, crotali, *scabellum*; il suonatore di questo strumento, lo *scabillarius*, suonava al contempo l'*aulòs*. Il testo è costituito da prosa e da versi. Era un misto di recitazione e di canto. L'impiego degli strumenti presuppone la danza del coro. Oltre al greco, viene impiegata una lingua dravidica, il kannarese. Si tratta di una parodia dell'*Ifigenia fra i Tauri* e del *Ciclope* di Euripide. L'azione si svolge rapidamente, senza interruzioni; lo spettacolo dura una ventina di minuti, ed è di tono paradossale e divertente. Alla fine ci sarà stata la *nudatio* delle attrici che componevano il coro. Dunque: spettacolo di breve durata, dal ritmo serrato, d'argomento comico, condito da musica, canti e danze. A differenza di altri spettacoli più nobili, quali la tragedia e la commedia, non dava spazio alla noia¹⁷.

In epoca ellenistica invalse anche l'uso di concorsi citarodici, nei quali gli esecutori cantavano brani di vario tipo, anche teatrali, accompagnandosi con la cetra. Lo storico Timeo di Tauromenio, come ci attesta lo Pseudo-Antigono, racconta che le cicale che si trovavano nel territorio di Locri, separato da quello di Reggio, cantavano, mentre le cicale che si trovavano nel territorio di Reggio erano mute. Ma si racconta un fatto ancora più fantastico di questo: i citaredi Aristone di Reggio ed

c'erano altri tipi di spettacoli di minore importanza, come l'atellana, un antico genere di origine osca, che continuò ad avere successo anche in età augustea. L'atellana era una farsa popolare improvvisata di tono satirico; mista di versi e di prosa condita di termini rustici, impiegava maschere fisse, i cui nomi sono Dossennus, Maccus, Buccus, Manducus, Pappus (talvolta compariva anche una maschera con l'aspetto di animale, Kikinus, il cui nome richiamava il verso del gallo). Nel I sec. a.C. ci furono degli autori, soprattutto Lucio Pomponio e Novio, che le conferirono dignità letteraria. Col tempo le farse atellane vennero impiegate come i drammi satireschi in appendice alle tragedie (*exodia*). Nell'atellana i ruoli femminili venivano interpretati da attori di sesso maschile, che nascondevano la propria identità con maschere. Il linguaggio sboccato era una caratteristica spiccata. Nei frammenti rimasti si può rintracciare la crudezza popolare del linguaggio dell'atellana. Un frammento del *Citarista* di Pomponio dice: «Per favore, non t'incazzare. Tutti vogliono che crepi la moglie». Un frammento della *Concha* suona: «Già ora patisco la fame: manderò a fare in culo mia moglie». Gli attori a volte si abbandonavano al pericoloso gioco di criticare il potere imperiale. Ne conseguivano tragiche conseguenze: sappiamo di un attore, che attaccò Caligola e venne bruciato vivo nell'anfiteatro per ordine dell'imperatore (Svetonio, *Caligula* 27, 4). La popolarità del genere fu particolarmente grande nel II sec., sotto Traiano e Adriano, ed ebbe successo per tutto il periodo imperiale, come dimostrano le numerosissime statuette e maschere di terracotta raffiguranti i tipi canonici dell'atellana, provenienti da ogni parte dell'impero romano, cfr. John Percy V. D. Balsdon, *Life and leisure in ancient Rome*, Londra, The Bodley Head, 1969, pp. 278-279. Vi erano anche le esibizioni di giocolieri e funamboli, tipiche di una spettacolarità di strada, ma che si potevano tenere però anche nei teatri. Infine, Musso ricorda un altro genere, il tetimimo, spettacoli coreografici acquatici, così denominati da uno studioso moderno (G. Traversari, *Tetimino e colimbètra*, in «Dioniso», n. 13, 1950), dal nome di Teti, dea del mare. Nell'orchestra dei teatri si ricavava un bacino chiuso alimentato da condutture idriche. Venivano rappresentati spettacolari mimi con licenziose esibizioni di nudità femminili, cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatrica*, cit., pp. 7-8. Marziale, nel ventiseiesimo epigramma del *De spectaculis*, ce ne descrive uno: «Per tutta la piscina un coro docile / di Nereidi scherzò / disegnando sull'acqua un'ampia serie / di figure: una fiocina dai denti / diritti, minacciosa, una curva àncora, / un remo ed una nave / e la costellazione dei Dioscuri / gradita ai marinai / ed una vela gonfia./ Chi inventò tante meraviglie in acqua? / Le insegnò forse Teti / o Teti le imparò?». Giovanni Crisostomo, in un'omelia pronunciata ad Antiochia nel 390, così commenta tali spettacoli: «E tu, abbandonata questa fonte [Cristo], accorri nel teatro per vedere le donne che nuotano e la sfacciata ostentazione delle loro pudende [...]. Tu [...], trascurata la fonte del sangue [...], accorri a una fonte diabolica, per ammirare una prostituta che nuota e subire il naufragio della tua anima, poiché quell'acqua è un mare di licenziosità, che non sommerge i corpi, ma compie naufragi di anime».

¹⁷ Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

Eunomo di Locri, trovatisi a Delfi, vennero a diverbio circa la scelta del miglior citaredo. L'uno affermava che la scelta doveva cadere su di lui, dal momento che Reggio era una colonia delfica, fondata per volere di Apollo; l'altro ribatteva che non avrebbe dovuto osare suonar la cetra uno nel cui paese non cantavano nemmeno le cicale. Fatto sta che, pur risultando nella gara superiore il reggino, la vittoria fu assegnata ad Eunomo per questo motivo: mentre cantava una cicala volò sulla lira e si mise a cantare; il pubblico a quella vista esplose in un'acclamazione, che decretò la fine della gara¹⁸.

In tutto il periodo imperiale le citarodie ebbero successo e gli esecutori più bravi vennero acclamati dal pubblico romano. Si diffuse il costume di comporre musiche su brani tratti da tragedie classiche e di cantarli accompagnati dalla cetra. Ce lo attestano iscrizioni come quella per Temisone di Mileto della prima metà del II sec.: «La Bulé ed il popolo dei Milesi eressero il busto di Tito Poplio Elio Temisone, figlio di Teodoto, che vinse giochi Istmici, Nemei, cinque giochi panasiatici, e ottantanove altri concorsi, solo e primo a musicare Euripide»¹⁹.

Oltre agli spettacoli a teatro (pantomimo, *carmina tragica*, mimo, atellana, citarodie, tetimimo, e giocoleria), erano di grande presa sul pubblico gli spettacoli in anfiteatro: cacce alle belve (*venationes*), esecuzione capitali di condannati, combattimenti di gladiatori (*munera gladiatoria*), e più raramente le battaglie navali (*naumachiae*)²⁰. Questa tipologia di spettacoli godette di grande popolarità almeno fino al IV sec., quando iniziò un lento ma inesorabile declino, solo in parte attribuibile all'influsso del cristianesimo. Infatti, a far decadere le fortune degli spettacoli in anfiteatro furono per lo più ragioni di ordine economico e il mutato atteggiamento delle autorità pubbliche, soprattutto verso le lotte gladiatorie, che scomparvero completamente dalle scene intorno alla metà del V sec..

È interessante notare, come fa Lugaresi, che in queste *performance*, sulla crudezza del dettaglio realistico (il sangue e la morte), si innesta con crescente riconoscibilità una marcata teatralizzazione²¹. Non a caso, chi combatteva nell'arena doveva vestire panni di eroi mitologici, andando a creare una sorta di iperrealismo in cui si connettevano l'istanza agonistica (un vero combattimento dall'esito non predeterminato), e l'istanza teatrale (che rinvia ad una logica di simulazione). E non si trascuri di considerare che la marcata teatralizzazione dei *munera gladiatoria*

¹⁸ Nerone amava molto questo genere di esibizioni. Sappiamo da Svetonio che l'imperatore cantò i dolori del parto di Canace dall'*Eolo* di Euripide, Oreste matricida, Edipo cieco, Ercole pazzo, e, in greco, Edipo esule. Rivaleggiò con attori valenti come Epirote. Inoltre, si fece scolpire nelle vesti di citaredo sul modello di Apollo e conìo pure monete sulle quali era ritratto da citaredo, cfr. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, University Press, 1939, p. 234.

