

Il teatro nella Tarda Antichità: dal dramma classico al mimo*

Maurizio Sonnino

I. Premessa

Nel capitolo della sua *Storia della Letteratura Greca* dedicato alla letteratura del II sec. d.C., Gennaro Perrotta illustrava pregi e difetti dell'epoca degli Antonini: un'età paludata e affogata nel tedio, in cui le glorie storiche e letterarie del passato vengono ordinatamente catalogate a beneficio di un pubblico acculturato:

“Ognuno voleva esser chiamato filosofo senza aver nessun pensiero filosofico originale: nell'età degli Antonini non c'era quasi nobile romano che non avesse in casa un filosofo, che dirigeva con i dettami della filosofia gli atti più insignificanti della sua vita... Mommsen ha scritto che il genere umano non è stato mai così felice come sotto gli Antonini. Egli ha probabilmente ragione. Ma bisogna aggiungere che nessuna età è stata mai così noiosa per il genere umano. Chi mai vorrebbe esser vissuto al tempo dei falsi sofisti, dei falsi filosofi, dei falsi eruditi, quando tutti sciupavano la loro vita nella vana contemplazione d'un passato che neppure erano capaci d'intendere?”¹.

Che in questo quadro – pur inevitabilmente unilaterale – ci sia molto di vero è indubbio. Il II sec. d.C., che potremmo scegliere come punto di partenza della Tarda Antichità, fu indubbiamente un'età di

* Quel che segue è la trascrizione, corretta e annotata, della lezione da me tenuta nel corso della Giornata internazionale di Studio *Riflessioni sulla Tarda Antichità. In ricordo di Tommaso Marciano* (Sala Pio XI, Segni: 21 settembre 2013). Avendo già destinato le mie riflessioni sul mimo e sulla sua posizione nel sistema letterario greco-latino a un lavoro rivolto a specialisti (Sonnino 2014), di proposito ho qui conservato il tono didattico e le semplificazioni che mi erano indispensabili nel rivolgermi a un pubblico di giovanissimi. A Ennio Sanzi, organizzatore di quella giornata di studi, e ai partecipanti rivolgo i miei ringraziamenti per la calorosa ospitalità. Avverto che tutte le traduzioni fornite sono mie.

¹ Perrotta 1940-1946 III, p. 193. Perrotta andava avanti nel suo ragionamento (*ibid.* p. 202), evidenziando come Luciano offra, seppure parzialmente, una piacevole eccezione rispetto al monotono grigiore della produzione della seconda sofistica.

generale acculturazione. Uno dei simboli, seppur precedente di qualche decennio, potrebbe esserne il bravo studente Plinio, che, giovanissimo, si desta nel cuore della fatidica notte del 79 d.C. – l'eruzione del Vesuvio è imminente! – per trarre dagli scaffali della libreria i rotoli dell'opera di Tito Livio, da cui è solito ricavare *excerpta*². E simbolo ne è indubbiamente, man mano che si corre avanti nel tempo, la propensione per la stesura di opere-contenitori – peraltro importantissime – come i *Deipnosophisti* di Ateneo (II sec. d.C.), la *Periegesi* di Pausania (II sec. d.C.), le *Notti Attiche* di Aulo Gellio (II sec. d.C.), in cui il passato storico e letterario è un elegante museo a beneficio e consumo di un pubblico di visitatori educato al culto delle glorie di Grecia e Roma. Vien da pensare che epoche avvezze a tale monumentalizzazione del passato conoscessero anche una fruizione diretta dei classici della drammaturgia a teatro, tanto più che imponenti sono gli edifici teatrali costruiti o restaurati nella Tarda Antichità: i teatri di Sabratha in Libia e di Arles in Francia, già edificati, rispettivamente, nel III e II sec. a.C., ma più volte restaurati nei secoli successivi; il teatro di Bosra in Siria, costruito all'epoca degli Antonini etc. – edifici la cui maestosità sembra fatta apposta per sollecitare l'idea di un pubblico ordinato, ansioso di risentire (per l'ennesima volta?) le parole dell'*Oresteia* di Eschilo, dell'*Antigone* di Sofocle, della *Medea* di Euripide; o, magari, le commedie di Aristofane e Menandro. Tale suggestione, nondimeno, non fa che allontanarci dalla verità.

