

G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardoantica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, EUT, Trieste 2017, pp. 427.

Quando parliamo di esibizioni e spettacoli nel quadro dell'antichità greca e romana, non può non balzare alla mente l'ampio panorama dell'agonistica musicale, greca prima di tutto, poi adottata e rimodellata dalla romanità. Nell'ultimo decennio sono stati molti gli studi che hanno indagato e passato in rassegna numerosi aspetti di questo fenomeno (diffusosi a macchia di leopardo dapprima nelle regioni della Grecia e successivamente nel mondo ellenizzato¹), la cui parola chiave è varietà: varietà di pubblico, costituito non solo da uomini colti e liberi, ma principalmente dal popolo, e varietà di artisti. L'etichetta di agone musicale, infatti, non restringe il campo alle tradizionali specialità musicali con o senza accompagnamento del canto, ma – come chiarisce uno scolio al *Pluto* di Aristofane² – ingloba tutte quelle gare che “avvengono mediante gli strumenti propri della *thymele* e mediante la voce”. Ecco perché tra le gare musicali ricorrono le tradizionali esibizioni di auleti, citaristi e citarodi accanto a quelle di rapsodi, encomiografi, *komodoi* e *tragodoi*, araldi, innografi e pantomimi. Del resto, è lo stesso Plutarco a ricordare come il processo di rinnovamento si fosse avviato allorquando ai tre concorrenti ammessi sin dall'inizio ai concorsi di Delfi, l'auleta pitico, il citarista e il citarodo, si aggiunse anche il *tragodos*³.

Ebbene, se i numerosi studi sull'ambiente agonistico hanno restituito preziose informazioni circa i tempi, gli spazi, le categorie e i programmi previsti dalle singole gare, in cui i migliori ottenevano

¹ Una chiara e approfondita disamina sull'argomento si trova in A. MANIERI, *Agoni poetico-musicali nella Grecia antica. 1, Beozia*, Pisa-Roma 2009, pp. 17 ss.

² Cfr. *Schol. Aristoph. Plut.* (recensio 1) 1163 Massa Positano.

³ Cfr. *Plut. Quaest. Conv.* 674 d-f. Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.* 35, 35, 68) racconta come alle gare musicali fosse ammessa anche la categoria dei pittori.

l'appellativo di *περιοδονείκης*⁴, meno indagata resta l'articolata e vasta storia dello spettacolo, e del teatro in particolare, al di fuori del contesto agonale, su cui sono l'epigrafia e la papirologia a fornire i dati principali.

Gennaro Tedeschi ha l'inconfutabile merito di aver raccolto, per la prima volta e in modo sistematico, il materiale attualmente conosciuto sul tema nel volume in oggetto, che – come egli stesso precisa nella *Premessa* – costituisce l'ampliamento (mediante l'inserzione dei capitoli sulla commedia greca e sul teatro latino) di un primo lavoro apparso in *Papyrologica Lupiensia* 11, 2002, pp. 87-187.

Il volume si compone di diciassette capitoli che, trattando tematiche e aspetti diversi della letteratura e dello spettacolo, tracciano diacronicamente le successive tappe del loro sviluppo.

Ne riassumiamo il contenuto prescindendo dall'articolazione in capitoli, che frammenterebbe eccessivamente l'esposizione della materia; quest'ultima ha invece una sua continuità dalla quale può emergere (come di fatto accade) una storia dello spettacolo del mondo antico visto alla luce delle rappresentazioni "minori" testimoniate dai documenti epigrafici e papiracei, tutti registrati puntualmente in nota e discussi.