¹⁹ Cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatra*, cit., pp. 6-7.

²⁰ Cfr. T. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, Londra, Routledge, 1995; anche K. M. Coleman, *Martial: Liber Spectaculorum*, Oxford, Oxford University Press, 2006; utilissimo è G.L. Gregori, *Ludi e munera: 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana*, Milano, LED, 2011.

²¹ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 76-79.

andò rapidamente ad intaccare il grado di sacralità rituale e il carattere religioso che erano una cifra importante dei giochi antichi²². Resta comunque che i giochi dei gladiatori spinsero al massimo la contraddizione tra rappresentazione spettacolare e realtà, e forzarono, fino ad uscirne del tutto, i confini dello spazio ludico.

Non meno importanti, anzi primi per antichità, per frequenza di svolgimento e per numero di spettatori, sono gli spettacoli del circo, cioè, in buona sostanza, le corse dei carri. Fino alla loro fine (attribuibile al tracollo economico e sociale: l'ultima corsa di cui abbiamo notizie risale al 549, al tempo di Totila, nel circo Massimo a Roma), i *ludi circenses* ebbero una durevole fortuna nell'impero bizantino. Caricato di significati simbolici, fastosamente monumentalizzato, il circo acquista un'importanza cruciale nello spazio politico non solo di Costantinopoli, ma anche delle lontane province, nelle quali gli spettacoli del circo venivano invocati (tanto dai pagani quanto dai cristiani), come elemento prioritario della difesa e del ripristino della civiltà di fronte alle distruzioni portate dai barbari²³.

Il potere di suggestione del circo, con la sua atmosfera inebriante creata dalla concentrazione emotiva delle folle negli istanti prima della partenza dei carri, è tale che alcuni autori cristiani, tra i quali Gregorio di Nissa, ricorrono proprio al paragone con le corse dei cavalli per descrivere l'attitudine con cui si accingono a scrivere di anatemi religiosi²⁴.

Riassumiamo: è indiscutibile che l'incidenza degli spettacoli sulla vita sociale nella prima età dell'impero romano fosse tale da poter arrivare a parlare di una "società dello spettacolo". Non a caso, molte manifestazioni della vita politica e civile subirono una forte spettacolarizzazione – su tutti valga l'esempio di Nerone, che, di fronte a Roma in fiamme, cominciò a suonare la lira e ad "esibirsi" per la corte²⁵. Lo spettacolo, dal I sec. d.C. in poi, diviene, attraverso interferenze e sovrapposizioni di realtà e finzione, tra immaginazione, realismo (e in alcuni casi iperrealismo), il luogo di contaminazione tra l'*otium* ludico e il *negotium* politico. Altresì, si verifica un'asimmetria

²² In realtà la questione, variamente dibattuta tra gli studiosi, è difficile da risolvere in maniera univoca, dal momento che bisognerebbe possedere informazioni su alcuni culti (primo fra tutti quello di Nemesi, che era alla base dei *munera* e delle *venationes* in anfiteatro), che però non abbiamo. A quanti hanno insistito per il significato di rituale funebre di questi giochi (Wiedemann), si sono opposti altri studiosi che hanno rimarcato la natura decisamente spettacolare di queste manifestazioni, ormai gestite professionalmente per il divertimento del pubblico (Ville), un po' come avviene oggi per gli incontri di wrestling. A dirla tutta, non solo tra i moderni, ma anche dalle fonti antiche emerge incertezza circa l'originario significato dei giochi. Per esempio, l'*Historia Augusta*, spiega ai lettori quale sia l'origine dell'usanza per cui gli imperatori partendo per la guerra offrono dei *munera gladiatoria* e delle *venationes* e dice che molti ritengono che in antico si trattasse di un rito propiziatorio, destinato a saziare di sangue la dea Nemesi, mentre altri la spiegano con l'utilità di far vedere dei combattimenti aspri e cruenti ai soldati che a erano in procinto di combattere, per abituarli alla crudeltà della lotta in battaglia; cfr. T. Wiedemann, *Emperors*, cit.; G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Roma, École Française de Rome, 1981.

²³ Riferendosi alla distruzione di Treviri, saccheggiata dai barbari nel 420, Salviano racconta, in maniera piuttosto irata e critica per la demenzialità della pretesa, che i pochi nobili sopravvissuti a quell'eccidio non facevano che chiedere agli imperatori i giochi del circo, come se fossero il toccasana per la città distrutta!; cfr. Salviano, *De Gubernatione Dei* 6, 85-89.

²⁴ Gregorio di Nissa, *Vita di Mosé*.

²⁵ È Svetonio, *Nerone* 21, 5, che ci narra di Nerone cantore di tragedie, cui abbiamo accennato alla nota 18.

nella relazione spettacolare: l'agonista è "seriamente" impegnato in un'azione che lo vede per lo più impotente; lo spettatore è "irresponsabilmente" relegato in un ruolo che con grande efficacia Lugaresi ha definito di "onnipotenza attiva"²⁶.

In secondo luogo, è bene sottolineare che gli spettacoli della cultura pagana amplificano i livelli socio-culturali (non erano certo "per tutti"), al punto da generare una serie di riserve di natura politica ed economica. Non a caso, nei confronti dell'attore si genera una sorta di ambivalenza tra esaltazione ed infamia, desiderio di esibirsi e ripugnanza per l'esposizione scenica, qua e là nobilitato dalla somiglianza delle tecniche usate dall'oratore²⁷.

Infine, dobbiamo per lo meno accennare al trattamento metaforico che viene fatto dello spettacolo²⁸: da un lato la metafora del *theatrum mundi* postula l'uomo e il mondo quale spettacolo goduto dalle divinità, perciò l'attore ricoprirebbe un ruolo ironico²⁹; dall'altro il *topos* della scena interiore³⁰.

L'intero mondo dello spettacolo, che fin qui abbiamo velocemente delineato, subisce a partire dal II sec. una fortissima scossa e incontra una netta e rigida opposizione da parte della riflessione teologica dei Padri della Chiesa. Riflessione che se da un lato è ferma condanna di determinati atteggiamenti, dall'altra contribuirà a far nascere, nel corso dei secoli, una presa di coscienza estetica, che finirà per separare il teatro in senso stretto dalle altre forme spettacolari.

2. Lo spettacolo teatrale dal II al V sec.: la riflessione dei Padri della Chiesa

Con la diffusione del cristianesimo, e più in particolare in seguito alla riflessione dottrina dei Padri della Chiesa, si imponeva una nuova immagine del teatro, profondamente diversa da quella che si era delineata al tramonto dell'età classica. Tra il II e il V sec. gli autori cristiani assumevano, come abbiamo accennato, 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.

²⁶ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 165 e ss.

²⁷ Cfr. C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, «Culture Teatrali», n. 9, autunno 2003, pp. 142 e ss.

²⁸ Naturalmente, non si tratta del problema posto dal teatro che riflette su se stesso e diventa metateatro, questione sulla quale, se eccettuamo il prologo dei *Menaechmi* di Plauto, non ci sono tracce nella produzione teatrale antica, sia greca che romana, cfr. L.G. Christian, *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York-Londra, Garland, 1987, pp. 9-11.

²⁹ Si ricordi che Plotino usava la metafora del *theatrum mundi* al servizio della teodicea e come strumento per pensare il rapporto tra il Logos del mondo e la singola anima, cfr. M. Vegetti, *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, in «Aut Aut», n. 195/196, 1983, pp. 19-41.