² Plin. *Ep.* VI 20, 4-5: “*Praecesserat per multos dies tremor terrae, minus formidolosus quia Campaniae solitus; illa vero nocte ita invaluit, ut non moveri omnia sed verti crederentur. Inrupit cubiculum meum mater; surgebam invicem, si quiesceret excitaturus. Resedimus in area domus, quae mare a tectis modico spatio dividebat. Dubito, constantiam vocare an imprudentiam debeam (agebam enim duodevicesimum annum): posco librum Titi Livi, et quasi per otium lego atque etiam ut coeperam excerpto*” (C'erano state ripetutamente nei giorni precedenti scosse di terremoto, che non avevano destato particolare apprensione, visto che la Campania ne va soggetta. Quella notte fatidica {*scil.* la notte dell'eruzione}, comunque, furono di una tale intensità che si sarebbe creduto che ogni cosa non solo si movesse, ma si rovesciasse. Ed ecco mia madre precipitarsi in camera mia [io stesso, a mia volta, ero sul punto di alzarmi per destarla, casomai stesse ancora dormendo]. Ci mettemmo a sedere nel cortile di casa, che occupava il breve spazio che separa la spiaggia dall'abitazione. Non so proprio se debba parlare di audacia o di incoscienza – avevo allora diciassette anni – ma mi faccio dare un volume di Tito Livio e, così per distrarmi, mi metto a leggerlo e a trarne *excerpta* secondo il mio solito).

È sì vero, ovviamente, che i cittadini del tardo Impero amavano affollare i teatri, ma non per assistere a quel che, solitamente, si ricollega all'idea di teatro antico: tragedia, dramma satiresco, commedia. Per i cittadini dell'età di Marco Aurelio, Commodo, Pertinace, Didio Giuliano, Settimio Severo... nomi come Eschilo, Sofocle, Euripide, Menandro evocavano – diciamolo chiaramente! – l'idea della muffa e della lucerna. Non parliamo, poi, degli autori della commedia antica, di cui già Plutarco deprecava la lettura a simposio, visto che, per capirne il senso, necessitavano di commentari da cui trarre informazione sui singoli “bersagli comici” (κωμωδοῦμενοι)³. Figuriamoci, dunque, a quali difficoltà sarebbe andato incontro chi avesse tentato di portare sulla scena drammi più adatti allo studioso (o allo studente) che a un pubblico desideroso di svago⁴.

³ Plut. *Qu. Con.* 711f-712b: “τῶν δὲ κωμωδιῶν ἡ μὲν ἀρχαία διὰ τὴν ἀνωμαλίαν ἀνάρμοστος ἀνθρώποις πίνουσιν· ἢ τε γὰρ ἐν ταῖς λεγομέναις παραβάσειν αὐτῶν σπουδὴ καὶ παρρησία λίαν ἄκρατός ἐστι καὶ σύντονος, ἢ τε πρὸς τὰ σκώματα καὶ βωμολοχίας εὐχέρεια δεινῶς κατάκορος καὶ ἀναπεπταμένη καὶ γέμουσα ῥημάτων ἀκόσμων καὶ ἀκολάστων ὀνομάτων· ἔτι δ' ὥσπερ ἐν τοῖς ἡγεμονικοῖς δείπνοις ἐκάστῳ παρέστηκε τῶν κατακειμένων οἰνοχόος, οὕτω δεήσει γραμματικὸν ἐκάστῳ τὸ καθ' ἕκαστον ἐξηγεῖσθαι, τίς ὁ Λαισποδίας παρ' Εὐπόλιδι (= Eur. test. 28 K.-A.) καὶ ὁ Κινησίας παρὰ Πλάτωνι (= Pl. Com. test. 12 K.-A.) καὶ ὁ Λάμπων παρὰ Κρατίνῳ (= Cratin. test. 32 K.-A.), καὶ τῶν κωμωδοῦμένων ἕκαστος, ὥστε γραμματοδιδασκαλεῖον ἡμῖν γενέσθαι τὸ συμπόσιον” (Fra le diverse tipologie di dramma comico la commedia antica è la meno adatta a un pubblico di simposiasti, data l'irregolarità che la contraddistingue. Il grado di coinvolgimento che informa le cosiddette parabasi, come anche l'eccessiva libertà di parola, non conosce freni nella sua intensità; l'assoluta propensione ai motti di spirito e alle buffonerie è assolutamente esagerata, eccessiva e colma di ogni genere di espressioni smodate e prive di controllo. E come nei convivii consolari si suole mettere a disposizione di ciascun invitato un coppiere; analogamente occorrerebbe fornire un grammatico per ogni commensale che spieghi chi fossero Laispodia in Eupoli, Cinesia in Platone Comico, Lampone in Cratino, e ciascuno dei bersagli comici. Il risultato sarà la trasformazione del simposio in una scuola).