L'Autore) avvia la sua analisi definendo i caratteri essenziali della tragedia post-euripidea, a partire dagli ultimi anni del V secolo a.C., subito dopo la morte di Euripide e Sofocle. Il genere tragico perdura, divenendo un'istituzione cosmopolita, cioè svincolandosi dai limiti geografici che lo hanno confinato nella capitale dell'Attica, cosicché gli autori di Atene si fanno ora maestri dei novelli autori tragici nelle

⁴ La natura di questo appellativo e il suo utilizzo nell'agonistica musicale sono molto controversi, come provano gli studi condotti al riguardo: ved., ad es., A. BÉLIS, *Les musiciens dans l'antiquité*, Paris, 1999; M. E. DELLA BONA, "Alcune osservazioni sul concetto di *periodos* nell'agonistica ginnica e musicale", *Nikephoros* 25 (2012), pp. 115-142; P. FRISCH, "Der erste vollkommene Periodonike", *Epigraphica anatolica* 18 (1991), pp. 71-73; R. KNAB, *Die Periodoniken. Ein Beitrag zur Geschichte der gymnischen Agone an den 4 griechischen Hauptfesten*, Diss. Giessen 1934; E. MARÓTI, ΠΕΡΙΟΔΟΝΙΚΗΣ. Anmerkungen zum Begriff Perioden-Sieger bei den panhellenischen Spielen, *Acta antiqua Acad. Scient. Hung.* 31 (1985-1988), pp. 335-355; L. MORETTI, "Note sugli antichi *periodonikai*", *Athenaeum* 32 (1954), pp. 115-120.

tante comunità elleniche. In questo panorama ormai vasto prende facilmente piede la tendenza al fenomeno che l'A. chiama "antitragicità", ossia alla riscrittura di testi antichi manipolati mediante intrecci complicati e artifici stilistici (specialmente metafore ricercate e difficili), a scapito dello spessore psicologico dei personaggi. Tanti sono i nomi dei nuovi autori tragici forniti dall'A. e le esemplificazioni dei loro interventi sul testo originale; in ogni caso è chiaro che è l'ormai affermata preminenza dell'attore sull'autore a facilitare la rielaborazione degli eventi mitici con l'aggiunta di particolari meno noti o inediti della storia. Quasi mai i rimaneggiamenti hanno effetti positivi sul testo: il loro eccessivo uso rischia, infatti, di ridurre le tragedie dei classici a uno stato deplorabile e tutto questo nello stesso momento in cui si verifica il declino del coro e delle sue parti che, ormai, sono ridotte a liberi intermezzi⁵. Si tratta di una situazione diffusa anche fuori dalla Grecia e favorita dall'intermediazione delle numerose compagnie di artisti itineranti⁶, le quali lavorano servendosi di antologie che raccolgono parti di più opere dello stesso autore o passi di autori diversi sullo stesso soggetto⁷. L'utilizzo di tali strumenti facilita l'imporsi di una certa libertà e autonomia da parte degli attori, che recitano indifferentemente i passi in ordine diverso da quello originario o manipolano a loro piacimento l'ordine dei versi.

In questo scenario si inserisce la netta ripresa del dramma satiresco, che era andato via via dissolvendosi già ai tempi di Sofocle. Numerose testimonianze, principalmente epigrafiche, ne attestano rappresentazioni anche fuori dalla Grecia e alcune iscrizioni dedicatorie riportano i nomi di satirografi almeno fino al II d.C. quando, sotto Caracalla, si

⁵ Non si può a tal proposito non citare lo studio di B. Gentili sull'evoluzione del ruolo del coro nell'epoca in cui si impose l'esecuzione del solista virtuoso: ved. B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*, Nuova edizione riveduta e aggiornata, Roma 2006, pp. 37 ss.

⁶ Un ottimo punto di partenza per conoscere la struttura, la composizione e l'organizzazione delle corporazioni di artisti (*Dionysiakoi technitai*), attestate con certezza dall'inizio del III secolo a.C., è A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it., Firenze 1996 (Oxford 1968), pp. 383-419.

⁷ Sull'uso delle antologie nella prassi teatrale post-classica ved. ancora Gentili, *Lo spettacolo* cit.

rappresentano drammi satireschi accanto a commedie e tragedie nuove.