³⁰ La scena interiore, o il teatro della mente, è una metafora che ha avuto una presenza di gran lunga meno significativa nella letteratura antica. Invece, nella riflessione cristiana tardoantica e medievale incontrerà grande fortuna. La scena interiore postula la possibilità di aprire un campo metaforico *in interiore homine*, in cui all'immaginazione sia consentito visualizzare vicende, ambienti e personaggi inventati, o mutuati da letture fatte. A tal proposito si vedano Orazio (*Epistulae* 2, 2), Cicerone (*Tusculanae Disputationes* 2, 26, 64) o Seneca (*Epistulae* 25, 5-6). Anche l'imperatore Giuliano (*Misopogon* 21, 351 C-D) evoca il teatro interiore, propiziato dalla lettura di un testo autorevole, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 256-260.

A differenza delle commedie e delle tragedie dell'età classica, nelle quali si rappresentavano testi letterari più o meno attentamente elaborati, la nuova spettacolarità si affidava piuttosto all'immediata efficacia dell'azione scenica, sfruttando l'abilità delle esibizioni degli attori e la crudezza e la violenza delle immagini. Come abbiamo detto, accanto alla spettacolarità del circo e dell'anfiteatro, in questo periodo, raggiungevano la loro massima popolarità le rappresentazioni di attori girovaghi, che operavano probabilmente nel mondo greco fin dal V sec. a.C.³¹. La loro attività era estremamente varia: si esibivano come mimi, giocolieri, acrobati, contorsionisti, imitatori, ammaestratori di animali. Lavoravano nelle piazze, in occasione dei mercati e delle festività pubbliche, qualche volta erano ingaggiati per apparire nelle case private e nei banchetti. Sapevano danzare, cantare, recitare brevi scenette, in tutto o in larga parte improvvisando le battute. Tra di loro, in epoca imperiale, dovevano emergere alcuni attori particolarmente apprezzati, ma il genere dei loro spettacoli era considerato minore e, come classe sociale, godevano di scarsissima considerazione. A più riprese particolari decreti stabilivano la soppressione delle loro rappresentazioni e l'espulsione delle compagnie dal territorio cittadino³². Non per questo cessava comunque la loro attività, sostenuta dal favore del pubblico e anche dall'appoggio di cittadini eminenti e facoltosi.

Le fonti a cui disponiamo sono concordi nel sottolineare la licenziosità degli spettacoli dei mimi. Le trame, la gestualità, le battute erano spesso oscene. Inoltre, le compagnie comprendevano non solo attori, che erano tradizionalmente gli unici interpreti dei generi teatrali "alti" come la tragedia e la commedia, ma anche attrici, sovente coinvolte in situazioni al limite della pornografia. Abbiamo detto che già nel III sec. a.C., nelle celebrazioni dei *ludi Florali*, il pubblico assisteva all'esibizione di donne nude sulla scena, e sappiamo che gli spettacoli di mimo potevano comprendere esibizioni sessuali assolutamente realistiche. Procopio, nella sua *Storia segreta*, ci ha tramandato la descrizione delle attività teatrali di Teodora, in gioventù apprezzata pornodiva, che sarebbe poi diventata moglie di Giustiniano e imperatrice³³.

³¹ I mimi, a partire dal IX sec., vennero chiamati giullari (*jongleurs*) e poi menestrelli (*menestriers*). L'evoluzione dei termini corrisponde solo parzialmente a quella del ruolo, giacché non si può affermare che ci sia alcun elemento per distinguere i mimi dai giullari, entrambi essendo saltimbanchi, cantastorie, prestigiatori, ciarlatani, cfr. Cesare Molinari, *Teatro. Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 75 e ss. Un testo molto esaustivo sullo sviluppo dell'arte degli artisti di strada – mimi, giullari, menestrelli, o comunque siano stati denominati nelle varie parti del mondo allora conosciuto – è Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Age*, Parigi, Champion, 1910, il quale, pur concentrandosi sulla storia teatrale francese, non trascura di fornire preziosissime informazioni più generali sull'attività di questi attori, dall'impero romano al declino scenico, passando per la condanna della Chiesa, per l'epoca di massimo splendore, e per il loro fondamentale apporto alla nascente drammaturgia.

³² Cfr. G. Maugras, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1887, pp. 15-16 e 23-26.

³³ Cfr. Procopio, *Historia Arcana* 2, 15.

Intanto, alcune testimonianze, fortunosamente giunte fino a noi, ci fanno sapere che v'erano, fino a tutto il V sec., alcuni scrittori che si confrontavano con la scrittura drammaturgica, per quanto dichiaratamente destinata alla sola lettura e non anche alla rappresentazione³⁴.

Come nota 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 che offriva, come racconta Marziale, «le sue carni a un orso della Caledonia» mentre le sue articolazioni erano «ancora vive» e le membra «stillavano sangue»³⁵, la visione era indirizzata a scatenare sensazioni

³⁴ Particolarmente interessante è il *Ludus Septem Sapientum*, composto da Ausonio nel IV sec.. L'opera, strutturata come sequenza di nove monologhi, segue a suo modo le movenze di uno spettacolo; vi sono continui cenni ad un'astratta ambientazione scenica (fa da sfondo ai personaggi il nudo teatro) e copiosi ricorrono i rinvii alla commedia e alla produzione di Plauto e di Terenzio. Il *Ludus* si presenta formalmente come spettacolo destinato alla *performance* teatrale, ma non è una rappresentazione in senso stretto, non è una commedia, non è una tragedia e nemmeno rientra nei generi minori. Anche se il *Prologus* preannuncia che i sette compariranno sulla scena palliati, con questa affermazione non si intende semplicemente collocare l'opera nell'ambito della commedia: l'attribuzione del pallio simboleggia la tipica opposizione tra mondo greco e romano (*togate Romule*) e ritrae i sapienti con le vesti che l'iconografia antica tradizionalmente assegnava ai filosofi. Inoltre, la finzione prevista dall'opera ausoniana non è al livello della rappresentazione, cioè non riposa su quel tacito accordo in virtù del quale il pubblico accetta che degli attori fingano di essere altro rispetto a quello che realmente sono per raccontare una storia; ma è al livello della lettura, cioè chi legge l'opera immagina che i "veri" sette sapienti si presentino in scena per spiegare le proprie massime e raccontare le loro vicende; l'idea di spettacolo suggerita sarà allora più vicina alle pubbliche letture e alle declamazioni. Con quale altro termine, se non "ludus", Ausonio poteva rimanere nel vago e alludere genericamente a un'esibizione teatrale? In questo modo il lettore si figurava all'istante uno spettacolo senza però identificarlo precisamente con una commedia, con una tragedia, un mimo o altro; lo sforzo che gli era richiesto era dare una precisa collocazione scenica all'opera: il nudo teatro, evocato dal *Prologus* attraverso la storia dell'edilizia teatrale romana. La funzione del prologo sarà quindi da un lato informativa (illustrare la storia dei teatri romani), dall'altro suggestiva, cioè diretta a creare nel lettore una suggestione tale per cui in seguito, proseguendo con la lettura, egli non dimentichi qual è l'ambientazione prevista dall'autore; e infatti, altrimenti, sarebbero poco efficaci le allusioni fatte da ciascun sapiente al proprio ingresso o uscita, come pure la sollecitazione degli applausi. Un'ottima analisi di questo testo è in E. Cazzuffi, *D. M. Ausonio, Ludus septem sapientum. Studio introduttivo, traduzione e note di commento*, tesi per il conseguimento del dottorato di ricerca in Filologia Classica presso l'Università di Padova, XXII ciclo, aprile 2010. Inoltre, risalirebbe alla fine del IV sec. (ma sulla datazione vi sono tesi molto discordanti nella letteratura critica) una commedia anonima intitolata *Querolus sive Aulularia*, importante testimonianza, presumibilmente di provenienza gallica, di come era cambiata la struttura di uno scritto drammaturgico rispetto a quelli di Plauto e di Terenzio, dai quali pure si trae abbondante ispirazione, tant'è che alcuni studi (su tutti quelli di Bertini) hanno osservato che l'ignoto autore, volendo imitare Plauto ha, in realtà, seguito l'esempio della maniera terenziana. L'autore dichiara di aver composto la sua opera (in prosa e non in versi) «fabellis atque mensis», cioè perché fosse letta durante i banchetti e non più rappresentata sulla scena. Infine, dalla "provincia" africana, sempre attiva sul piano culturale, giunge un'altra testimonianza, quella della composizione, sul finire del V sec., di una tragedia, opera d'imitazione classica, talora ridondante e appesantita, però non priva di pregi, l'*Orestis tragoedia*, attribuita all'avvocato cartaginese Draconzio; cfr. F. Bertini, *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1976, pp. 35-43; F. Corsaro, *Querolus. Studio introduttivo e commentario*, Bologna, Casa Editrice prof. Riccardo Patron, 1965, pp. 7-63; F. Doglio, *Storia del teatro*, cit., pp. 43 e ss.