⁴ Tentativi, comunque, non mancarono (non mancano, ed è tutto dire, neppure oggi!). Tra gli autori “classici” sporadicamente rappresentati nella Tarda Antichità troviamo, in effetti, i soli Euripide e Menandro, ma è notevole che, in tali casi, quel che veniva proposto al pubblico fosse un testo ridotto, limitato alle sole sezioni in trimetri giambici (Dion Prus. *Or.* XIX 5). Per le rappresentazioni sporadiche di classici della drammaturgia del V-IV sec. a.C. nella Tarda Antichità rimando all'ottimo studio di Tedeschi 2002, pp. 112-115, fermo restando, però, che dissento da lui in merito all'idea che opere quali i mosaici della “casa di Menandro”

L'acculturazione della Tarda Antichità è, dunque, indubbia, ma non riguarda i teatri, bensì il chiuso delle scuole e delle riunioni private. A teatro, invece, si va a vedere quel che, genericamente, si fa rientrare nel binomio μῖμος e παντόμιμος. Del secondo tipo di spettacolo – in pratica, un balletto mimato, che determinò la nascita di compagnie di danzatori acclamati dalle folle di tutto l'impero – non mi occuperò⁵, limitando la mia attenzione alla prima delle due forme di spettacolo. Che cos'è il mimo dunque?

II. Origine del mimo in Grecia e a Roma

Esistono studiosi per cui il mimo sarebbe stata una forma di spettacolo già diffusasi dagli albori della storia letteraria greca. Per Hermann Reich (1860-1934)⁶, in particolare, la Grecia arcaica e classica

di Mitilene documentino vere rappresentazioni della Tarda Antichità. Cfr. quanto verrà detto *infra* § IV.

⁵ Sul pantomimo, comunque, cfr. – oltre alla messa a punto di Tedeschi 2002, pp. 115-129 – i recenti contributi della raccolta di Hall – Wyles 2009 e la piacevole monografia di Webb 2008, attenta ai risvolti sociali dell'attività del pantomimo nella Tarda Antichità.

⁶ La poderosa monografia di Reich 1903, seppure datata, resta imprescindibile punto di partenza per la storia del mimo. Reich, in particolare, erigeva il suo edificio su una preconcepita base ideologica: il mimo è, a suo dire, arte realistica (p. 35), laddove i generi letterari del passato segnano il trionfo dell'ideale sul reale. Questo significa che la letteratura moderna, realistica anziché idealistica, è erede più o meno diretta dell'arte mimica del passato. Tale impostazione di pensiero, giova osservare, rivelava in Reich, più che l'allievo di U. von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931) (quale egli era effettivamente), il seguace di A. Dieterich (1866-1908), colui che nel suo *Pulcinella* (1897) aveva ricercato un legame tra la commedia dell'arte italiana e l'Atellana osco-latina; e l'indubbio ascendente di Th. Bergk (1812-1881), che nella sua *Griechische Literaturgeschichte* (1872) aveva indicato nel "trionfo dell'ideale sul reale" il tratto distintivo della letteratura antica rispetto a quella moderna (Bergk 1872, p. 144 *Nichts unterscheidet so sehr die griechische Poesie, wie überhaupt die Kunst des Altertums, von der Modernen, als das Vorherrschen des Idealen über das Real* [Nulla contraddistingue in maniera così netta la poesia greca e, più in generale, l'arte dell'antichità da quella dei moderni quanto il trionfo dell'ideale sul reale]). Nondimeno, pur coi limiti fin qui evidenziati, quello di Reich resta ancor oggi ciò che alla sua uscita Alfred Körte (1866-1946) aveva preconizzato che sarebbe stato: "Un contributo scientifico che avrebbe tenuto a lungo impegnata la ricerca nel campo della letteratura" (Körte 1903, p. 549: "*Eine wissenschaftliche Leistung ..., welche die Literaturforschung noch lange beschäftigen wird*"), un lavoro, cioè, da cui ripartire per riflettere e mettere a fuoco dettagli che lo sguardo di insieme dell'edificio imponente innalzato da Reich rischierebbe di far trascurare.

