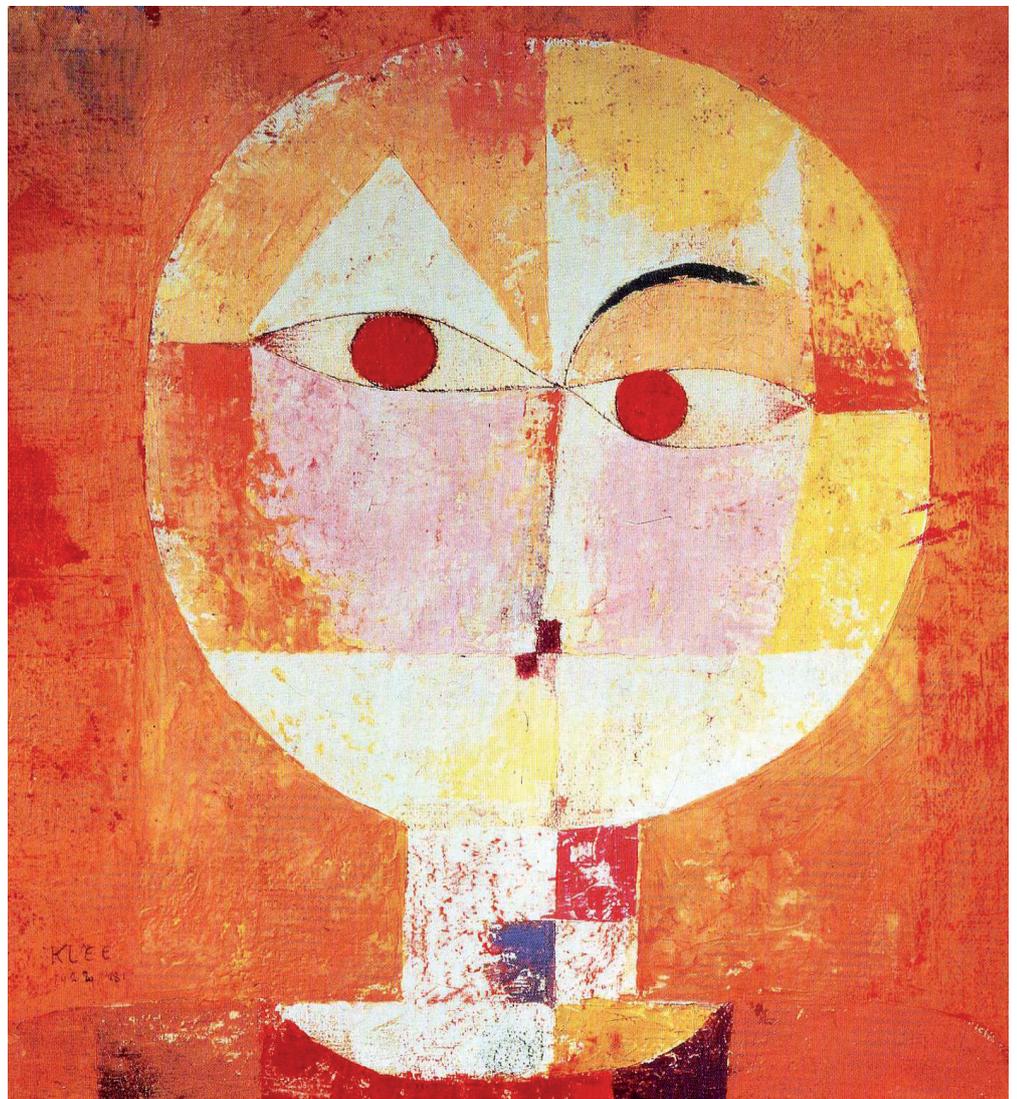




DIREZIONE  
REGIONALE  
PER I BENI  
CULTURALI E  
PAESAGGISTICI  
DEL PIEMONTE

Soprintendenza per i Beni Architettonici e  
Paesaggistici per le province di Novara,  
Alessandria e Verbanco-Cusio-Ossola



# SENECIO

Sabato 4 ottobre 2014 - ore 15,30 | Forte di Gavi

Convegno di antichistica

## Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio

In memoria di Emilio Piccolo.

Interventi di:

**Andrea Piccolo e Lorenzo Fort** Progetto Senecio

**Vincenzo Ruggiero Perrino**

**Maria Grazia Caenaro**

**Gianni Caccia**

La spettacolare vita del nazareno Gesù

Appunti per una mappa di Senecio  
Percorsi e aporie della pìstis.

L'Ermotimo di Luciano Samosata

Presiede e coordina:

**Andrea Scotto**

Da vari anni Senecio costituisce un importante punto di riferimento per gli studi di antichità classica on-line; sul suo sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico. Senecio deve la sua esistenza soprattutto ad **Emilio Piccolo**, notevole figura di docente, studioso, poeta, critico militante, prematuramente scomparso nel 2012. Per ricordarlo i redattori della rivista hanno deciso di dedicargli una giornata di studio; sarà altresì l'occasione per comunicare e condividere ciò che Senecio sta portando avanti con inesausta passione: l'esperienza di vivere e rivivere l'antico, di trovarvi sempre qualcosa di nuovo e di attuale.

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2015*

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.

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>6</b>
In memoria di Emilio Piccolo (di Andrea Piccolo)	6
Lettera al figlio sull'utilità della scuola (Emilio Piccolo)	7
Al figlio (Emilio Piccolo)	9
Progetto Senecio (di Lorenzo Fort)	12
<b>La spettacolare vita del Nazareno Gesù (di Vincenzo Ruggiero Perrino)</b>	<b>16</b>
1. Il teatro nella vita di Gesù	16
2. La vita di Gesù nel teatro: parodie della sua crocifissione e resurrezione	26
3. La vita di Gesù nel teatro: il Christos Paschon, preludio ai drammi liturgici medievali	41
<b>Appunti per una mappa di Senecio (di Maria Grazia Caenaro)</b>	<b>60</b>
Indici	65
Saggi, enigmi, apophoreta	65
Recensioni, note critiche, stravaganze	66
Saggi, enigmi, apophoreta	66
I. Archeologia greco-romana e medio-orientale	66
II. Storia (e storiografia) antica e tardoantica	66
III. Cristianesimo delle origini e pensiero cristiano nel tempo	67
IV. L'antico in prospettiva antropologica	67
V. Donne del mito e della storia, intrecci di antico e moderno	68
VI. Filologia 1: note di linguistica, proposte ermeneutiche, strumenti di studio	69
VII. Filologia 2: analisi testuali ed esplorazioni tematiche	69
VIII. Filosofia antica e riflessione filosofica oggi	70
IX. Poetica e poesia: voci di ieri e di oggi	70
X. Vitalità e metamorfosi del mito	71
Recensioni, note critiche, stravaganze	72
I. Siti archeologici e viaggi tra presente e passato	72
II. Storia della Chiesa, teologia, arte e tradizioni cristiane	73
III. Esperienze didattiche e nuovi strumenti di studio	74
IV. Aspetti della cultura e della società antica	74
V. Arcipelago femminile	75
VI. Rivisitazioni dell'antico: altri linguaggi	76
VII. Riscritture dell'antico, serie e semiserie	77
VIII. Letture di poesia, tra passato e presente	78
IX. Riflessioni su cultura e società, oggi	79
X. Colloqui, testimonianze, ricordi di maestri e di amici	79
Rivisitazioni, traduzioni, manipolazioni	80
<b>Percorsi e aporie della pistis. L'Ermotimo di Luciano di Samosata (di Gianni Caccia)</b>	<b>83</b>

# La spettacolare vita del Nazareno Gesù

(di Vincenzo Ruggiero Perrino)

## 1. Il teatro nella vita di Gesù

Con maggiore consenso tra gli studiosi è possibile fissare la data di nascita di Gesù di Nazareth tra il 7 e il 6 a.C. Egli avrebbe, poi, concluso la sua esistenza tra il 30 e il 33 d.C.<sup>1</sup>. Dunque, la sua vita si svolse nei primissimi anni dell'impero romano, epoca durante la quale il teatro era la forma più popolare di intrattenimento. Bisogna, però, intendersi. Infatti, durante la gaudente stagione imperiale del I sec. d.C., l'epoca di un Plauto o di un Terenzio era un lontano ricordo: il teatro offriva un'immagine completamente diversa da quella che aveva avuto nell'Atene del V-IV sec. a.C. o nella Roma repubblicana. Il panorama degli spettacoli dell'età imperiale comprende, infatti, 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.)<sup>2</sup>. 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 brani<sup>3</sup>. Perciò, 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<sup>4</sup>), inizia la costruzione, su tutto il territorio imperiale, di edifici teatrali, che erano però destinati a tutt'altro tipo di rappresentazioni<sup>5</sup>.