L'esperienza teatrale greca raggiunge Roma nel III a.C., subentrando al teatro d'improvvisazione fino ad allora praticato nella *fabula atellana* e nei *fescennini*. Tanti i nomi di poeti tragici latini (Gaio Tizio, Gaio Giulio Cesare Strabone, Volnio, Gaio Cassio Parmense, Marco Emilio Mamercio Scauro, Publio Calvisio Sabino Pomponio Secondo) e tante le informazioni (laddove se ne conservino) sulla loro carriera che l'A. ci restituisce nel capitolo relativo. Ognuno di questi poeti si ispira alla produzione dei classici greci, complicandone la trama e arricchendola di elementi spettacolari e accorgimenti retorici. Spesso, tuttavia, gli stessi poeti compongono anche tragedie di argomento romano, le *pretextae*, sul modello dell'inventore del genere, Nevio, e le tragedie dei più illustri autori hanno lunga fama, al punto che sotto l'impero di Nerva le biblioteche conservano ancora numerosi testi antichi, talvolta eseguiti come pezzi di bravura nelle riunioni di corte.

E dopo questa incursione nel mondo romano, l'A. riprende l'itinerario greco con un'ampia sezione dedicata al genere comico in Grecia e nella Magna Grecia nei secoli successivi alla morte di Aristofane. Già a partire dai primi decenni del IV secolo a.C. la commedia greca subisce sostanziali mutamenti che segnarono la fine dell'*Archaia*, decretando la nascita della *Mese* prima e più tardi della *Nea*. Sono oltre seicento i drammi di cui restano frammenti; l'esiguità di questi ultimi non permette di ricostruirne il contenuto, ma basta per sostenere che – sulla scia dei nuovi gusti del pubblico – l'argomento politico e l'invettiva personale non occupano più il posto centrale. Si tratta spesso di parodie di tragedie euripidee e sofoclee o di scene che richiamano alla mente drammi dell'*Archaia* o della *Mese*. Scene di quest'ultima appaiono raffigurate su un gran numero di vasi rinvenuti nelle regioni della Magna Grecia (teatro della particolare esperienza di Rintone e dei "flicografi") e alcuni dei personaggi sono ancora ipotizzabili grazie alle statuette di terracotta ad essi ispirate.

La commedia di mezzo anticipa alcuni elementi della *Nea*, sviluppatasi negli ultimi decenni del IV a.C., in cui viene definitivamente meno il rapporto tra pubblico e istituzioni: Atene, culla della commedia, è sottomessa a egemonie straniere, dunque manca un effettivo dibattito politico; in secondo luogo la commedia ha ormai valicato i

confini dell'Attica e l'unico modo perché essa si esprima in un linguaggio comune, noto a tutti, è mettere in scena il vissuto quotidiano, valori, sentimenti, vizi e virtù in cui si rispecchiano le famiglie di tutti i tempi e di ogni regione.

Nel capitolo non mancano riferimenti agli autori della Commedia Nuova, partendo da Menandro – il più noto rappresentante – che porta sulla scena personaggi presi dall'ambiente di vita quotidiana, dando loro una psicologia e un'umanità palpabili perché lo spettatore possa sentirsi talmente vicino a loro da immedesimarsi nelle macchiette da lui create. L'A. non tralascia neppure le figure più oscure e sconosciute, come quelle di Posidippo, Timostrato, Agatocle, Sogene, Paramono, Biotto e tanti altri ancora, o Filemone, apprezzato anche più di Menandro per l'uso dell'elemento a sorpresa e che si occupa prevalentemente di cronaca e temi mitologici.

Seguendo la stessa struttura adottata in precedenza per lo studio della tragedia, a questo punto l'A. compie una digressione sulla scena romana per affrontare il tema delle *fabulae palliatae, togatae e atellanae*.