avrebbe conosciuto una pluralità di spettacoli drammatici in prosa (μιμολογία) e in canto (μιμωδία), genericamente indicabili come μῖμοι. Il primo tipo di mimo sarebbe stato perfezionato da Sofrone (V sec. a.C.), ben prima dell'età ellenistica, quando mimo parlato e cantato si sarebbero fusi in un'unica forma d'arte indicata da Reich come *hypothesis mimica*, giunta a Roma proprio in tempo per colmare il vuoto dovuto all'esaurimento della stagione drammatica in lingua latina dei secc. III-II a.C. A Roma il mimo ha una sua occasione specifica di rappresentazione – la ricorrenza dei *Ludi Florales* – e autori raffinati come Decimo Laberio e Publilio Sirio (I sec. a.C.), che lo piegano a contenuti sentenziosi, finché Filistione, un mimografo formatosi nell'Urbe sotto Augusto, fa sua la lezione del mimo latino e la inietta qual linfa vitale nel mimo greco. Poi, se i secoli successivi vedono un progressivo evolversi del mimo latino nella pantomimica, madre, a sua volta, delle arti giullaresche medioevali; a Oriente la forma tradizionale della *hypothesis mimica* si mantiene per tutto il corso dell'età bizantina per dare origine al Karagöz(is) turco (padre del Karagözis neogreco) e alla *commedia dell'arte* italiana, figlia, secondo Reich, dell'ipotesi mimica trapiantata a Venezia dagli esuli greci sfuggiti all'occupazione turca. Fin qui Hermann Reich. Cosa c'è, però, di vero in tale ricostruzione?

Si prescinda dall'idea, nient'affatto dimostrabile, che il mimo antico fosse l'antenato del Karagözis turco-greco⁷ e della *commedia dell'arte* italiana, e ci si limiti al problema della presenza del mimo nella Grecia arcaica. Che forme di dramma esistessero già in età arcaica è certamente confermato dall'antiquario Sosibio, che, in un frammento di una sua opera tramandatoci da Ateneo (*FGrHist* 595 F 7 *ap.* Athen. 14.621d-f), ricorda che a Sparta si praticava un' "antica maniera di motteggio comico" (κωμικῆς παιδιᾶς ... τις τρόπος παλαιός) per opera di interpreti detti δεικηλισταί (dor. δεικηλίκται), pure presenti in altre città della Grecia, ove venivano designati con nomi affatto diversi: φαλλοφόροι a Sicione, αὐτοκάβδαλοι (a Corinto? a Megara Nisea?), φλύακες in Magna Grecia, ἐθειλονταί a Tebe, σοφισταί un po' ovunque. Questi descritti da Sosibio, però,

Fondamentali nella ricerca sul mimo sono anche i lavori di Wüst 1932 e Wiemken 1972.

⁷ Reich 1903, pp. 616-693. Sul Karagözis (Καραγκιόζης) e, in particolare modo, sull'improbabile teoria che tale forma di spettacolo, tutt'oggi diffusa in Grecia, sia direttamente imparentata con la commedia antica mi limito a rimandare a Whitman 1964, pp. 281-293.

non sono μῦμοι, secondo l'idea di Reich, ma spettacoli rituali. Senza approfondire questioni che rischierebbero di portarci lontano dai limiti circoscritti del presente intervento⁸, mi limiterò a rilevare che per gli antichi μῦμος era parola da riferire solo e soltanto a due generi di produzione:

a) le composizioni in prosa ritmata del siracusano Sofrone (V sec. a.C.) e di suo figlio Xenarco (V-IV sec. a.C.), da cui presero le mosse autori come Teocrito e Eronda;

b) i μῦμοι di età ellenistico-romana, una tipologia di spettacolo cantato e/o recitato da μῦμοι/attori.

È quest'ultimo il genere di *performance* su cui vorrei soffermarmi. In che cosa consisteva? Si tratta di forme di spettacolo non inquadrabili in categorie precise e che, dopo essersi affermate nel mondo greco su tragedia e commedia, si diffusero a Roma a partire dalla fine del III sec. a.C. A Roma, in ogni caso, il pantomimo prende il sopravvento già nella prima età imperiale e la storia del mimo ha una durata inferiore rispetto a quella del mondo greco, dove la messa in scena di μῦμοι si protrae fino a tutta l'età bizantina. Ora, si capisce che, considerata complessivamente nei suoi sviluppi greci e latini, la storia del mimo, dall'Ellenismo fino al crollo di Costantinopoli, si estende per quasi duemila anni, a fronte dei quali i pochi secoli di storia della tragedia e della commedia greca e latina appaiono un periodo di tempo quanto meno circoscritto. Eppure, la conservazione dei mimi greco-romani riguardò in fondo pochissimi autori: Decimo Laberio e Publilio Siro (I sec. a.C.) per il mondo latino; Filistione (I sec. a.C. - I d.C.) per il mondo greco. Per il resto, una produzione anonima, di cui restano scarse vestigia nella tradizione papiracea. Di seguito, alcuni esempi provenienti dall'età imperiale⁹:

- *P.Oxy.* 219 (= *FMP* 4 Cunn.; I sec. d.C.): lamento grottesco di un uomo 'abbandonato' dal suo gallo da combattimento, divenuto inoffensivo per essersi invaghito di una gallina.