³⁵ Marziale, *Liber de spectaculis* 7.

estreme, che offuscavano le capacità di elaborazione fantastica e intellettuale dello spettatore, e lo avvolgevano in una rete di stimoli sensibili immediati e incontrollabili³⁶.

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.

Il primo, e più noto tra i Padri della Chiesa, a scagliarsi contro i "peccaminosi" spettacoli dell'epoca imperiale fu Tertulliano. Convertitosi al cristianesimo verso il 193, scrisse pochi anni dopo un opuscolo intitolato *De spectaculis*, nel quale sosteneva che ogni genere di spettacolo è opera del diavolo. Invitava perciò i cristiani a restare lontani dal teatro, che è la sede privilegiata dell'impudicizia (*privatum consistorium impudicitiae*). E spiegava: «il sommo favore di cui gode il teatro deriva soprattutto dall'oscenità che l'attore di atellane rappresenta coi suoi gesti, che il mimo impersona anche con donne in scena, un'oscenità a tal punto deleteria per il gentil sesso che ne arrossiscono più facilmente a casa che sulla scena; quell'oscenità infine che il pantomimo fin dall'infanzia subisce sul suo corpo per poter diventare un artista»³⁷. Tertulliano prendeva soprattutto di mira i generi dell'atellana, del mimo e del pantomimo, ossia gli spettacoli più in voga nell'impero. Tuttavia, per lui anche le tragedie e le commedie dovevano essere respinte: «Se le tragedie e le commedie, che ci ammanniscono crimini e scene libidinose, sono cruente e lascive, empie o senza regole, di nessuna cosa che in se stessa è atroce o volgare la sua rappresentazione è migliore, perché ciò che viene respinto nella realtà non deve essere accolto neppure sotto forma di recitazione»³⁸.

Tertulliano ampliò e approfondì in un'organica teoria critica dello spettacolo gli spunti polemici verso gli spettacoli che affiorano, con maggiore o minore evidenza, nella letteratura apologetica del II sec.³⁹. Dal suo intervento emerge la chiara consapevolezza che quello degli spettacoli non è per i cristiani un problema secondario, attinente soltanto all'etica della vita pubblica e delle relazioni con l'ambiente pagano, ma una questione cruciale per la definizione della stessa identità cristiana, su cui era aperto un vivace dibattito all'interno delle comunità ecclesiali. Tertulliano affrontò in modo sistematico un problema centrale per l'autocomprensione della fede cristiana e che, lungi dall'avere

³⁶ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 58-59.

³⁷ Tertulliano, *De spectaculis* 17.

³⁸ Ivi. Ricorda Luigi Allegri che, tra i cristiani, sarà soprattutto Lattanzio, nelle *Divinae Institutiones* e nell'*Epitome Divinarum Institutionum*, a insistere su questo aspetto, consigliando di fuggire qualsiasi tipo di spettacolo: «Dunque sono da evitare tutti gli spettacoli, non solo perché qualcosa di vizioso non si venga ad annidare negli animi, che devono invece essere quieti e tranquilli [...]. Pertanto ogni spettacolo è da fuggirsi, perché possiamo tenere tranquilla la condizione della mente», cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 27.

³⁹ Si vedano anche Taziano, *Oratio adversus Græcos* 22-24; Atenagora, *Legatio pro Christianis* 35, 4-5; Teofilo, *Apologia ad Autolyicum* 3, 15.

il carattere marginale che spesso gli viene attribuito, si innerva profondamente in tutto il corpo della teologia tertulliana⁴⁰.

La questione dell'immoralità degli spettacoli era diffusa ovunque e non soltanto nell'Europa continentale. Infatti, alla metà del III sec., un vescovo di una piccola città africana scrive a Cipriano di Cartagine a proposito della conversione di un ex-attore, il quale, non avendo altro mezzo di sostentamento, vorrebbe poter continuare ad insegnare la sua arte. Cipriano, richiamandosi alla proibizione contenuta nella legge mosaica relativa al travestimento con abiti femminili, risponde con un diniego estremamente rigoroso: «Io penso che non sia compatibile né con la maestà divina, né con la disciplina evangelica che l'onore e il pudore della chiesa siano contaminati da un contagio tanto impuro e infame»⁴¹. Insomma, l'azione nefasta degli spettacoli è tale che, per dirla con le parole di Lugaresi, «la chiesa [...] non può certo respingere la pecorella smarrita che, venendo dal teatro, si presenta alle sue porte, ma deve evitare a tutti i costi che, a causa di quella conversione, l'intero gregge sia danneggiato, come accadrebbe [...], se si verificasse il benché minimo contatto, per quanto episodico e indiretto, con il mondo degli spettacoli»⁴².

Ancora: all'epoca di Ambrogio, Milano era considerata una delle venti più importanti città dell'impero. Ausonio (310-393/4), la classifica settima, così descrivendola:

È tutto meraviglioso, a Milano: ricchezze abbondanti, case innumerevoli e sontuose, popolazione fionda e intelligente, piacevoli costumi. Una doppia cerchia di mura, inoltre, amplifica l'aspetto della città e, per il piacere del popolo (*populique voluptas*), v'è un circo e la mole cuneiforme di un teatro coperto (*circus et inclusi moles cuneata theatri*); e ancora templi, un palazzo imperiale, una zecca opulenta, un quartiere celebre sotto il nome di "Bagni d'Ercole"; i suoi colonnati, tutti adorni di statue di marmo, e le sue mura circondano, come un bastione, i margini della città. Tutte queste costruzioni sembrano, per le loro forme grandiose, rivaleggiare in magnificenza e non sono affatto oppresse dalla stretta vicinanza di Roma⁴³.

Il teatro di Milano, risalente al periodo augusteo (metà del I sec. a.C., e perciò contemporaneo al teatro di Pompeo, il primo teatro in pietra di Roma, completato nel 55 a.C.), poteva contenere dai sette agli ottomila spettatori⁴⁴. È stato paragonato per grandezza e disposizione al teatro di Aspendos, il teatro meglio conservato dell'antichità⁴⁵. A Milano, Ambrogio, così esortava i fedeli sul finire del IV sec.: «Volgiamo i nostri occhi dalle vanità; perché l'animo non concupisca ciò che vedrà»⁴⁶. Si riferiva a quelli che accorrevano agli spettacoli dei giochi del circo e del teatro

⁴⁰ Cfr. L. Lugaresi, *Tertulliano e la fondazione del discorso cristiano sugli spettacoli*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», n. 2, 2005, pp. 357-407.

⁴¹ Cipriano, *Epistulae* 2, 1-2.

⁴² L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., p. 8.

⁴³ Ausonio, *Ordo urbium nobilium* 7.

⁴⁴ Cfr. M. Mirabella Roberti, *Milano romana*, Milano, Rusconi, 1984, pp. 52-56.

⁴⁵ Cfr. A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani: teatri, odei, anfiteatri, circhi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1961, p. 122.