La tragedia viene conosciuta e praticata come letteratura drammatica, non come teatro<sup>6</sup>. L'unica forma di esecuzione parateatrale, destinata comunque a un pubblico colto, era la declamazione di singole scene ad opera di un *tragicus cantor*. Si trattava di qualcosa di simile a un moderno *recital*, in cui un attore o un cantante eseguiva, senza un particolare apparato scenico, i pezzi più popolari del suo repertorio<sup>7</sup>. Se i *recital* erano intesi ad 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 antico<sup>8</sup>. 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). Lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra, composta da auleti, citaredi, e 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». 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 volto<sup>9</sup>. Insomma, il pantomimo è la forma più raffinata e colta dello spettacolo tardoantico, 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.

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*<sup>10</sup>. In altre parole, le commedie vengono ascoltate tramite la lettura, mentre ciò che si va a vedere sono i mimi. Infatti, 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 versatilità. 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 probabilmente conformistica. I mimografi di quest'epoca affrontano 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 derivi dalla possibilità di allestimenti poco costosi e semplici, e dalla connotazione di un maggiore realismo imitativo rispetto alle convenzioni del teatro classico.

Inoltre, di grande successo erano gli spettacoli nel circo, cioè, in buona sostanza, le corse dei carri. Oltre agli spettacoli a teatro e al circo, 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*). 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 secolo<sup>11</sup>.

Nato in Palestina, Gesù era un ebreo, e tale rimase per tutta la vita. Non a caso, lo stesso termine "messia" è ebraico. Come lui, tutti gli apostoli erano ebrei. Diciamo subito che uno dei maggiori fraintendimenti riguardo a Gesù e ai suoi discepoli riguarda il loro "status" sociale. Il Thiede sostiene che i discepoli non fossero affatto poveri<sup>12</sup>. Anzi, questo studioso sostiene che, a giudicare dal numero delle loro barche, dai tipi di reti che utilizzavano per le diverse tecniche di pesca, e dai dipendenti sui loro libri paga, si deve concludere che Pietro, Andrea, Giovanni e Giacomo erano imprenditori della piccola borghesia. Anche Matteo, ufficiale delle tasse, era benestante, tant'è che offrì un grande banchetto prima di seguire Gesù; e, nella sua posizione professionale, doveva anche essere poliglotta e probabilmente era in grado di utilizzare tecniche di scrittura paragonabili alla nostra stenografia. La stessa famiglia di Gesù sicuramente non era povera, almeno non nella misura che generalmente si è portati a ritenere. Giuseppe era un *tehton*, e in quanto tale disponeva di un solido reddito. Ovviamente, ciò non vuol dire che Gesù fosse ricco. Era sicuramente istruito, tanto che nessuno nella sinagoga di Nazareth si meravigliò, allorché aprì il rotolo di Isaia, lo lesse e lo spiegò. Del resto, il racconto di Luca presuppone e allude agli anni di disciplina e mentale e fisica di Gesù, quando scrive che «cresceva e si fortificava, pieno di sapienza» (Lc. 2,40)<sup>13</sup>.

Complessivamente considerata, la narrazione evangelica si concentra quasi esclusivamente sull'ultimo periodo della vita di Gesù, ossia quello dedicato alla predicazione, trascurando di fornire ulteriori notizie su quelli che la storiografia moderna definisce gli "anni nascosti"<sup>14</sup>. Che sono quelli che Gesù trascorse a Nazareth, compresi tra l'ultima apparizione sicuramente attestata all'età di dodici anni al tempio e i primi atti dell'uomo maturo a Cana e presso il lago di Genezareth. Questa lacuna – che qualche tardo apocrifo ha cercato di colmare con episodi di evidente matrice fantastica – si spiega col fatto che, nel mondo antico in genere, non aveva grande importanza la prima età dell'uomo e non si usava raccontare l'infanzia dei grandi personaggi. Inoltre, nella cultura ebraica non vi era nulla di quella concezione romantica del bambino e del suo fascino che si riscontra nel mondo occidentale. Anzi, il bambino era visto come un essere mancante di qualcosa. Tutta'al più, come accade a Gesù dodicenne, un bambino veniva ammirato solo nella misura in cui si dimostrava precoce nell'apprendere la Legge<sup>15</sup>. Posto ciò, non possiamo che fondarci sulle poche (ma preziose) indicazioni dei racconti evangelici sull'infanzia e adolescenza di Gesù, cercando di collegarle a quanto si ricava dalle fonti giudaiche antiche.

Dai vangeli non pare sia deducibile altro, se non che egli svolse lo stesso mestiere di Giuseppe: anch'egli era un *tekton*, termine che comunemente viene tradotto come “falegname” o “carpentiere”. Già da tempo numerosi studiosi, tra i quali Walter Bühlmann e Benedikt Schwank, hanno corretto l'errore di questa traduzione<sup>16</sup>. *Tekton*, infatti, significa “costruttore”. Da *tekton* derivano le nostre parole “architettura” e “architetto”. Una prova indiretta, in tal senso, ce la offrono gli esiti delle ricerche archeologiche condotte a Nazareth e dintorni, dove il legno era quasi completamente assente. Le case dei circa duecento abitanti di quell'epoca erano fatte piuttosto di pietra (oppure erano grotte); sicché, già solo per questi motivi, è evidente che la famiglia di Giuseppe non poteva guadagnarsi da vivere a Nazareth nel modo in cui si è abituati a pensare.

D'altronde, è stato appurato che, proprio negli anni giovanili di Gesù, ad appena sei chilometri da Nazareth c'era uno dei maggiori cantieri della Galilea. Si tratta di Sepphoris, città distrutta dai romani con un'azione punitiva, che venne ricostruita da Erode Antipa, il quale la prescelse come capitale del suo dominio. La strada romana, che conduceva da Sepphoris a Samaria e Gerusalemme, passava attraverso la periferia di Nazareth e garantiva un accesso facile alla capitale: a cavallo si sarebbe impiegato non più di un quarto d'ora per andare da Nazareth a Sepphoris. Questa strada, poi, a tre chilometri a nord di Sepphoris intersecava quella che dal porto di Akko-Ptolemais portava alle città intorno al mar di Galilea. Nei pressi di questo incrocio, un'altra strada conduceva a Cana, situata a circa sette chilometri verso settentrione. Quando Gesù con sua madre presenziò al matrimonio raccontato da Giovanni (2,1-11; 4,46-54; 21,2), sicuramente percorse questa strada, passando per Sepphoris.

Antipa intratteneva relazioni di amicizia con i romani, tanto da aver riedificato la città a somiglianza delle altre capitali culturali dell'impero romano<sup>17</sup>. Le strade vennero costruite secondo le regole architettoniche greco-romane, con file di botteghe, edifici amministrativi, negozi, banche. Il vertice del programma di ricostruzione fu il teatro, che disponendo di quattro-cinquemila posti, era inusualmente capiente, e pertanto poté fungere da magnete culturale per l'intera zona. Il presupposto di un teatro di tali dimensioni era l'internazionalità, dal momento che in questa parte dell'impero romano, il teatro era recitato esclusivamente in lingua greca<sup>18</sup>. Infatti, varie attestazioni epigrafiche ivi rinvenute sono inequivocabili circa il fatto che tanto gli ebrei quanto i pagani parlassero greco.

Riguardo al teatro di Sepphoris, Eric Meyers concorda nel dire: «Molti studiosi sostengono che il suo schema di costruzione ricordasse quello seguito di Gerusalemme. Il teatro, che si dice fu costruito al tempo di Gesù, non fu iniziato prima della seconda metà del secolo, se non all'inizio del II sec. a.C.»<sup>19</sup>.