⁸ Per tutto ciò non posso che rimandare al mio lavoro di prossima uscita (Sonnino 2014).

⁹ Attingo, ovviamente, dai testi dell'appendice di Cunningham 1987, pp. 36-61 (*Fragmenta Mymorum Papyracea* = *FMP*), cui aggiungo *PKöln* VI 245 (*Odisseo mendico a Troia*), accogliendo la proposta di Gianotti 1996, pp. 273-277 di interpretarne il contenuto come mimo, piuttosto che come frammento di tragedia (così, invece, Parca 1991, pp. 95, 109-112).

- *P.Oxy.* 413^{tv} (= *FMP* 6 Cunn.; II sec. d.C.): mimo di *Charition*, su cui vd. *infra* § III.
- *P.Oxy.* 413^v (= *FMP* 7 Cunn.; II sec. d.C.): mimo della *Moicheútria* (= Adultera), incentrato sulle vicende di una donna infatuata del suo riluttante schiavo Esopo, la quale, dopo aver sfogato le proprie frustrazioni amorose sulla sua serva e rivale in amore Apollonia, finisce col trasformarsi in una mancata uxoricida.
- *-P.Lit.Lond.* 51v (= *FMP* 8 Cunn.; II sec. d.C.): lamento di una madre sul corpo morto del figlio.
- *P.Ryl.* 15v (= *FMP* 9 Cunn.; II sec. d.C.): monologo di una fanciulla innamorata di un gladiatore con cui spera presto di ricongiungersi.
- *P.Lit.Lond* 97 (= inv. n. 1984 = *FMP* 10 Cunn.; II sec. d.C.): scena di arbitrato tra una prostituta, un buffone, un vecchio padre, e un mediatore.
- *P.Varsov.* 2 (= *FMP* 11; II sec. d.C.): dialogo tra un buffone e un interlocutore.
- *P. Köln* 245 (III sec. d.C.): Odisseo mendico a Troia.

Nessuno dei frammenti papiracei qui presi in considerazione suggerisce l'idea di un testo introdotto nei regolari canali della trasmissione libraria. Si tratta, piuttosto, di copioni, come è chiaro, p.es., da *P.Oxy.* 413 (II sec. d.C.) – i due mimi di *Charition* e della *Moicheútria* – provvisto di sigle per indicare l'assegnazione delle battute e il ricorso all'uso degli strumenti musicali che accompagnarono la *performance*¹⁰; ovvero di casi di trascrizioni eccezionali, fuori del normale commercio librario. Né abbiamo a che fare con una produzione tale da potersi inquadrare sotto precisa "etichettatura". Si tratta, invece, di *sketches*, sganciati da una finalità etico-religiosa quale era quella presupposta dal teatro classico. Come altro definire questo materiale se non "avanspettacolo"? L'avanspettacolo *sensu stricto*, ovviamente, nasce nei *café-chantant* della Francia di fine Ottocento, per poi arrivare di lì in Italia. Non si tratta, però, di trovare un improbabile e risibile legame genetico tra mimo e avanspettacolo, ma di identificare, piuttosto, un'identità di funzione tale da spingerci ad ammettere che lo spettacolo di

¹⁰ Sui segni diacritici di *P.Oxy.* 413 cfr. Wiemken 1972, pp. 70-72; Andreassi 2001, p. 18 s.; Tsitsiridis 2011, pp. 187 s., 191 s.

intrattenimento fosse già esistito nell'antichità. Ne propongo un esempio.

III. Il mimo di Charítion, la maschera, le attrici

Mi riferisco al mimo di Charítion conservato parzialmente sul già ricordato *P.Oxy.* 413, un copione proveniente dalla città egizia di Ossirinco e risalente al II sec. d.C.¹¹. Vi si parla di una ragazza di nome Charítion giunta, non si sa come, nella terra degli Indi, che, pur tenendola prigioniera, l'hanno nominata sacerdotessa del loro tempio. A liberare Charítion giunge una spedizione capitanata dal fratello della ragazza e da altri personaggi, tra cui il più simpatico è un impudente *clown* pronto a guadagnarsi i favori del pubblico, quando, per respingere gli Indi che ostacolano la missione di salvataggio, li respinge a colpi di gas intestinale! La comitiva riesce, infine, a ubriacare i barbari e a trarre in salvo la fanciulla per tornare in Grecia. Come giudicare tale spettacolo?