Padre della *fabula togata* è Gneo Nevio che incentra il dramma sui tipi mutuati dalla Commedia Nuova, associando però a questi ultimi figure tipicamente italiche come il vasaio, la fioraia e molti altri. Una lunga sezione è dedicata alla figura di Plauto, il maggiore tra i poeti comici latini, con i suoi intrecci sempre poco verisimili, le beffe, i travestimenti, gli scambi di persona e ancora il noto *servus callidus* che nei suoi drammi diventa anche *servus poeta*. Plauto si ispira evidentemente ai poeti della *Nea* tramite la *contaminatio* ma disgrega i modelli semplificandoli e distorcendoli. Intensifica, in questo modo, il farsesco a scapito del patetico, creando quelle commedie *motoriae* che tanto ostacolarono l'accettazione da parte del pubblico della commedia *stataria* introdotta da Terenzio, veramente apprezzato soltanto dopo la prematura morte.

Tra i poeti di *palliatae* meno noti si ricordano il nome di Titinio, contemporaneo di Terenzio, e quello di Luscio di Lanuvio, suo acerrimo avversario.

Verso la fine del I a.C. la cultura teatrale diviene elitaria e generalmente incentrata sulle repliche di opere del passato, volte ad enfatizzare la grandiosità della messinscena. È all'epoca di Silla che si sviluppa l'*atellana*, una *fabula* priva di impegno politico e senza alcuna

pretesa letteraria, oscena, carica di volgarismi e doppi sensi, ispirata al mondo del lavoro rurale e cittadino e ai bassifondi della città. Più che in altri capitoli emerge qui la prospettiva diacronica dell'indagine di Tedeschi: in origine la tematica peculiare dell'*atellana* ruota intorno al contrasto tra tipi fissi, il contenuto si basa sull'improvvisazione degli attori e la sua esistenza appare quasi come una conferma dei tanti provvedimenti tesi a bandire ogni tipo di espressione culturale non autoctona, in chiara opposizione all'adozione di qualsiasi forma drammatica di origine greca. Lo stesso Augusto, pur amando il teatro greco antico, ostacola la ripresa del teatro letterario improntato al modello greco, perché intollerante rispetto alla satira politica e alla comicità antigovernativa.

La fortuna abbandona l'*atellana* nell'età di Cesare, ai tempi del suo ultimo cultore, Mummio, ma torna per un breve periodo in auge nel I d.C. per poi tramontare definitivamente dopo l'età flavia.

Intanto, fin dall'età ellenistica, si va sviluppando una nuova cultura, destinata ad un pubblico meno colto ma decisamente più ampio, che si muove parallelamente alla tradizionale cultura elitaria. A diffonderla sono conferenzieri, poeti, mimi, cantanti, musicisti e bambini prodigio⁸ che si spostano non tanto nei grandi centri, quanto piuttosto nelle piccole città e nei villaggi più sperduti. Si tratta di artisti (di cui numerose testimonianze epigrafiche ci restituiscono nomi, provenienza, specialità) organizzati in compagnie che non di rado si esibiscono gratuitamente fuori dai contesti agonistici inseriti nelle feste cittadine, in pubbliche audizioni dove danno prova delle loro doti e vengono ricompensati con corone d'oro, privilegi e concessioni civili per sé e per i loro cari.

La varietà degli artisti (funamboli, contorsionisti, giocolieri, suonatori di timpani e cembali, danzatrici...) che compongono tali corporazioni girovaghe è testimoniata dalle molteplici raffigurazioni su ceramiche e *oinochoai* provenienti in molti casi dall'Egitto e dalle evi-

⁸ Uno di questi, Quinto Sulpicio Massimo, è citato anche oltre dall'A. Sulla sua carriera, conclusasi tragicamente a soli undici anni, ved. A. MANIERI, "Sulpicio Massimo e un concorso di poesia greca a Roma: riflessioni su alcune questioni agonistiche", *Quad. Urb.* 108, 3 (2014), pp. 145-168.