⁴⁶ Ambrogio, *Expositio in psalmum Davidi CXVIII* 15, 1260.

(*circensium ludorum atque theatralium festinantes*): «Vanità è quella che scorgi chiaramente. Guardi il pantomimo, è vanità; guardi i lottatori, è vanità; perché scorgi chiaramente che lottano per una corona di foglie [...]. Guardi i cavalli che corrono, è vanità; perché corrono vanamente, dal momento che non sono in grado di salvare colui che li monta»⁴⁷. I piaceri del teatro invero sono osceni (*theatralium voluptatum obscenitate*)⁴⁸.

La smodata passione degli abitanti di Costantinopoli per gli spettacoli viene rimproverata da Gregorio di Nazianzo nell'orazione 36 (risalente al 380-81):

O voi, cittadini di questa grande città, voi che siete i primi subito dopo quelli della prima città, anche se non ammettete neppure questo primato, mostratevi a me primi non nella malvagità, ma nella virtù, non nella dissolutezza, ma nella buona condotta. Come è turpe avere la meglio sulle altre città e lasciarsi poi sopraffare dai piaceri! Essere assennati in tutte le altre cose, e fare follie per le corse dei cavalli, per i teatri e per gli stadi, per la caccia, al punto di ridurre a tutto ciò la propria vita, ed essere tra tutte le città la prima per gli amanti dei divertimenti: sarebbe più conveniente che questa città fosse per tutte le altre un esempio di ogni bene⁴⁹.

In un'altra orazione, Gregorio ricorda anche che sua madre Nonna «non tollero non solo di entrare, ma nemmeno di vedere una cosa sacrilega contro la legge della sua coscienza, né che le sue orecchie o la sua voce, che dovevano accogliere o far risuonare le verità divine, venissero contaminate dai racconti dei Greci o dalle canzonette dei teatri: niente di impuro infatti si adatta alle cose divine»⁵⁰.

Agostino, che in particolare nelle *Confessiones* e nel *De Civitate Dei* formulò le considerazioni più acute circa gli spettacoli del suo tempo, andò a Milano come maestro di retorica, nell'autunno del 384⁵¹, e venne accolto paternamente dal vescovo Ambrogio. In gioventù, durante il suo soggiorno a Cartagine, confessa di aver amato appassionatamente gli *spectacula theatrica*: «Mi attiravano gli spettacoli teatrali, colmi di raffigurazioni delle mie miserie e di esche per il mio fuoco»⁵². E commenta:

Come avviene che a teatro l'uomo cerca la sofferenza contemplando vicende luttuose e tragiche? E che, se pure non vorrebbe per conto suo patirle, quale spettatore cerca di patirne tutto il dolore, e proprio il dolore costituisce il suo piacere? Strana follia, non altro, è questa. A quei casi si commuove infatti di più chi è meno immune dalle passioni che agitano; eppure, mentre di solito si definisce miseria la propria sofferenza, le sofferenze per gli altri si definiscono misericordia. Ma infine, dov'è la misericordia nella finzione delle scene? Là non si è sollecitati a soccorrere, ma soltanto eccitati a soffrire, e si apprezza tanto più l'attore di quelle figurazioni, quanto più si soffre, e se la rappresentazione di sventure remote nel tempo oppure immaginarie non lo fa soffrire, lo spettatore si allontana disgustato e imprecando; se invece soffre, rimane attento e godendo piange⁵³.

⁴⁷ Ivi.

⁴⁸ Ambrogio, *De excidio urbis Hierosolymitanae* 15, 2065.

⁴⁹ Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, Milano, Bompiani, 2000, p. 857.

⁵⁰ Ivi, p. 439.

⁵¹ Agostino, *Confessiones* V, 13.

⁵² Agostino, *Confessiones* III, 1.

⁵³ Ivi.

Per fare capire che cosa può succedere a chi assiste agli spettacoli teatrali, e alla subdola dimensione molto simile a quella ritualistica del cristianesimo che molti spettacoli tendevano ad assumere, Agostino ricorre alla propria esperienza personale di testimone del culto della dea Celeste, la versione cartaginese della Grande Madre:

Non sappiamo né dove né quando gli iniziati al culto della dea Celeste potevano udire insegnamenti di purezza; davanti al suo santuario dove era posta la statua della dea, la gente veniva da ogni parte e si sistemava come poteva. Noi guardavamo con la massima attenzione la rappresentazione dei ludi (*ludos quiagebantur intentissime spectabamus*); si posava lo sguardo da una parte sul corteo delle meretrici, dall'altra sulla vergine dea (*intuentes alternante conspectu hincmeretriciam pompam, illinc virginem deam*); questa era oggetto di suppliche e di adorazione, mentre davanti a lei si celebravano delle sconcezze (*illam suppliciter adorari, ante illam turpia celebrari*); lì non abbiamo visto dei mimi casti o qualche attrice appena più modesta (*non ibi pudibundos mimos, nullam verecundiozem scaenicam vidimus*); ogni ruolo era pieno di oscenità. Ciò che era gradito alla vergine dea ormai si conosceva e si esibiva ciò che permetteva ad una sposa di tornare a casa dal tempio più esperta. Alcune più caste distoglievano lo sguardo dalle azioni impure degli attori e furtivamente apprendevano l'arte del vizio. Infatti si vergognavano degli uomini e non osavano guardare liberamente quei gesti privi di pudore; ma non per questo osavano condannare con cuore casto i riti sacri a colei che veneravano⁵⁴.

Tutta la situazione descritta da Agostino (che riflette, si badi bene, la sua esperienza diretta di testimone oculare) è nel segno della contraddizione e dell'ambiguità, tanto che non sapremmo dire se ci troviamo di fronte ad un rito, come le circostanze indicherebbero in modo abbastanza chiaro, o ad uno spettacolo, come il linguaggio adoperato da Agostino ci spinge con altrettanta evidenza a pensare⁵⁵.

Fraintendimenti del genere sono propri di un pubblico inesperto e non sufficientemente acculturato, ma l'ambiguità della rappresentazione, che li rende possibili ha radici più profonde e universali. È ancora una volta Agostino, nel *De vera religione*, a notare con la consueta acutezza che ciò che attrae l'uomo, anche negli spettacoli, è sempre la ricerca della realtà vera:

Ora, poi, che altro cercano tutti gli spettacoli e tutto ciò che si chiama curiosità, se non la gioia di conoscere le cose (*Iam vero cuncta spectacula et omnis illa quae appellatur curiositas quid aliud*

⁵⁴ Agostino, *De Civitate Dei* II, 26, 2.

⁵⁵ L'ambiguità morale dello spettacolo, che Agostino denuncia in diversi luoghi della sua opera, è tale anche quando le circostanze in cui una *performance* rendessero più facile stabilirne la natura di rito o di spettacolo. Anche in tal caso si porrebbe sempre il problema che gli stessi dèi destinatari del culto e gli stessi miti rievocati nei riti sacri sono presentati in modo ridicolo e indegno negli spettacoli, e questo senza che fra il tempio e il teatro, nell'ottica del politeismo pagano, si avverta una contraddizione. Lo stesso pubblico che affolla il teatro frequenta il tempio, senza apparentemente essere turbato dal contrasto fra identità di contenuti e opposizione di intenzionalità nelle "rappresentazioni" degli dèi che si compiono nei due diversi ambienti. Anzi, agli spettacoli si attribuisce un'origine culturale, che probabilmente ai tempi di Agostino non è più presente alla coscienza del grande pubblico e resta come patrimonio dell'erudizione antiquaria, ma che, non a caso, egli (come altri Padri avevano già fatto in precedenza, per esempio il Lattanzio delle *Divinae Institutiones*) si premura di mettere in risalto. Il teatro dunque irride gli dèi ma non perché si ponga, o venga sentito, come un luogo opposto al tempio, e proprio questo, dal punto di vista degli scrittori cristiani, genera un'ambiguità insostenibile, cfr. L. Lugaresi, *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum», n. 7, 2003, pp. 281-309.

quaerit quam de rerum cognitione laetitiam)? Che c'è dunque di più ammirabile e di più bello della verità stessa, alla quale ogni spettatore confessa di desiderare di giungere, quando sta intensamente attento a non essere ingannato e, poi, si vanta se, osservando, riesce a giudicare qualcosa con più acume e vivacità degli altri?⁵⁶.