Chiunque, pronto ad affilare le armi della più rigorosa filologia, parli di dotto riferimento all'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, corre il serio pericolo di prendere un abbaglio. È vero, certo, che il *pattern* dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea è lo stesso del mimo di Charítion, ma non è giusto parlare di dotta operazione di riscrittura. L'autore del mimo di Charítion non è un poeta *doctus*, le cui opere sono fitte di riferimenti intertestuali, ma l'autore di un prodotto di "consumo". Dinanzi ad affermazioni secondo le quali il mimo di Charítion sarebbe una dotta parodia dell'*Ifigenia in Tauride*, varrebbe la pena di ribadire che ci sono film di second'ordine costruiti sul motivo di "Romeo e Giulietta" per opera di sceneggiatori che non si sono mai sognati di leggere il testo shakespeariano! Né, ovviamente, tali prodotti richiedono un pubblico dotto! Il mimo di Charítion è un povero spettacolo di un teatro di provincia, per un pubblico di poche pretese che ride di cuore senza preoccuparsi troppo dell'aspetto intellettuale della letteratura.

Vorrei soffermarmi, a questo punto, su una caratteristica che più di tante altre contraddistingue il mimo dal teatro antico: l'assenza della maschera¹². Il mimo/attore mostra il proprio volto. Se, dunque, la

¹¹ Per il mimo di *Charítion* cfr. Wiemken 1972, pp. 45 ss.; Santelia 1991; Andreassi 2001; Tsitsiridis 2011.

¹² L'assenza della maschera nel mimo drammatico di età ellenistico-romana (su cui cfr. Webb 2008, pp. 12 s.) è un dato di fatto (p.es. Quint. *Inst. Or.* VI 3, 29 *oratori*

maschera grottesca dell'età classica aveva ceduto il passo a quelle più dignitose dell'età di Menandro note dagli splendidi ritrovamenti dell'isola di Lipari¹³; il mimo porta in scena attori che, per la prima volta nella storia del teatro antico, fanno affidamento sull'espressività del loro volto. Attori, ovviamente, ma anche e soprattutto attrici, le grandi assenti del teatro classico, dove le parti femminili erano interpretate da uomini. Può interessare sapere che, nella Tarda Antichità, un termine dispregiativo come πόρνη, "prostituta" era adoperato per indicare anche le mime¹⁴.

Non c'è motivo di credere, sia ben chiaro, che la Charition del mimo or ora ricordato apparisse in scena scollacciata; né, ovviamente, che mancassero mime irreprensibili. Ogni *vaudeville* che si rispetti, comunque, fa *anche* affidamento sulla bellezza delle attrici, con cui, talvolta, si sopperisce alla povertà di idee. Interessante, in proposito, la notizia secondo cui l'imperatrice Teodora (497-548 d.C.), che da giovane aveva calcato le scene, si era resa famosa per un tipo di spettacolo che non ha certo bisogno di troppe spiegazioni:

“Πολλάκις δὲ κἀν τῷ θεάτρῳ ὑπὸ θεατῆ παντὶ τῷ δήμῳ ἀπεδύσατό τε καὶ γυμνὴ διὰ μέσου ἐγένετο, ἀμφὶ τὰ αἰδοῖα καὶ τοὺς βουβῶνας διάζωμα ἔχουσα μόνον, οὐχ ὅτι μέντοι ἠσχύνετο καὶ ταῦτα τῷ δήμῳ δεικνύναι, ἀλλ' ὅτι ἐνταῦθα γυμνῶ παντάπασι παριέναι οὐδενὶ ἕξεστιν ὅτι μὴ τῷ ἀμφὶ τοὺς βουβῶνας διάζωμα ἔχοντι. οὕτω μέντοι τοῦ σχήματος ἔχουσα, ἀναπεπτωκυῖα τε ἐν τῷ ἐδάφει ὑπτία ἔκειτο. θῆτες δὲ τινες, οἷς δὴ τὸ ἔργον τόδε ἐνέκειτο, κριθᾶς αὐτῆ ὑπερθεν τῶν αἰδοίων ἐρρίπτουν, ἃς δὴ οἱ χῆνες, οἱ ἐς τοῦτο παρεσκευασμένοι ἐτύγχανον, τοῖς στόμασιν ἐνθένδε κατὰ μίαν ἀνελόμενοι ἦσθιον. ἢ δὲ οὐχ ὅτι οὐκ ἐρυθριῶσα ἐξανίστατο, ἀλλὰ καὶ φιλοτιμουμένη ἐπὶ ταύτῃ δὴ τῆ πράξει ἐώκει”¹⁵.