Il teatro si trovava parzialmente su una collinetta. I cittadini della città e delle zone limitrofe potevano recarsi a teatro per spettacoli serali: con ogni evidenza si trattava di mimi o altri spettacoli del tipo di quelli menzionati poc'anzi. Un primo motivo di importanza del teatro nella vita di Gesù viene affermato dal Thiede, che scrive:

Il professor Walter Bühlmann sostiene che Giuseppe e Gesù potrebbero aver partecipato alle costruzioni di Sepphoris. A favore di questa tesi sta non solo il fatto che essa era l'unico grande cantiere a quel tempo, in cui c'era sufficiente lavoro a lunga scadenza, ad una distanza percorribile a piedi da Nazareth. C'è anche il fatto che il giovane Gesù negli anni successivi del suo insegnamento fa riferimento ad ambienti e tipi umani di cui avrebbe potuto fare esperienza solo qui. I grandi proprietari terrieri, i banchieri, i commercianti, sono figure che appartenevano a Sepphoris e ai suoi dintorni<sup>20</sup>.



Fig. 1: Teatro di Sepphoris

Il teatro di Sepphoris era una costruzione semicircolare (fig. 1) con un raggio di trentasette metri, e, come detto sopra, capace di contenere tra i quattro e i cinquemila spettatori. Con dovizia di particolari ne parla il Batey:

The outer wall was constructed of large smooth-cur stones with engaged columns. Through this outer wall doors with massive lintels led to a semicircular vaulted passage way 3.2 metres wide. Intersecting this passageway at right angles were the *vomitoria* that provided spectators access to their seats in the *cavea*. These vaulted entrances were 2.2 metres wide. The theatre seats, a few of which were found *in situ*, were made of dressed stone blocks cut to specification and resting on steps chiselled into the bedrock. The orchestra was paved with large limestone slabs. Lead pipes buried in channels beneath the orchestra provided drainage. The stage, approximately 31 metres long and 6 metres wide. originally had a wooden floor that facilitated the acoustics. Several stone columns and beautifully carved capitals remain monuments to the original splendour of the theatre – “especially in the bracket and rosette treatment of the cornice and the triple rows of acanthus leaves of the Corinthian capital”. One may reasonably assume that the original theatre built by Antipas was enlarged at a later time as the population of Sepphoris grew. just as the theatre at Caesarea was reconstructed in the second century.

After Antipas moved his capital to Tiberias in 26 A. D., Sepphoris continued as an important centre for Galilean culture. Members of the high priestly family resided there. At Sepphoris, Rabbi Judah the Prince completed his work on the Mishnah during the last seventeen years of his life. Sepphoris also became a centre for Jewish Christianity<sup>21</sup>.

Jerome Murphy O'Connor ritiene che, dopo il ritorno dall'Egitto, Giuseppe e Maria si stabilirono a Nazareth proprio per via della vicinanza a Sepphoris, cantiere in cui un artigiano come Giuseppe avrebbe potuto trovare lavoro per tempi lunghi<sup>22</sup>.

Sepphoris (la cui pianta urbanistica ricorda curiosamente la forma di un uccello, che in ebraico si dice appunto "tzippor") non è menzionata nella Bibbia. Ce ne parla Giuseppe Flavio nelle *Antichità giudaiche*, definendola "l'ornamento della Galilea". In effetti, i reperti riportati alla luce dagli scavi archeologici hanno confermato l'esattezza di quelle parole di lode. Le strade erano lastricate di marmo levigato. La sinagoga, riportata alla luce nel 1993, presenta un pavimento ornato con mosaici dai temi paganeggianti (il carro di Apollo circondato dalle costellazioni zodiacali). In un altro edificio – probabilmente il palazzo governativo – c'è un mosaico in cui è raffigurato il Nilo che sgorga dalla bocca di una donna, che è la personificazione dell'Egitto, e accanto ad essa il faro di Alessandria (che, com'è noto, era una delle sette meraviglie del mondo antico). Nello stesso edificio è stato rinvenuto un pavimento decorato con immagini di Amazzoni. In altre case di ricchi patrizi sono stati trovati mosaici dedicati a Dioniso, e un bellissimo mosaico raffigurante un volto di donna, eseguito con tale maestria, da essere stato denominato la Monalisa di Sepphoris<sup>23</sup>.

Nella capitale Gesù potrebbe avere imparato anche il greco, il che porta al discorso sulle lingue che sapeva parlare. Diciamo preliminarmente che: l'aramaico era la "lingua franca" della Palestina; in quel tempo l'ellenizzazione aveva permeato tutti gli ambiti della vita; ed infine, la presenza politico-amministrativa romana aveva introdotto anche la lingua latina. Perciò, il panorama linguistico della Palestina del I sec. era molto articolato. Circa le conoscenze linguistiche di Gesù non vi è concordanza tra gli studiosi. Per esempio, Joseph A. Fitzmyer ritiene che il latino era parlato dai soli occupanti romani e venisse impiegato solo nelle circostanze ufficiali; il greco veniva ampiamente usato anche dal popolo; l'ebraico era la lingua parlata soltanto in alcune regioni. Per questo studioso, Gesù parlava greco oltre che aramaico, ma è improbabile che egli predicasse e insegnasse in greco e, se lo fece, è impossibile ricavare dalla tradizione evangelica il relativo materiale. L'ebraico, come lingua di Gesù, sarebbe una semplice supposizione<sup>24</sup>.

Di parere in parte diverso è Stanley E. Porter, per il quale Gesù aveva una conoscenza linguistica del greco, non solo per conversare, ma anche per insegnare. Alcuni episodi evangelici forniscono indirettamente prova di questa ipotesi<sup>25</sup>.

R. Buth ritiene che Gesù fosse in grado di parlare tre lingue. Probabilmente usava l'ebraico per le parabole, per motivi legali e per discussioni di argomento religioso (Mc.

2,1-12) e per questioni di vita quotidiana in Giudea. Certamente si esprimeva in aramaico nelle circostanze della vita quotidiana in Galilea. Infine, il suo viaggio nella regione di Tiro e Sidone presuppone che Gesù doveva avere facilità ad esprimersi anche in greco<sup>26</sup>. Abbiamo riferito dell'effervescente clima culturale di Sepphoris, che era abitata in maggioranza da gente di lingua greca, ed era retta da un sovrano che promuoveva efficacemente la cultura greco-romana. Che Gesù parlasse correntemente il greco oggi non può più essere messo in dubbio. Tra gli esempi significativi in tal senso c'è il racconto dell'incontro con la donna siro-fenicia nella zona di Tiro. Marco (7,26) la descrive espressamente come una persona che parlasse greco, con la quale Gesù dovette per forza di cosa interloquire in quella lingua. Del resto, anche il dialogo con il centurione di Cafarnaon e l'interrogatorio davanti a Pilato – i racconti dei quali non riferiscono che siano avvenuti con l'ausilio di interpreti o traduttori – possono essersi svolti solo in lingua greca. Il già citato Schwank, per mezzo di analisi linguistiche dettagliate, ha evidenziato che Gesù, messo alla prova circa la liceità del pagamento delle imposte all'imperatore, parlò in greco. La famosa frase: «Rendete dunque a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio», poteva essere pronunciata solo in greco e non anche in ebraico o aramaico, considerata l'intraducibilità dell'espressione da queste due lingue. D'altronde, monete con iscrizioni ebraiche non erano allora ammesse: anche il denaro in argento che Gesù teneva in mano doveva avere un'iscrizione in greco, o forse in latino, ma non in ebraico o in aramaico.

Se accettiamo la (verosimile) ipotesi che Gesù abbia frequentato per motivi professionali il teatro di Sepphoris, e che conoscesse e parlasse correttamente il greco, diventa più comprensibile la dimestichezza con cui utilizza alcune espressioni, che non poteva non aver imparato a motivo di questa sua frequentazione. Per esempio, Gesù si rivolge ai farisei chiamandoli "ipocriti": nel testo greco leggiamo *hypokritai*, che significa attore, ovvero una persona che fa finta di essere qualcun altro, di fronte ad una platea di spettatori. Gesù era potuto entrare in contatto con gente che esercitava questa professione, solo partecipando alla costruzione del teatro. L'uso della parola "ipocrita" presuppone una conoscenza di prima mano della professione di attore. Il termine viene usato solo nei vangeli sinottici e sempre e comunque nei detti di Gesù: appare una volta in Marco, tredici volte in Matteo<sup>27</sup> e tre volte in Luca. Gesù, con "ipocriti", apostrofa le massime autorità religiose, preoccupate più di curare la loro immagine pubblica, piuttosto che di preservare la loro fedeltà a Dio, che adorano più con le parole che con i fatti<sup>28</sup>.