Se prendiamo l'esempio di un gioco di prestigio, prosegue Agostino, ciò di cui il pubblico si compiace non è l'inganno in se stesso, ma la maestria del prestigiatore nell'ingannare (maestria che implica, ovviamente, la precisa consapevolezza di come stanno le cose in realtà), oppure la propria maggiore abilità nello scoprire il trucco: in ogni caso «la palma della vittoria è sempre data alla conoscenza, alla capacità, alla comprensione della verità»⁵⁷.

Presso i Padri della Chiesa la riprovazione per il teatro e gli attori era generale. Girolamo (345-420 circa) in una lettera databile al 400 scrive: «Non passeggi al tuo fianco un procuratore dai capelli arricciati, non un attore travestito da donna, non la dolcezza avvelenata di un cantore diabolico, non un giovane depilato e vezzoso. Niente delle arti sceniche ti si attacchi, niente di effeminato nei corteggi. Tienti schiere di vedove e di vergini, tienti le consolazioni del tuo sesso. Anche dai costumi delle ancelle si giudicano le padrone»⁵⁸. Sono lontani i tempi nei quali Tacito definiva ignoranti i barbari Verritus e Mallorix perché, giunti a Roma nel 58 come ambasciatori del loro popolo, i Frisii, e invitati al teatro di Pompeo, restarono insensibili agli spettacoli⁵⁹.

Finanche presso i Padri della Chiesa greci il teatro non godeva di buona fama. Basilio di Cesarea (329/30-379), nell'orazione *Ai giovani (sull'utilità della letteratura greca)*, scritta nel 364 secondo alcuni⁶⁰, nel 370-380 secondo altri⁶¹, dice: «Non daremo [...] la nostra approvazione ai poeti quando fanno parlare i loro personaggi con linguaggio blasfemo o scurrile, o quando ne rappresentano gli amori o le ubriacature, e neppure quando riducono la felicità ad una mensa bene imbandita e a canti licenziosi». Gli adulterî degli dèi, i loro amori e le loro azioni manifestamente indegne, e soprattutto quelle del dio supremo, Zeus, cose che farebbero vergognare perfino a raccontarle, vanno lasciate alle rappresentazioni teatrali.

Nel composito insieme di questi interventi antiteatrali si possono individuare alcune riflessioni costanti, che formano una sorta di teoria dello spettacolo, che spiegherà i suoi effetti fino all'età dell'illuminismo. Il fondamento di questa teoria è la visione della storia umana come un campo di battaglia in cui l'attività di Satana si contrappone alla costruzione del regno di Dio. Il teatro viene

⁵⁶ Agostino, *De vera religione* 49, 94-95.

⁵⁷ Ivi.

⁵⁸ Girolamo, *Epistula LXXIX 9 ad Salvinam*.

⁵⁹ Cfr. Tacito, *Annales* XIII, 54, 3.

⁶⁰ Cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatra*, cit.

⁶¹ Cfr. J. O' Callaghan (a cura di), *Papiri greci scelti: instar manuscripti*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1985.

appunto riconosciuto come un'arma adoperata dal demonio per realizzare il proprio dominio sulla terra⁶².

Tertulliano spiegava che gli spettacoli teatrali traggono la loro essenza «dall'idolatria»⁶³. Fin dalla loro origine, come nota Agostino, sono legati al culto delle divinità pagane, che sono falsi simulacri di una religione sotto cui si nasconde la presenza e l'azione del maligno⁶⁴. Ogni componente dello spettacolo è connessa all'influenza di una particolare divinità, e ne esprime la potenza malefica. I gesti e i movimenti del corpo, osserva Tertulliano, manifestano l'azione nefasta di Venere e di Bacco, e riflettono la dissolutezza dei sensi percorsi dal piacere in uno stato di ebbrezza quale è quello provocato dal vino. Mentre l'impiego della voce, del ritmo e della musica celebra un'ispirazione attribuita all'intervento e all'ammaestramento delle Muse, di Apollo, di Minerva e Mercurio⁶⁵. Di conseguenza, tutte le manifestazioni teatrali esercitano un effetto distruttivo, perché scatenano negli spettatori sentimenti, passioni, impulsi irrazionali, invogliandoli a non comportarsi più «con la massima dolcezza, e con la più grande serenità»⁶⁶.

Che lo spettacolo teatrale tendesse a sollecitare i sentimenti e gli impulsi irrazionali del pubblico non era un'intuizione nuova. L'idea dell'effetto catartico della tragedia, perno su cui si fonda la teoria estetica di Aristotele, si basa su questo assunto. Anzi, la capacità dell'attore di coinvolgere emotivamente gli spettatori poteva addirittura costituire la prova della sua eccellenza artistica. Dunque, sotto questo aspetto la visione degli scrittori cristiani si limitava a capovolgere il consueto criterio di giudizio: se la serenità dell'animo era essenziale all'anima buona e pia, sollecitare le passioni non era un atto positivo, ma negativo. L'originalità del pensiero dei Padri della Chiesa emerge nell'analisi della maniera in cui l'azione scenica riesce a turbare e a sconvolgere l'animo di chi assiste. Gli spettacoli, per infiammare le passioni del pubblico, sfruttano la debolezza dei nostri sensi, i quali sono delle vere e proprie "finestre dell'anima" attraverso cui penetrano tutti i vizi. Il piacere che proviene dalla percezione di qualsiasi forma sensibile appare infatti tanto pericoloso che Agostino non solo vuole guardarsi dal godimento dei colori e della luce degli stessi fenomeni

⁶² Scrive con il consueto acume Lugaresi: «Nel cristianesimo antico l'approccio al problema degli spettacoli si distacca nettamente da quello generalmente adottato nel caso di molti altri aspetti del patrimonio culturale e del costume sociale greco-romano: invece di un atteggiamento tendenzialmente inclusivo, preoccupato semmai di vagliare e trasformare in senso cristiano gli apporti della cultura pagana [...], come quello che si ha, per esempio, nei confronti della letteratura o dell'arte, in questo caso particolare viene operata una drastica esclusione, che neppure dà luogo, si noti bene, ad alcun tentativo di istituire forme alternative di spettacolo cristiano», L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., p. 15.

⁶³ Tertulliano, *De spectaculis* 4. Il primo a sostenere questo principio è Ireneo (*Adversus Haeresias* 1, 1, 12), ma poi è soprattutto Tertulliano ad illustrarlo, con argomenti che si ritroveranno anche negli altri cristiani che si occuperanno di spettacoli, da Novaziano, tradizionalmente conosciuto come Pseudo Cipriano (*Spectacula* 4), a Lattanzio (*Divinae Institutiones* 6, 20, 33), a Salviano (*De Gubernatione Dei* 6, 61). Peraltro, Tertulliano, già nell'*Apologeticum* (38, 4), aveva anticipato l'argomentazione, prima di fornire poi questa efficacissima sintesi delle ragioni contro gli spettacoli: «niente abbiamo a che fare – né con la parola né con la vista né con l'udito – con l'insania del circo, con l'impudicizia del teatro, con l'atrocità dell'arena, con la vanità della palestra».

⁶⁴ Agostino, *De Civitate Dei* IV,1.

⁶⁵ Tertulliano, *De spectaculis* 10.