minime convenit distortus vultus gestusque, quae in mimis rideri solent [le smorfie del volto e la gesticolazione, che sogliono recare diletto nei mimi, non si addicono all'oratore]) ed erano fuorvianti le osservazioni di Reich 1903, p. 257 n. 1, in cui si nega che l'assenza della maschera fosse tratto *essenziale* per distinguere il mimo da altre forme di dramma. Da ricordare che il pantomimo di età romana, a differenza del mimo, faceva uso di un particolare tipo di maschera a bocca chiusa.

¹³ Per cui mi limito a rimandare all'ormai classico lavoro di Bernabò Brea 2001.

¹⁴ Mi limito a rimandare, in proposito, alle belle osservazioni di Webb 2008, pp. 8, 24, 49-51, 55.

¹⁵ Procop. *Hist. Arc.* IX 20-23: “Spesso a teatro, sotto lo sguardo di osservatori provenienti da tutta la città, Teodora si spogliava di tutte le vesti onde apparire nuda in mezzo al pubblico, mantenendo soltanto uno *slip* all'altezza del pube, sulle vergogne. Né si trattava di pudore nel mostrare queste parti del corpo *coram populo*,

Possiamo avanzare il dubbio che la testimonianza di Procopio sia soltanto il frutto della maldicenza e che la futura compagna di Giustiniano non avesse suscitato più scandali di qualsiasi altra mima. Non c'è motivo di dubitare, però, che spettacoli come quello qui descritto avessero effettivamente luogo a Costantinopoli, tanto più che Procopio indica quali fossero i limiti in cui una donna poteva apparire nuda dinanzi al pubblico. Né, del resto, si trattava di novità visto che già Catone il Censore (234-149 a.C.) era stato costretto a allontanarsi dai *Ludi Florales* per consentire ad alcune mime di praticare lo *striptease* richiesto dal pubblico imbarazzato, nondimeno, dalla presenza dell'austero senatore romano¹⁶.

4. Teatro e società nel mondo antico

Prima di concludere vorrei fare una riflessione. Quando pensiamo al teatro classico, pensiamo a un'esperienza grandiosa e irripetibile. In epoca classica il teatro è il prodotto non di una classe, ma della *polis* nella sua interezza. Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane sono poeti non di *elites*, ma di un'intera *polis*. Si trattò, comunque, di una fase irripetibile della storia. Se è vero che il pubblico a teatro dell'Atene del V sec. a.C. aveva la pazienza di ascoltare in una medesima giornata Aristofane ed Euripide, è pure vero che è difficile credere che il pubblico del mimo di Charítion si sarebbe diletato alla visione di un dramma di età classica. A chi crede che io sia troppo pessimista chiedo di pensare alla realtà odierna. A chi, poi, mi chieda un'ulteriore

ma soltanto del divieto generalizzato che vigeva nella nostra città (*scil.* Costantinopoli) di presentarsi integralmente nuda senza almeno uno *slip* che coprisse il pube. Così abbigliata, Teodora si distendeva riversa sul suolo e alcuni servitori adibiti a tale scopo le coprivano d'orzo tutte le vergogne, i cui chicchi venivano poi mangiati a uno a uno a colpi di becco da oche addestrate a far questo. E non solo Teodora non provava alcun vergogna quando si rialzava, ma dava l'aria di essere addirittura compiaciuta di quel numero”.

¹⁶ Val. Max. II 10, 8: “*Eodem ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, spectante populus ut mimae nudarentur postulare erubuit. quod cum ex Favonio amicissimo sibi una sedente cognosset, discessit e theatro, ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret*” (Una volta che [Catone il Censore] partecipò ai *Ludi Florales*, organizzati sotto l'edilità di Messio, il popolo fu preso da vergogna nel chiedere che le mime facessero il loro spogliarello. E quando il suo grande amico Favonio, che gli sedeva accanto, glielo ebbe comunicato, Catone si allontanò dal teatro per evitare che la sua presenza fosse di impaccio al regolare svolgimento dello spettacolo). Per l'episodio ivi raccontato cfr. Panayotakis 2006.

riprova di quanto da me affermato, prego di pensare alla natura degli splendidi mosaici della “casa di Menandro” a Mitilene (III-IV sec. d.C.), di oltre un secolo più tardi dell’età in cui venne rappresentato il mimo di Charítion¹⁷. Si tratta di una serie di pannelli con scene del teatro di Menandro, che, lungi dall’essere “fotografie” di reali messe in scena dell’opera menandrea, altro non sono, in effetti, che rappresentazioni immaginarie di drammi letti nel chiuso delle stanze, nel corso di recitazioni private.