Come scrive il Batey:

Jesus' complaint is not against actors *per se* but against pretence and sham. Could not he who befriended publicans, prostitutes, the sick, and sinful have looked compassionately on actors as well? Since the

theatre was a Hellenistic innovation into Judaism, many orthodox Jews held actors in contempt. Jesus' comparison of self-righteous scribes and Pharisees to actors was especially offensive to these religious leaders. If he and they were unaware of the actors' profession this comparison would have been meaningless<sup>29</sup>.

Gesù sembra paragonare pure gli scribi e i farisei agli attori di una farsa in cui uno con una trave nell'occhio cerca di rimuovere la pagliuzza da quello di un altro (Mt. 7, 3-5). Il che, verosimilmente, potrebbe essere un'immagine che proviene da qualche scenetta comica.

Scriva ancora il Batey:

The visual comparisons that Jesus draws between the scribes and Pharisees on the one hand and actors on the other strongly suggest that he and his hearers were acquainted not only with religious shows but with theatrical performances as well. How else could such analogies be intelligible? "Hypocrites" in Jesus' teaching consistently refer to those lacking integrity whose real motives and actions do not correspond. Jesus' radical ethic, especially as portrayed in the Sermon on the Mount, carries the challenge to bring both the heart and the deed under the sovereignty of God. This fundamental integrity is characteristic of that righteousness that exceeds the righteousness of the scribes and Pharisees. Jesus is critical of all religion where form is substituted for faith<sup>30</sup>.

Possiamo dire che la frequenza con cui il termine "ipocrita" appare nei vangeli è tra le più esplicite connessioni tra il teatro e la vita di Gesù. Inoltre, se consideriamo la presenza del teatro e di altre strutture pubbliche a Sepphoris, alcuni episodi raccontati dai vangeli assumono sfumature e contorni diversi. Per esempio, ben può essere la strada, che l'uomo e il suo accusatore percorrono per recarsi dal giudice (Lc. 12,58 e Mt. 5,25), quella che da Nazareth conduceva alla capitale. E, a cosa può essersi ispirato Gesù per la parabola del re che prepara un banchetto al quale invita gente da ogni parte (Mt. 22,1-14 e Lc. 14,15-24)? Archelao era stato deposto nel 6 d.C., ma ancora c'era una corte reale a Sepphoris. Luca riporta che alcuni farisei vennero da Gesù comunicandogli che Antipa voleva ucciderlo. Al che Gesù replica: «Andate e dite che la volpe...» (Lc. 10,32). E, ancora, non potrebbe uno dei protagonisti della parabola dei talenti (Mt. 25,14-30) – quello che corre a seppellire la moneta ricevuta dal padrone – una reminiscenza dell'*Antularia* plautina?

A questo punto, per quanto sopra detto sul rapporto tra Gesù e il teatro, viene naturale chiedersi come mai, se Gesù ebbe frequenti contatti con Sepphoris, questa città non venga mai menzionata nelle narrazioni evangeliche. Innanzitutto, vi è da precisare che i vangeli – che furono redatti sulla scorta di testimonianze per lo più orali – non intendono essere una "biografia" di Gesù. Ragion per la quale, la non menzione di Sepphoris nel vangelo non vuol dire che Gesù, nel suo ministero pubblico, abbia evitato di soggiornarvi o di predicarvi la parola di Dio. Anzi, considerata la posizione geografica e l'intreccio stradale tra Nazareth e Sepphoris, del quale abbiamo detto poc'anzi, è inverosimile che, almeno agli inizi della sua predicazione, egli non abbia annunciato la

buona novella nella capitale. Per gli anni successivi, forse una spiegazione c'è. Infatti, sappiamo dai vangeli che Antipa aveva imprigionato e fatto decapitare Giovanni Battista (Mc. 6,16-29 e Lc. 3,19-20). In seguito, il re, informato della popolarità di Gesù, ebbe timore che si trattasse di Giovanni tornato in vita (Mc. 6,14-15) e voleva interrogarlo (Lc. 9,7-9). Ma, Gesù si spostò a Bethsaida nel regno del Filippo. Al riguardo, precisa il Batey:

An investigation into Jesus' background would have uncovered that he had been baptized by John (Mark 1. 9-11; cf. John 3. 22-30). Jesus, as John had been, was outspokenly critical of Antipas (Mark 8.15). Antipas may have been informed of communications between John and Jesus while the Baptist was in prison (Matthew 11. 2-6; Luke 7. 18-23). Knowledge that family members of his own personal staff had fallen under the spell of this Galilean miracle worker could not but add to Antipas' anxiety. Joanna, the wife of his steward, Chuza, travelled openly throughout Galilee with Jesus and his disciples and contributed money for their support (Luke 8. 3; cf. Acts 13. 1). In any event, a warning came to Jesus through some Pharisees to flee because Antipas wanted to kill him [...]. There was good reason for Jesus to avoid Sepphoris after his ministry attracted public attention, but it would be a mistake to read this situation back into the period before Jesus began his renewal movement<sup>31</sup>.

Se è verosimile ritenere che Gesù, insieme con Giuseppe, abbia partecipato all'edificazione del teatro di Sepphoris, dove in un certo qual modo sarà venuto a conoscenza del glossario tipico di un teatro, più controversa è la questione se egli fosse un frequentatore di spettacoli teatrali. Non bisogna, infatti, dimenticare che Gesù viene sempre descritto nei vangeli come un pio ebreo. Come tale è lecito supporre che avesse una settimana lavorativa di sei giorni. Dunque, il settimo giorno aveva particolari obblighi che non gli avrebbero permesso di intraprendere viaggi per "andare a teatro". Ancora 'O Connor scrive: «Could he have been a spectator here to a tragedy, comedy or farce? This I doubt, for Jesus was an observant Jew and followed the precepts of the rabbis for whom the theater represented a way of life that was external, hedonistic and above all, pagan»<sup>32</sup>.

Dal canto suo, lo Stock afferma:

And when we consider what further contacts Jesus may have had with the theatre we must take into consideration the fact that he was at odds with his milieu to the extent that even as a grown man he had not founded a family of his own and was known as "the son of Mary"<sup>33</sup>.

Se Gesù usa una fraseologia e degli esempi chiaramente ispirati ad un substrato culturale connesso alle pratiche teatrali del tempo, lo poté fare anche perché sapeva che in questo modo, i suoi ascoltatori avrebbero agevolmente colto i rimandi contenuti nelle parabole e il senso del suo discorso. Il che ci porta ad interrogarci sull'uso che veniva fatto della struttura teatrale di Sepphoris. Sul punto, scrive il Batey:

Antipas would have used his theatre for dramatic productions. His education in Rome probably gave him an appreciation for the stage. Jesus' reference to actors who painted their faces to appear sad and dismal indicates that he had viewed tragic actors. If Jesus had seen a tragic hero, like Oedipus, pursue his identity and destiny against all counsel to the contrary, what impression could this have made on his

understanding of his own life and ministry? Could the roles of the prophet and Suffering Servant from Jewish tradition have been reinforced and shaped by the tragic hero?<sup>34</sup>

Inoltre, era anche diffusa l'usanza per gli oratori di tenere discorsi in teatro in occasione di eventi importanti. Sia Giuseppe Flavio (*Antichità Giudaiche*, XIX, 8,2) che gli *Atti degli Apostoli* (12, 10-23) rievocano l'episodio in cui Agrippa I parlò nel teatro di Cesarea davanti agli ufficiali del suo esercito. È ancora Batey che ricorda:

At dawn Agrippa entered the theatre clad in a magnificent robe woven entirely of silver. Facing the audience and the morning sun, he delivered an inspired address. The audience, wishing to flatter Agrippa, called out that he was a god and immortal. Agrippa accepted their praise but proceeded to prove it false. He suddenly experienced excruciating pain in his chest and stomach and died five days later. In the Gospels, Jesus is portrayed not only as speaking in the synagogues but also as addressing large audiences on numerous occasions. The content of Jesus' teaching concerning the Kingdom of God had its own special appeal, but the skill to command the attention of large audiences for long periods required a special facility for public speaking. Where had unique dramatic quality. He appropriated the rabbinic form of parables and developed the *māshāl* into a creative, lively, and challenging vehicle for proclaiming the arrival of a new age<sup>35</sup>.