⁶⁶ Tertulliano, *De spectaculis* 15; cfr. anche Agostino, *De Civitate Dei* VIII, 17.

naturali, ma giunge addirittura a sospettare dell'opportunità delle melodie e dei canti che accompagnano le funzioni religiose⁶⁷. Persi gli addentellati drammaturgici, lo spettacolo teatrale è infatti diventato, come abbiamo visto, una forma di allettamento dei sensi: il diletto che proviene «dai combattimenti dei gladiatori, dalla gare atletiche, dalle azioni dei mimi o dalla rappresentazioni di commedie», osserva Girolamo, è simile a quello che ci procura «lo splendore delle gemme, dei vestiti o dei metalli preziosi», e ci stringe in una rete di seduzioni sensoriali che «catturano la nostra anima» privandola della sua libertà⁶⁸.

Lo spettacolo assume le forme di un infernale meccanismo, che irretisce il pubblico in un complesso tessuto di provocazioni visive e uditive, e a nulla vale anche la più determinata volontà di resistenza⁶⁹. È celebre, a questo proposito, l'episodio raccontato da Agostino nel sesto libro delle *Confessiones*, dove descrive l'esperienza del suo giovane amico Alipio, che, pur provando un profondo disgusto per i combattimenti dei gladiatori, è trascinato dagli amici nel circo. Fermo nella sua volontà, Alipio decide di restare «come un assente», chiudendo gli occhi. Ma viene scosso da un improvviso urlo della folla: le sensazioni che colpiscono il suo udito lo costringono a spalancare gli occhi e a gettare un rapido sguardo sull'arena, subendo così nel suo animo «una ferita più grave di quella ricevuta nel corpo del gladiatore che per un istante aveva voluto guardare». L'effetto è devastante: «Vedere quel sangue e imbevversi di crudeltà fu tutt'uno: non ne distolse gli occhi, anzi ve li fissò; respirava furore senza accorgersene, prendeva gusto a quella lotta criminale, ebbro di sanguinario piacere [...]. Guardò, gridò, si entusiasmò; se ne venne via portando seco una febbre che lo spinse a tornarvi non solo con quelli che ve lo avevano trascinato, ma primo di essi, trascinate di altri»⁷⁰.

La concezione cristiana dello spettacolo, quale sistema di immagini che sollecitano in modo irresistibile le percezioni sensibili, e quindi penetrano nell'animo dello spettatore sconvolgendolo, produce alcune importanti conseguenze. Innanzitutto, se l'attrazione esercitata da qualsiasi forma sensibile è una pericolosa fonte di peccato, lo spettacolo teatrale, appositamente studiato per allettare ed eccitare i sensi, moltiplica per la sua natura la potenza e l'efficacia della presenza del male. È evidente l'impegno dei Padri della Chiesa nella ridefinizione di una giusta misura della gestualità e dei comportamenti dell'uomo, in qualche modo rimodulando la tradizione classica. Una delle parole più importanti su cui si sviluppa la riflessione etica del primo cristianesimo è "modestia", che implica le nozioni di misura (*modus*) e di giusto mezzo (*mediocritas*). Cicerone, nel *De officiis*, testo finalizzato all'educazione del figlio, elenca le quattro virtù che compongono la

⁶⁷ Agostino, *Confessiones*, X 23 e 24.

⁶⁸ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione*, cit., p. 61. La citazione proviene da Girolamo, *Adversum Iovinianum* II, 8.

⁶⁹ Tertulliano, *De spectaculis* 15.

⁷⁰ Agostino, *Confessiones* VI, 8.

bellezza morale (*scientia, liberalitas, fortitudo, modestia*). Sono le stesse virtù che Ambrogio qualifica come “virtù cardinali”, le quali, insieme alle virtù teologali di Paolo, compongono la base della teologia morale della Chiesa. In tal modo, il cristianesimo assimilava e faceva propri elementi della cultura pagana⁷¹.

Invece, qualsiasi fenomeno, esibito sulla scena di fronte agli occhi del pubblico, esalta le proprie qualità negative e le proprie capacità di corrompere. Che si tratti di un sanguinoso combattimento di gladiatori, dell'apparizione di un corpo femminile, o della rappresentazione di vicende immaginarie calate nei gesti e nei movimenti degli attori tragici o comici, la scena ne enfatizza comunque la dimensione perversa e distruttiva. Tuttavia, quello della responsabilità dello sguardo è forse uno degli aspetti di maggiore discontinuità del discorso cristiano sugli spettacoli. È proprio il cristianesimo ad istituire una responsabilità dello spettatore, abolendo la sua innocenza e negando l'autonomia dello spazio ludico come mondo a parte, esente dal principio della responsabilità. Per questo può dirsi che il discorso cristiano sugli spettacoli è, essenzialmente, un discorso sulla disciplina dello sguardo⁷². In altre parole, il pensiero cristiano, in merito al significato della rappresentazione, inaugura una teoria originale che ha fondamenti ontologici ed epistemologici. È il concetto stesso di rappresentazione ad essere ridefinito, secondo canoni che spiegheranno i loro effetti fino a tutto il X sec.: «Di conseguenza, avviene uno slittamento semantico dei termini a esso connessi, i quali non possono più essere intesi secondo i canoni critici e interpretativi della poetica classica, ma debbono essere letti secondo i principi strutturali propri della teologia dell'incarnazione»⁷³.

Inoltre, nella prospettiva degli autori cristiani, assume un aspetto particolare anche il carattere di finzione che è proprio degli avvenimenti teatrali. Innanzitutto, si nega la realtà dell'attore: l'attore è completamente falso, perciò è privo di una sua identità, non è nessuno. Scrive Taziano:

Io vidi spesso un tale e vedendolo mi meravigliai e dopo essermi meravigliato lo disprezzai per il fatto che mentre interiormente era [in un certo modo] si mascherava esternamente per quello che non era. Del tutto effeminato e cascante da ogni parte; ora scintillante nello sguardo, ora gesticolando con le mani e come un demone, grazie alla maschera di argilla diventava ora come Afrodite, ora

⁷¹ Cfr. B. Filippi, *La «ragione» del gesto e l'arte della scena nel Medioevo di Jean-Claude Schmitt*, in «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1992, pp. 155-165.

⁷² In questo senso, il versetto 5, 28 del Vangelo di Matteo è fondamentale nell'affermazione di una polemica cristiana contro gli spettacoli, nella sua valenza di monito sulla pericolosità dello sguardo desiderante («Ma io vi dico: chiunque guarda una donna per desiderarla, ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore»). Un caso esemplare è costituito dalla presenza delle attrici sulla scena. Se anche solo gettando lo sguardo su una donna che cammina per la strada, o addirittura prega in chiesa, spiega Giovanni Crisostomo, possiamo provare gli impulsi della libidine, tanto meno potremo restarne immuni di fronte alla sua apparizione sul palco del teatro, dove la presenza femminile viene intenzionalmente esibita. E, nel *Liber de spectaculis* attribuito a Cipriano, l'attività delle attrici sulla scena viene considerata addirittura più peccaminosa e nociva di quella esercitata dalle prostitute, che almeno restano ritirate e compiono le loro faccende nascoste all'interno delle case.

⁷³ C. Bino, *La scena della memoria. Il teatro sacro cristiano tra retorica e rappresentazione nel Medioevo (IX-XII sec.)*, in S. Mazzoni (A cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 38.

come Apollo [...]. Io però rifiutai costui che era falso in tutto: nell'essere empio, nel [suo] mestiere e come uomo»⁷⁴.

Su questa ripugnanza per la falsità dell'attore, che è la reazione comune e costante espressa dai Padri, interverrà la riflessione agostiniana, per mettere a fuoco la distinzione tra *fallacia*, cioè l'inganno che vuol fare credere vero ciò che è falso, e il *mendacium*, che è proprio, appunto, della finzione dell'attore, il quale non pretende che gli spettatori prendano per vero il personaggio da lui rappresentato. L'attore, nota Agostino, è nello stesso tempo falso, in quanto non è il personaggio che impersona, e vero, in quanto è veramente se stesso come attore⁷⁵. Ne discende che se l'attore, in definitiva, non è nessuno, anche l'uomo che si fa spettatore – ed anche su questo aspetto si appunta la critica dei Padri, in particolare di Agostino – frequentando i luoghi dello spettacolo e immergendosi nel loro clima di passioni violente e fatue, rischia di perdere la sua identità, dissolvendo la consistenza morale della sua personalità nella passività di una situazione, come quella dello spettatore, che è radicalmente immorale. Falso l'attore, dunque, perché non è quello che appare, e falso lo spettatore, in quanto si fa risucchiare in un vortice di irrealtà, dove le passioni divampano tanto violente quanto insensate⁷⁶.