denze epigrafiche; poco ci giunge dalla produzione letteraria nel cui ambito nessuna di queste specialità è considerata un'arte. Il lauto compenso di tutti gli artisti itineranti è garantito dai contratti d'ingaggio, di cui Tedeschi offre in nota il riferimento ad alcuni dei papiri più significativi. È indubbio che questo tipo di spettacoli e d'intrattenimento si impone sempre più prepotentemente accanto alle forme canoniche di cultura, sostenuto dall'ampio consenso delle masse, attratte da tanta abilità.

Tra queste, la specialità che riscuote maggior successo a Roma intorno alla fine dell'età ellenistica è senza dubbio la pantomima, alla quale viene anche riconosciuta una certa funzione didattica, giacché utile a istruire il popolo riguardo le antiche imprese narrate dalla tragedia, che i più colti vedono ancora rappresentate in teatro. Contrariamente alla tragedia e alla commedia, nella pantomima non si riscontrano caratteri formali regolari tali da poterla definire teoricamente un genere teatrale alla stregua degli altri due. Le testimonianze giungono soprattutto dall'antico Egitto: ceramica decorata, coppe di vetro smaltato, tessellati pavimentali, mosaici, dimostrano la carica fortemente erotica della pantomima, con particolare interesse per le scene di adulterio e di contrasto tra tipi antitetici e la tendenza a rappresentare la realtà – specialmente i costumi cristiani – in modo sbocato e derisorio. È naturale, dunque, che con la diffusione del Cristianesimo si moltiplichino le condanne morali e le pene di allontanamento dalle comunità di appartenenza per chiunque pratici quest'arte. Ciò nonostante, il genere perdura a lungo anche nelle comunità cristiane.

Le sabbie egizie ci restituiscono numerosi canovacci utilizzati dai pantomimi, con indicazioni essenziali circa il testo, la musica e la gestualità; all'artista, infatti, rimane un margine notevole di libertà e di estemporaneità.

Sull'origine del genere l'A. riporta due distinte tesi contrapposte: la prima, quella italica, ne ricerca i primordi in Etruria, dove si sarebbe sviluppata dall'usanza di affidare i *cantica* del dramma romano a due attori. La seconda tesi, invece, la vuole sorta in ambiente orientale, egiziano specialmente, per la consuetudine di affidare alla danza mimetica le più diverse occasioni.

Il viaggio di Tedeschi si conclude agli inizi del Medioevo, quando

teatri e anfiteatri sono abbandonati per il degrado della situazione politica, sebbene alcune fonti confermino la persistenza di tali esibizioni fino al V-VI d.C. Le compagnie, ormai prive di finanziamenti si disperdono e la condanna ecclesiastica decreta alla lunga la chiusura dei teatri. In tal modo si arriva, nel IX secolo, a ritrovare i mimi negli ippodromi, a colmare le pause tra una gara ippica e l'altra. Chiude il lavoro una ricca appendice che elenca le fonti letterarie, le iscrizioni, i manoscritti, i papiri e i reperti archeologici.

Sebbene la lettura del testo sia appesantita talvolta da refusi tipografici, è innegabile l'utilità e la necessità di un volume come questo, che – come si diceva all'inizio – offre una panoramica completa sul mondo artistico e letterario antico, per un arco temporale di oltre dieci secoli, tanto per gli addetti ai lavori quanto per chi vi si voglia accostare per puro piacere della scoperta. Questo anche perché la trattazione è essenzialmente di tipo descrittivo/documentario, ampiamente corredata di note che riportano le fonti letterarie, epigrafiche e papirosee relative, e generalmente non si propone specifica discussione, con opportuni approfondimenti bibliografici, di questioni complesse o controverse relative al mondo dello spettacolo di età ellenistico-romana.

Maria Elena Della Bona