Gesù secondo il credo di Atanasio è vero uomo e vero Dio: visse profondamente e coerentemente i suoi tempi, e s'avvalse dei mezzi che il suo ambiente gli metteva a disposizione. Circa l'importanza del teatro nella vita di Gesù, e più in generale dell'incidenza che la drammaturgia – genere tra i principali della letteratura antica – ebbe anche nella redazione dei racconti degli evangelisti, vi è da ricordare che gli *Atti degli Apostoli* parlano dell'evento di Damasco dell'apostolo di Paolo, più volte e in vario modo, a seconda dei destinatari. Paolo ne parla a due persone molto colte e cioè al romano Festos e al re Erode Agrippa; entrambi si erano informati a Roma. Paolo (At. 26,14) cita Gesù stesso e dice:

Mentre a tale scopo mi recavo a Damasco con potestà, mandato dai sommi sacerdoti, sul mezzogiorno, lungo la via, o re, vidi nel cielo splendere attorno a me e a coloro che erano attorno a me una luce che superava lo splendore del sole. Essendo noi tutti caduti a terra udii una voce che mi diceva in lingua ebraica: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti? Ti è arduo recalcitrare contro gli stimoli".

Paolo parla in greco, ed evidenzia il fatto che il Cristo risorto gli rivolge la parola in ebraico. Vi è da credere che anche da risorto, e benché in lingua ebraica, Gesù non rinuncia ad esprimersi – per maggior comprensione del suo interlocutore – con frasi apprese negli anni in cui aveva lavorato a Sepphoris. Infatti, «ti è arduo recalcitrare contro gli stimoli» non è altro che una citazione di un verso drammatico. Eschilo utilizza questa frase ben due volte nel suo *Agamennone* e anche con qualche piccola modifica nel *Prometeo*. Anche Euripide inserì questa frase in alcuni suoi drammi, e la troviamo nel *Formio* di Terenzio.

Riassumiamo: la vita di Gesù si colloca all'inizio dell'età imperiale, durante la quale il mondo dello spettacolo non si sostanzia più di sole commedie e tragedie (che, anzi, scompaiono dalle scene per diventare opere letterarie destinate alla lettura), ma di un teatro meno impegnativo e diretto al grosso pubblico (mimi, pantomimi, *recitals* tragici), e soprattutto di spettacoli al circo e in anfiteatro. Al pari di Giuseppe, egli fu un *tekton*, ossia un costruttore, e presumibilmente dovette essere impegnato nel completamento del teatro di Sepphoris, capitale del regno di Erode Antipa, poco distante da Nazareth. Verosimilmente, proprio sul cantiere egli avrebbe avuto conoscenza diretta della professione attoriale, acquisendo un vocabolario inequivocabilmente teatrale. Infatti, la parola "ipocriti", con la quale numerose volte nei sinottici apostrofa le alte cariche religiose, indica appunto gli attori. Inoltre, alcune parabole e altri detti di Gesù sembrano essere dirette o indirette di opere teatrali, delle quali dovette per forza di cose avere notizia proprio a Sepphoris.

## 2. La vita di Gesù nel teatro: parodie della sua crocifissione e resurrezione

Abbiamo detto che, pur senza tracciare un profilo biografico completo ed esaustivo, i vangeli contengono informazioni sulla vita di Gesù, o per meglio dire su alcuni momenti della sua attività di predicatore. Non è inutile sottolineare che gli evangelisti, per la composizione delle loro opere, non trascurarono l'aspetto stilistico-formale. Infatti, le narrazioni evangeliche, prescindendo dal valore religioso, sono innanzitutto "letteratura". Letteratura che, per alcuni aspetti, non esclude un'influenza di carattere più propriamente teatrale. Al riguardo, è interessante notare, come ha fatto il D'Agostino, la discendenza del vangelo di Luca da una scrittura di impianto drammaturgico. Infatti, attraverso una rilettura esegetica dei passi che l'evangelista dedica all'infanzia di Gesù (Lc. 1,5-2,52), e partendo da una contestualizzazione multidisciplinare del testo, è possibile argomentare che l'autore abbia ricercatamente utilizzato meccanismi compositivi propri delle strutture drammatiche della tradizione greca. L'articolazione delle sequenze dialogiche o "mimetiche", l'economia dei contesti spaziali, la gestione dei diversi livelli di competenza dei personaggi e dei destinatari del racconto evangelico, la scansione del racconto in "quadri" o "episodi", a loro volta suddivisi in "scene", la dialettica fra individualità e gruppi "corali", la caratterizzazione dell'*ànghelos* annunciatore: sono tutti elementi che lasciano profilare un'interpretazione del vangelo dell'infanzia come testo nel testo, sorta di secondo prologo al *kèrygma*, di tipo diegetico, dopo il prologo programmatico e "storiografico" di 1,1-4<sup>36</sup>.

Analogamente procede la Russo, che ha analizzato l'opera di Giovanni, in un più ampio contesto di analisi del tragico, quale esperienza fondamentale della cultura occidentale. Scrive la studiosa:

In essa sono presenti tutti gli elementi che caratterizzano un dramma: una situazione in crisi che invoca l'aiuto di un eroe, le prove dell'eroe fino allo *Spannung* decisivo e la "redenzione", la vera risposta all'accoglimento della domanda [...]. La materia e il contenuto rimangono fortemente legati all'interpretazione del tragico inteso come "la" forma di interrogazione. Possiamo così suddividere il vangelo di Giovanni in tredici atti: 1) Prologo (la parola incarnata); 2) Gli aiutanti del protagonista (la testimonianza di Giovanni Battista; i discepoli); 3) Prime opere dell'eroe (Cana di Galilea; la cacciata dei venditori dal tempio); 4) Testimonianze sull'eroe (dialogo con Nicodemo; Cristo come sposo e Battista come amico dello sposo); 5) Altre opere dell'eroe (la donna samaritana; il secondo miracolo a Cana; la guarigione a Betesda; il Figlio di Dio; la testimonianza del Padre; la moltiplicazione dei pani e dei pesci; l'epifania sulle acque; la manna e il pane di Gesù); 6) Primi segni di contrapposizione (lo scandalo dei discepoli e la rivelazione di Gesù; alla festa delle Capanne; autorivelazione di Gesù come Messia; dissenso tra la folla; chi è Gesù?; la discendenza di Abramo; il cieco nato); 7) Il potere dell'eroe (il buon pastore; nel nome del Padre; la risurrezione di Lazzaro); 8) Il pericolo dell'eroe (la congiura del sinedrio); 9) Segni positivi per l'eroe (l'unzione di Betania; l'ingresso trionfale in Gerusalemme; la voce dal cielo); 10) Preparazione alla prova finale (l'incredulità; l'ultima cena; commiato di Gesù e il suo nuovo comandamento; la vite e i tralci; l'odio del mondo e la promessa dello Spirito Santo; dipartita e ritorno; preghiera di commiato); 11) Prova finale (l'arresto; l'interrogatorio; la condanna); 12) Scandalo del tragico (la crocifissione; deposizione e sepoltura); 13) Resurrezione e "ritorno con l'elisir" (Gesù risorto appare a Maria di Magdala; apparizioni di Gesù ai discepoli; apparizione del risorto in Galilea)<sup>37</sup>.

Per quanto riguarda Marco, è lo Stock che sottolinea la funzione di prologo, non dissimile da quella del teatro classico, affidata al ruolo di Giovanni Battista all'inizio del suo vangelo:

The role of John the Baptist at the beginning of Mark's gospel corresponds in a striking way to that of the *prologue* in a Hellenistic drama. The first personage on the scene, he introduces the protagonist, exhorts the audience to prepare for the coming of the one whom he announces, and disappears as soon as the protagonist has appeared on the scene<sup>38</sup>.

Gli fa eco il Bilezikian che, ricollegandosi alla destinazione, invalsa in epoca imperiale, per uso di lettura privata delle tragedie, piuttosto che per una rappresentazione scenica vera e propria, scrive:

In Mark's time, tragedies in the classical style were still being written in both Greek and Latin, in the city of Rome as well as in other parts of the Graeco-Roman world. Likewise, tragedies – old and new, Greek and Latin – were performed on the stage of Rome and elsewhere. Moreover, a long-standing tradition was revived in Mark's day of tragedies composed in the classical form, but for reading rather than staging. Of such narrative-tragedies, ten that were probably written during the same decade as Mark's Gospel have been preserved, one of which is a historical drama recounting events that had taken place during the author's lifetime<sup>39</sup>.