Se lo spettacolo consiste nella esibizione di immagini studiate per colpire irresistibilmente i sensi degli spettatori, non ha alcuna importanza che le vicende rappresentate siano solo invenzioni fantastiche e gli attori non compiano realmente le azioni dei personaggi, ma si limitino a fingere⁷⁷. La finzione portata sulla scena, non esercita per nulla sui nostri animi un effetto più debole di quello di un evento reale. Quando si assiste ai fatti rappresentati in una tragedia, si comprende che non si tratta di una vicenda vera, ma di una semplice imitazione. Ma ciò non riduce l'impressione che se ne ricava, perché questa deriva unicamente dalla sollecitazione dei sensi, delle percezioni visive e uditive, che sono se mai potenziate e non ridotte dalla pubblica ostentazione del fatto nell'allestimento scenico. Quando i mimi, scrive Lattanzio, travestendosi, simulano «femmine impudiche con gesti disonesti», e «mostrano adulteri», non solo inducono gli spettatori a compiere le azioni vere, ma il loro esempio è particolarmente nefasto perché mostra come tali comportamenti possano essere «osservati piacevolmente da tutti»⁷⁸.

⁷⁴ Taziano, *Oratio adversus Græcos* 22. L'attore, quando recita, produce una «contraffazione», e la contraffazione, spiega Tertulliano, costituisce un atto gravissimo di fronte agli occhi di Dio, creatore del vero. Non si può in nessun modo approvare «chi falsifica la voce, il sesso, l'età, chi ostenta con solenne finzione amore, ira, gemiti e lacrime». L'attore che altera i tratti della sua figura, si traveste, simula situazioni e stati d'animo, esercita una vera e propria violenza sulla realtà creata da Dio.

⁷⁵ Cfr. Agostino, *Soliloquia* II, 9, 16-18.

⁷⁶ Cfr. L. Lugaresi, *Ambivalenze*, cit., pp. 298 e ss.

⁷⁷ Tertulliano, *De spectaculis* 17.

⁷⁸ Lattanzio, *Divinae institutiones* VI, 20. Agostino osserva che le dolorose vicende delle tragedie possono provocare nello spettatore anche un moto di pietà, di per sé sentimento buono e opportuno, «che sgorga dalla stessa vena dell'amicizia». Ma la pietà vera, autentica, induce chi la prova a intervenire, a portare aiuto. Invece, la pietà suscitata dalla rappresentazione teatrale invita chi assiste «soltanto a soffrire», e quanto maggiore è la sofferenza, tanto maggiore

Ricapitoliamo velocemente: con la diffusione del Cristianesimo comincia una lunga serie di severissime ed intransigenti condanne morali contro la spettacolarità teatrale e circense da parte dei Padri della Chiesa. 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 dottrinarica tra il II e il V sec., tuttavia, sembra andare controcorrente rispetto alle pratiche sociali della città tardo antica, nella quale gli spettacoli rivestivano un ruolo di primaria importanza, come fattore di identificazione culturale, di integrazione e di organizzazione civile e politica. Si pensi, ad esempio, alla funzione della *pompa circensis*, che è quella di teatralizzare la strada come luogo della comunità sociale e politica, la città intera come spazio privilegiato dello spettacolo urbano⁷⁹. Predicare un'astensione da manifestazioni di tale importanza poteva significare emarginarsi dal resto della collettività. Inoltre, se fino alla svolta di Costantino non era saggio farsi emarginare dalla vita politica, dal IV sec. in poi la contraddizione si acuisce. La Chiesa, nello sforzo di cristianizzare la città pagana, esclude però dal suo impegno l'intero sistema degli spettacoli.

Altresi, 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 divieto⁸⁰.

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.

è l'ammirazione per l'attore che simula queste finzioni. Si tratta dunque di una pietà deviata e distorta. E perciò lo spettacolo teatrale, provocando nei modi che gli sono propri la reazione emotiva del pubblico, dissolve, annulla e perverte l'insorgere di ogni sentimento potenzialmente positivo, che finisce con il perdersi «in un torrente di pece bollente, in immense vampate di cupa passione in cui volontariamente si tramuta e si deforma, deviato e umiliato dalla sua celeste limpidezza», cfr. Agostino, *Confessiones* III, 2.

⁷⁹ Cfr. M. Clavel-Lévêque, *L'Empire en jeux: espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Parigi, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1984, pp. 44-45.

⁸⁰ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 11-12. La folle passione per gli spettacoli da parte del popolo viene testimoniata, tra gli altri, da Agostino, con riferimento al 410, dopo la presa di Roma ed il suo saccheggio da parte dei Visigoti di Alarico: «[il contagio] ha accecato la coscienza dei poveretti con tenebre tanto grandi e li ha bruttati di tanto obbrobrio che anche adesso – e forse sarà incredibile se si saprà dai posteri –, dopo il saccheggio di Roma, coloro che furono posseduti da tale contagio e poterono fuggendo di lì arrivare a Cartagine, tutti i giorni hanno gareggiato nel far tifo per gli attori nei teatri», Agostino, *De Civitate Dei* I, 32.

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 cristiana. Può essere interessante ricordare, per esempio, che quando padre e figlio Apollinare di Leodica, 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 menandrea⁸¹.

Tuttavia, negli *Atti di Giovanni*, risalenti verosimilmente alla seconda metà del II sec., la tendenza alla spettacolarizzazione delle pratiche cristiane a scopo di proselitismo è decisamente forte. Vi si narra che l'apostolo organizza ad Efeso, non senza trovarvi ostacoli e resistenze da parte del potere politico, un grande spettacolo di guarigione nel teatro della città. Il testo evidenzia la teatralità della situazione che viene a crearsi⁸².

⁸¹ Cfr. L. Lugaesi, *Il teatro di Dio*, cit., p. 15.

⁸² Su questo testo apocrifo, cfr. ivi, pp. 16 e ss. Altro esempio, in tal senso, è fornito da un testo agiografico della fine del IV sec., *Vita di Ilarione* di Girolamo, sul quale cfr. L. Lugaesi, *Santità e spettacolo: dimensioni 'teatrali' nella Vita di Ilarione e in altri testi della letteratura agiografica tra il IV e V secolo*, in «Adamantius», n. 16, 2010, pp. 141-163. È nella tradizione alessandrina, tuttavia, che si delineano una serie di contributi che, indagano realtà e metafore della rappresentazione. Vi è un Filone (20 a.C.-45 d.C. circa), che, riferendosi ai giochi e agli spettacoli agonistici, sembra da un lato giungere ad un'"accettazione" degli spettacoli almeno nel senso di un atletismo spirituale, dall'altro ad una contrapposizione tra vita autentica e vita spettacolare. Per Filone l'uomo è spettatore nel teatro del mondo creato. Vi è un Clemente Alessandrino (150-215 circa), che, nel suo *Protrettico*, allude all'uso della metafora teatrale e alla decostruzione del meccanismo della rappresentazione. Egli giunge a contrapporre rappresentazione divina (un duplice teatro in cui da un lato l'uomo "gioca il suo gioco" sotto gli occhi del divino spettatore e dall'altro si svolge il dramma soteriologico di cui Cristo è protagonista) e rappresentazione umana (la scena come "doppio" della vita, che minaccia l'esistenza autentica). Anche Origene (185-254), parla dell'uomo quale attore davanti a Dio e partecipe dello sguardo del divino spettatore. Cfr. L. Lugaesi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 463-533.