Nell’età di acculturazione che contraddistingue la Tarda Antichità, dunque, il teatro è spazio per spettacoli di massa che hanno respinto e confinato nel chiuso delle scuole il dramma classico. Vengono in mente le parole con cui M. Rostovzev (1870-1952) chiudeva la sua *Storia economica e sociale dell’impero romano*:

“L’evoluzione del mondo antico è per noi una lezione e un monito. La nostra civiltà non sarà duratura se non a condizione che essa sia civiltà non di una sola classe, ma delle masse... (I) tentativi violenti di livellamento non hanno mai condotto all’elevamento delle masse: essi non hanno fatto altro che distruggere le classi superiori, accelerando così il processo di imbarbarimento. Ma il quesito ultimo rimane lì come un fantasma sempre presente e non esorcizzabile: è possibile elevare una civiltà elevata alle classi inferiori senza degradare il contenuto di essa e diluirne la qualità fino all’evanescenza? Non è ogni civiltà destinata a decadere non appena comincia a penetrare nelle masse?”¹⁸.

Dinanzi al non esorcizzabile quesito del grande storico e in considerazione della cruciale importanza del teatro nell’età classica in Grecia e a Roma, mi limito a rilevare che la separazione tra il pubblico dei mimi e i lettori del teatro del passato – quando pure si conceda, ovviamente, che i lettori colti potessero essere *anche* spettatori di *performances* “leggere” – resta il segno più tangibile della ormai netta contrapposizione tra classi che vige nell’età tardoantica.

¹⁷ Per una corretta valutazione della testimonianza fornita dai mosaici della “casa di Menandro” rimando all’ottimo studio di Csapo 2010, pp. 140-167.

¹⁸ Rostovzev 1933, p. 619.

Bibliografia

- Andreassi 2001: M. Andreassi, *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari 2001
- Bergk 1872-1887: Th. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, I-IV, Berlin 1872-1887
- Bernabò Brea 2001: L. Bernabò Brea (con la collaborazione di M. Cavalier), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001
- Csapo 2010: E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Oxford 2010
- Cunningham 1987: I.C. Cunningham (ed.), Herodas, *Mimiambi*, Oxford 1987
- Dieterich 1897: A. Dieterich, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897
- Gianotti 1996: G.F. Gianotti, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, in O. Pecere, A. Stramaglia (edd.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno Internazionale. Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino 1996, pp. 265-292
- Hall – Wyles 2009: E. Hall, R. Wyles (edd.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2009
- Körte 1903: A. Körte, Rec. H. Reich, *Der Mimus*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum» 11 (1903), pp. 537-549
- Parca 1992: M.G. Parca, *Ptocheia or Odysseus in Disguise at Troy (P. Köln VI 245)*, Atlanta 1992
- Panayotakis 2006: C. Panayotakis, *Women in the Greco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire*, «Ordia Prima» 5 (2006), pp. 121-138
- Perrotta 1940-1946: G. Perrotta, *Storia della letteratura greca*, Milano – Messina 1940-1946
- Reich 1903: H. Reich, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, I 1-2, Berlin 1903
- Rostovzev 1933: M. Rostovzev, *Storia economica e sociale dell'impero romano*, Firenze 1933 (ed. or. Oxford 1926)
- Santelia 1991: S. Santelia, *Charition Liberata: P.Oxy. 413*, Bari 1991
- Sonnino 2014: M. Sonnino, *Comedy Outside the Canon: from Ritual Slapstick to Hellenistic Mime*, in G. Colesanti, M. Giordano (edd.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, Berlin – New York 2014 (in corso di stampa)

- Tedeschi 2002: G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, «Papyrologica Lupiensia» 11 (2002), pp. 88-187
- Tsitsiridis 2011: S. Tsitsiridis, *Mimic Drama in the Roman Empire (P.Oxy. 413: Charition and Moicheutria)*, «Logeion» 1 (2011), pp. 185-232
- Webb 2008: R. Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge [MA] – London 2008
- Whitman 1964: C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge [MA] 1964
- Wiemken 1972: H. Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972
- Wüst 1932: E. Wüst, s.v. *Mimos*, in G. Wissowa, W. Kroll (edd.), *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1932, XV 2, coll. 1727-1764