Dunque, la conoscenza diretta, che noi abbiamo della vita e opere di Gesù, è quella che ci viene esclusivamente dai vangeli, nei quali sono contenuti episodi – talvolta giustapposti senza che gli autori si preoccupino di giustificarne i salti temporali e senza

una precisa e convalidata sequenzialità cronologica – della vita pubblica di Gesù (escludendo perciò di soddisfare le curiosità sulla sua vita privata, che per forza di cosa avrà avuto)<sup>40</sup>.

A parte la quadruplicata testimonianza evangelica, ed escludendo le narrazioni apocrife, esistono altre fonti, invero non tantissime, che citano alcuni episodi del nascente cristianesimo, in connessione alla figura di Gesù<sup>41</sup>. Il Meier<sup>42</sup> e l'Harris<sup>43</sup> hanno indicato diverse ragioni per cui la letteratura pagana non si sia occupata, se non molto marginalmente, della vicenda umana di Gesù. Innanzitutto, Gesù non si spostò mai fuori dalle regioni della Palestina e non si interessò mai di questioni politiche in senso stretto, che invece erano di primaria importanza nel mondo greco-romano. Nemmeno ha lasciato opere scritte di proprio pugno, che avrebbero potuto farne conoscere altrove il pensiero e le idee. Inoltre, egli, subendo una condanna a morte ritenuta infamante sia per gli ebrei (per la legge ebraica chiunque è appeso su una croce è maledetto, come attesta, per esempio, Dt. 21,23), che per i romani (come vedremo diffusamente, la crocifissione era la morte assegnata agli schiavi e ai malfattori), veniva considerato piuttosto un criminale che un predicatore religioso o un filosofo. Infine, gli insegnamenti di Gesù non risparmiarono violente critiche alle autorità religiose del suo stesso popolo, che, come abbiamo detto, egli definiva apertamente “ipocriti”, il che, unito alle frequentazioni con persone disprezzate dalla società quali esattori delle tasse, prostitute, lebbrosi e malati, faceva apparire il suo comportamento per lo meno oltraggioso, tanto che scandalizzò molti.

Ciò nonostante e in forza della straordinaria diffusione del suo insegnamento, fin dai primi anni successivi la sua morte, qualche autore non cristiano cita Gesù e i suoi discepoli. Per esempio, Tacito, comunemente riconosciuto come uno storico molto scrupoloso, costituisce il riferimento più importante a Gesù al di fuori del Nuovo Testamento. Riportando la decisione dell'imperatore Nerone di riversare sui cristiani la colpa dell'incendio che distrusse Roma nel 64 d.C., Tacito, confermando le circostanze della morte di Gesù, raccontate dagli evangelisti, scrisse:

Nerone si inventò dei colpevoli e sottomise a pene raffinatissime coloro che la plebaglia, detestandoli a causa delle loro nefandezze, denominava cristiani. Origine di questo nome era *Christus*, il quale sotto l'impero di Tiberio era stato condannato all'estrema condanna dal procuratore Ponzio Pilato<sup>44</sup>.

Svetonio, sotto l'imperatore Adriano<sup>45</sup>, fa riferimento a Gesù ed i suoi seguaci. Nella *Vita di Claudio*, per esempio, scrive: «Claudio espulse i giudei da Roma, visto che sotto l'impulso d'un certo Christus non cessavano di agitarsi».

Anche le lettere di Plinio il Giovane a Traiano contengono cenni a Gesù. In una, chiedendo consiglio all'imperatore sul modo più appropriato di condurre le procedure

legali contro le persone accusate di essere cristiane, Plinio riporta alcune informazioni, rigettando sostanzialmente le accuse di cannibalismo e infanticidio, sollevate da alcuni pagani:

Essi avevano l'abitudine di incontrarsi in un certo giorno prestabilito prima che facesse giorno, e quindi cantavano in versi alternati a Cristo, come a un dio, e pronunciavano il voto solenne di non compiere alcun delitto, né frode, furto o adulterio, né di mancare alla parola data, né di rifiutare la restituzione di un deposito; dopo ciò, era loro uso sciogliere l'assemblea e riunirsi poi nuovamente per partecipare al pasto – un cibo di tipo ordinario e innocuo<sup>46</sup>.

Altri riferimenti notevoli a Gesù, al di fuori della Bibbia, si trovano negli scritti di Giuseppe Flavio, storico giudeo-romano del I sec., che fu prima delegato del Sinedrio e governatore della Galilea, ed in seguito consigliere al servizio dell'imperatore Vespasiano e di suo figlio Tito. In un capitolo delle sue *Antichità giudaiche*, noto come *Testimonium Flavianum*, leggiamo:

Ci fu verso questo tempo Gesù, uomo saggio, se è lecito chiamarlo uomo: era infatti autore di opere straordinarie, maestro di uomini che accolgono con piacere la verità, ed attirò a sé molti Giudei, e anche molti dei greci. Questi era il Cristo. E quando Pilato, per denuncia degli uomini notabili fra noi, lo punì di croce, non cessarono coloro che da principio lo avevano amato. Egli infatti apparve loro al terzo giorno nuovamente vivo, avendo già annunziato i divini profeti queste e migliaia d'altre meraviglie riguardo a lui. Ancor oggi non è venuta meno la tribù di quelli che, da costui, sono chiamati Cristiani<sup>47</sup>.

Qualche riferimento esplicito a Gesù lo rintracciamo anche nel *Talmud babilonese*, una collezione di scritti rabbinici ebrei compilata nel V-VI sec. circa. Il passaggio più significativo che fa riferimento a Gesù è il seguente: «Alla vigilia della Pasqua [ebraica], Yeshu fu appeso. Per quaranta giorni prima dell'esecuzione, un araldo [...] gridò: “Egli sta per essere lapidato perché ha praticato la stregoneria e ha condotto Israele verso l'apostasia”»<sup>48</sup>. Ovviamente, il termine “appeso” indica proprio la crocifissione, come riferiscono anche Gal. 3,13, At. 10,39 e Lc. 23,39. Più oscuro può apparire il riferimento all'annuncio dell'araldo, secondo cui Gesù sarebbe dovuto essere lapidato. Probabilmente, la condanna che avevano in mente i Giudei era evidentemente la lapidazione (ciò si evince molto chiaramente da Gv. 10,31-33, 11,8 e 8,58-59). Furono i Romani a cambiare tale giudizio, mutandolo in crocifissione (Gv. 18, 31-32).

Infine, il retore scettico Luciano, attivo durante l'età degli Antonini, in un'opera intitolata *La morte di Peregrino*, descrive i primi Cristiani con tono di dileggio<sup>49</sup> per il loro costume di servire un uomo, che altri odiavano per i suoi insegnamenti, tanto da crocifiggerlo:

I Cristiani [...] tutt'oggi adorano un uomo – l'insigne personaggio che introdusse i loro nuovi riti, e che per questo fu crocifisso [...]. Ad essi fu insegnato dal loro originale maestro che essi sono tutti fratelli, dal momento della loro conversione, e [perciò] negano gli dèi della Grecia, e adorano il saggio crocifisso, vivendo secondo le sue leggi<sup>50</sup>.

Ci sono inoltre altri autori antichi, fra i quali Tallo<sup>51</sup>, Celso<sup>52</sup>, l'imperatore Marco Aurelio<sup>53</sup>, il siriano Mara Bar Serapion<sup>54</sup>, Giustino<sup>55</sup>, Epitteto<sup>56</sup>, Galeno<sup>57</sup>; questi e altri hanno fatto allusioni a Gesù e ai cristiani<sup>58</sup>.

Da questa breve carrellata, risulta evidente che, tanto i vangeli, quanto le fonti non cristiane concordano sull'episodio conclusivo della vita di Gesù: la sua morte mediante crocifissione. E, riguardo alla morte in croce, vi è da riferire una singolarità di non poco conto. Infatti, le superstiti testimonianze letterarie latine sembrano volutamente ignorare il supplizio della croce, dal momento che esso era ritenuto infamante della dignità di chi lo comminava, indegno del gioco della fantasia artistica, ma soprattutto perché era legato all'infima categoria degli schiavi. Non a caso esso era denominato *supplicium servile*<sup>59</sup>.

Con precisione, la Ramelli ha analizzato i riferimenti alla croce nelle opere di alcuni autori latini<sup>60</sup>. Per esempio, il supplizio della croce dovette suscitare molta impressione in un Silio Italico, al punto da attribuirlo ad un eroe nazionale come Attilio Regolo, in aperto contrasto con la tradizione precedente<sup>61</sup>. Anche lo stoico della prima età imperiale, Manilio, in un passo del V libro degli *Astronomica*, nel quale viene rivisitato il mito di Andromeda, attribuisce all'eroina, in modo completamente indipendente dalla tradizione precedente, la morte in croce e manifesta sincera ammirazione per la fermezza ed il dignitoso pudore della fanciulla – la quale poi, conformemente al mito, viene salvata da Perseo – nell'affrontare la morte<sup>62</sup>.

La morte in croce è presente nella letteratura latina del I e degli inizi del II sec., in primo luogo nell'ambito del romanzo come in Petronio, nel celebre episodio dei crocifissi della novella della *Matrona di Efeso*, la quale, come vedremo più avanti, è una possibile parodia della morte in croce e della resurrezione di Gesù. Il tema della crocifissione ritorna nel romanzo di un contemporaneo di Petronio, Caritone di Afrodizia, ed è presente anche nell'altro romanziere latino, Apuleio<sup>63</sup>.

Seneca, che prima ancora di Silio Italico attribuisce a Regolo la croce, a differenza di tutti gli autori precedenti (*Epistulae* 98,12), allude in modo particolare all'apparato spettacolare degli strumenti di morte. Straordinaria è l'insistenza di Seneca sul supplizio della croce, che descrive con icastica vivacità:

*illud Maecenatis turpissimum votum, quo [...] non recusat [...] novissime acutam crucem: "[vitam] mihi, vel acuta / si sedeam cruce, sustine" [...] contemptissimum putarem si vivere vellet usque ad crucem: [...] suffigas licet et acutam sessuro crucem subdas" [...] inter supplicia tabescere et perire membratim et totiens per stilicidia emittere animam [...] adactus ad illud infelix lignurn [...], cui multae moriendi causae etiam citra crucem fuerant, trahere animam tot tormenta tracturam*<sup>64</sup>.

È opportuno considerare le attestazioni relative alle esecuzioni degli incriminati dell'incendio romano del 64. Dei supplizi spettacolari e delle crocifissioni non solo di uomini, ma anche di donne e fanciulle cristiane in quella occasione, ci testimoniano Clemente Romano e, come già accennato poc'anzi, Tacito. Il primo nella prima lettera ai

Corinzi attesta che durante la persecuzione neroniana «per gelosia donne, giovinette e fanciulle, sotto le spoglie di Dirce e di Danaidi, furono perseguitate e soffrirono oltraggi terribili ed empî per la fede»<sup>65</sup>. Tacito analogamente testimonia dei supplizi spettacolari e delle crocifissioni in quel medesimo frangente (*Annales* XV, 44). Ai medesimi episodi si riferisce forse anche, nella prima delle sue satire, Giovenale, che per altro in più luoghi fa menzione del supplizio della croce.

Dal canto suo, l'Hengel scrive: «La straordinaria rarità del tema della crocifissione nella tradizione mitologica, tanto nel periodo ellenistico che in quello romano, dimostra la profonda avversione del mondo letterario per tale punizione, considerata la più crudele di tutte»<sup>66</sup>. C'è da pensare che, qualora uno scrittore avesse voluto narrare, inscenare o cantare poeticamente una vicenda sulla crocifissione, con grande probabilità non avrebbe trovato un pubblico disposto a conoscerne l'opera. Già Cicerone avvertiva: «Persino il suono della parola “croce” sia lontano dal corpo dei cittadini dei romani, dai pensieri, dalla vita e dall'ascolto»<sup>67</sup>. È vero che in Plauto la minaccia della croce viene sbandierata in continuazione a schiavi bighelloni, infingardi e ladri. Tuttavia, nelle opere del commediografo questa minaccia era più un espediente drammaturgico per suscitare il riso degli spettatori, che una componente scenica e visiva della trama. E, oltretutto, il supplizio viene minacciato, ma mai si parla di esecuzioni avvenute, e men che meno se ne porta scena qualcuna. Anzi, quando inizia il periodo di decadenza della commedia, gli accenni alla crocifissione sono talmente scarsi da supporre, se non fossimo diversamente informati dai codici giuridici, che scompaia quasi dalla vita romana. Per contro, a questa regola del silenzio sfugge il mimo.

Abbiamo accennato al fatto che il mimo trattava soggetti preferibilmente grossolani ed osceni e facendo comparire i tipi umani più volgari. Se durante il periodo repubblicano, il mimo – che, diversamente da quanto accadeva in età imperiale, aveva un'eleganza letteraria molto più riconoscibile – si proponeva quale esercizio di critica ai personaggi più in vista del mondo della cultura e del potere<sup>68</sup>, con l'avvento del principato esso subì una metamorfosi (che ne spiega anche lo scadimento sotto il profilo stilistico, al punto che pochi sono i frammenti rimastici), ponendosi al servizio del potere imperiale, incaricandosi di tessere lodi all'azione politica e sociale. In altre parole, il mimo divenne uno strumento di propaganda del potere, dal quale riceveva compensi che ne favorivano l'attività, fino a renderlo, come detto, il genere teatrale per eccellenza.

Attesi, quindi, il carattere popolare dei personaggi messi in scena, la preferenza per la crudezza delle vicende raccontate, e la ricerca di consenso incondizionato alla politica sociale e giuridica del principe di turno, al mimo non poteva sfuggire il tema della crocifissione, di quel *crudelissimum taeterrimumque supplicium*, al quale veniva attribuito un enorme potere di dissuasione dai crimini<sup>69</sup>. Insomma, la croce diventò argomento e soggetto teatrale solo quando il teatro “vero” cedette il posto agli spettacoli

dell'anfiteatro, divenuto, come abbiamo già detto, espressione ed esplosione di crudeltà nei confronti di uomini e di bestie, più che occasione di rappresentazione di storie e *fabulae*.

Il magro lascito che il tempo ci ha fatto pervenire in relazione a mimi e mimografi ci ha tramandato, tra l'altro, il nome (più qualche sparuta notizia, ma, piuttosto significativamente, nessun verso) di un mimografo, le cui opere dovettero godere di un diffuso e duraturo consenso di pubblico: Catullo.

Valerius Catullus<sup>70</sup> fu mimografo, come attestano Giovenale (13, 111), il suo scoliaste (ad 8, 186; 13, 111) e Tertulliano (*Adversus Valentinianos* 44). Marziale ne evidenzia la fama di eloquente (*Epigrammata* 5, 30, 3). Visse all'epoca di Caligola, che regnò dal 37 al 41. Di lui ci è giunta notizia di due mimi, *Laureolus*<sup>71</sup> e *Phasma*<sup>72</sup>. Inoltre avrebbe scritto, se è vera la notizia trasmessa dai *commentaria Bernensia in Lucanum*, un libro *qui scribitur per mimologiam*<sup>73</sup>. Il *Laureolus* tenne cartellone per quasi due secoli e forse anche oltre, negli anfiteatri dell'impero: vide la prima sotto Caligola e fu conosciuto da Tertulliano e dai suoi lettori.

Che vicende venivano raccontate in questo mimo? Le poche notizie che ci rimangono, forse frutto anche di continui rimaneggiamenti scenici, ci dicono che era uno schiavo, che nella fuga trascina con sé il suo padrone, cui alla fine probabilmente darà la morte<sup>74</sup>. Forse i fatti narrati hanno addentellati storici, e Laureolo sarà stato effettivamente il nome di un brigante che si era messo a capo di una masnada di individui della stessa risma. Incendiario e scannatore insieme, riesce a sfuggire per molto tempo alla giustizia sia mediante abili camuffamenti, sia mediante spericolate acrobazie degne di un saltatore e di un acclamato saltimbanco<sup>75</sup>.

Da un punto di vista squisitamente scenico, vale la pena soffermarsi sulla testimonianza di Svetonio, per quanto talvolta essa appaia poco concordante con quella delle altre fonti che riferiscono del *Laureolus*. In *Caligola* (57,4) egli racconta: «Durante la rappresentazione del mimo *Laureolus* in cui un attore, lanciandosi fuori da un edificio in rovina, vomita sangue, poiché parecchi generici gareggiavano a rendere più realistica la parte, avvenne che la scena fu ricoperta di sangue». Evidentemente non si trattava ancora del momento della crocifissione, ma di un momento precedente la cattura del brigante. Questa testimonianza, unita alla circostanza che Laureolo muoia in croce, induce a una riflessione. Infatti, le modalità esecutive della crocifissione stimolavano da un lato i mimografi a cimentarsi con un argomento "tabù" (e come tale capace di suscitare la *pruderie* di un pubblico eterogeneo e popolare), e dall'altro invogliava gli attori a mettere in gioco tutte le loro possibilità "artistiche" e le doti fisiche in *performances* molto dure e talvolta estreme. Il che suscitava entusiasmi e deliri tra gli spettatori, specie quando l'attore veniva all'ultimo momento sostituito da un vero condannato, e al sangue finto fino a quel punto sparso sulla scena, faceva seguito lo spargimento di sangue autentico<sup>76</sup>.

Infatti, abbiamo detto che poteva accadere, come si evince da ciò che avvenne durante l'inaugurazione dell'Anfiteatro Flavio<sup>77</sup>, che per dare un sapido tocco di realismo, il mimo venisse sostituito dalla “controfigura” che era un condannato a morte per crimini comuni, creano un corto circuito tra finzione scenica e cruda realtà<sup>78</sup>.

Ai fini di queste pagine, è necessario evidenziare la coincidenza che *Laureolus* (che, è bene ricordare, debuttò nel 41 d.C.) si chiude su una crocifissione, al pari della vita di Gesù. Il primo a scorgere una somiglianza fu, nella seconda metà dell'Ottocento, il Renan, che s'accorse che i cristiani venivano torturati a imitazione di quanto accadeva nel *Laureolus*<sup>79</sup>. Interpretando questa affermazione, anni dopo l'Amatucci sostenne che il Renan aveva visto nei mimi *Laureolus* e *Phasma* la parodia, rispettivamente, di Gesù suppliziato, e comparso ai suoi discepoli dopo la Resurrezione<sup>80</sup>. Per il Bonaria, invece, il Renan rifiutò una tale interpretazione<sup>81</sup>. Tuttavia, lo studioso francese non si spinse mai a tali supposizioni, dal momento che riteneva che il cristianesimo fosse giunto a Roma solo nel 61, e quindi circa vent'anni dopo la prima rappresentazione del *Laureolus*.

Una quarantina di anni dopo il Renan, l'Edmunson tentò di dissipare ogni incertezza, scrivendo: «Potrebbe esserci una crudele parodia sul tema della predicazione cristiana? Probabilmente no, benché una siffatta rappresentazione costituisca, in un certo modo, un'esatta illustrazione dello scherno con cui sarebbe stata accolta l'idea di un Salvatore crocifisso»<sup>82</sup>.

Di tutt'altra opinione fu l'Hermann, che notò un particolare: Laureolo è “l'uomo coronato di una piccola corona di alloro”, ed era a capo di una banda di briganti, così come Gesù era il “re coronato di spine” dai soldati di Pilato, ed era alla guida di un gruppo di apostoli. La tesi di questo studioso fonda su un indizio di Giovenale (13, 103-105): *Multi committunt eadem diverso crimina fato: Ille crucem sceleris pretium, tulit hic diadema*<sup>83</sup>. In altre parole, basandosi su notizie tramandate oralmente da persone poco colte, da poco convertite alla fede cristiana, Catullo ideò il mimo, con l'intenzione di denigrare la nuova religione, che per quello che predicava poteva costituire un pericoloso motivo di eversione al potere imperiale. Questo intento – come abbiamo visto nelle pagine che precedono, i cristiani furono in più occasioni osteggiati, perseguitati e denigrati nel corso dei primi secoli – è confermato da un'altra circostanza. Infatti, nella rappresentazione dell'80 d.C. *Laureolus* fu interpretato dall'attore Lentulo, notoriamente impegnato in un'opera di messa in guardia dell'opinione pubblica dell'epoca contro l'introduzione e la pratica di culti stranieri. Non a caso, siamo informati del fatto che Lentulo contro i culti egiziani compose la farsa dell'*Anubi adultero*<sup>84</sup>.

Più perentorio e sicuro, sentenza l'Amatucci: «Noi non abbiamo affatto bisogno di fantasticare per scorgere nei due mimi di Catullo (*Laureolus* e *Phasma*) l'immagine grottesca di racconti sulla Morte e Resurrezione di Gesù, così com'erano stati portati a Roma da ignari»<sup>85</sup>.

Scrivo in merito Zaninotto, che ha dedicato pagine di grande interesse a questo argomento:

L'ipotesi è indubbiamente suggestiva. La parodia di un culto straniero in generale e di quello giudaico in particolare, offre una ragione più che plausibile all'introduzione della crocifissione negli spettacoli latini, seppure per il tramite del meno nobile tra i generi. Tuttavia l'assenza non dico di un verso ma di una sola parola, la traccia incerta e la imprecisione del personaggio (schiavo fuggitivo o capo di ribelli), non permettono di fondare con maggiore solidità l'ipotesi. Essa però non contrasterebbe con le attuali conoscenze circa l'espansione del cristianesimo in Roma durante il decennio susseguente alla crocifissione di Gesù<sup>86</sup>.

Possiamo anche formulare l'ipotesi che nel corso del quarantennio, che separa la prima esecuzione del mimo dalla versione portata in scena da Lentulo, e ancor più dalle rappresentazioni dell'epoca di Tertulliano, sia avvenuta un'intensificazione dell'intento anticristiano della commediola. In altre parole, Catullo aveva appreso le notizie riguardanti la morte e la resurrezione di Gesù da gente del popolo, le aveva trasfuse nel suo *Laureolus* (e anche nel *Phasma*, il cui titolo può essere tradotto come *L'apparizione*), con l'intento di parodiare un culto, che ai suoi occhi di romano del I sec. doveva apparire più bizzarro che pericoloso. Intercorsi quarant'anni, durante i quali il cristianesimo ebbe modo di diffondersi in maniera capillare e profonda nel tessuto sociale dell'impero, e atteso che il mimo, per sua natura, era un genere teatrale aperto ad interpolazioni, modificazioni, aggiunte di ogni tipo al testo (il che ci è confermato, per esempio, dal papiro che contiene il testo del mimo *Charition*, del quale riporta sia la versione "regolare", che una parte "riscritta", evidentemente per un'occasione ben precisa di messinscena), non è da escludere che il testo del *Laureolus* sia andato modificandosi, passando da una parodia contro un personaggio, Gesù, percepito come un volgare criminale (vista la morte in croce), del quale i discepoli e seguaci predicano la resurrezione, a una vera e propria campagna di avversione e lotta.

La presunta, ma non inverosimile, intenzione di parodiare la morte e resurrezione di Gesù, si interseca con il più ampio problema delle "parodie" evangeliche che taluno ha letto nel *Satyricon* di Petronio<sup>87</sup>, e che di conseguenza incidono sulla dibattuta questione dell'epoca di redazione, pubblicazione e diffusione dei primi vangeli. Se è vero che Catullo vuole fare la caricatura di Gesù, la circostanza è utile a chiarire anche i legami tra i vangeli e la coeva letteratura greco-romana.

Al riguardo, Thiede afferma:

Un autore romano come Petronio e uno greco come Caritone, pur non diventando mai cristiani, apprezzarono il valore letterario dei Vangeli, e di Marco in particolare, parodiato da Petronio: ci si prende il disturbo di parodiare un testo solo se tutti lo conoscono. In un'epoca che non aveva altri intrattenimenti pubblici oltre a quelli letterari la qualità del racconto rivestiva grande importanza per la sua diffusione. E anche gli evangelisti, al pari di Tucidide o Tacito, si attengono alla regola narrativa: non vogliono cioè scrivere un noioso resoconto ma una storia ben raccontata, ricca di effetti

drammatici, e con un pizzico di humour. Nessuno a quel tempo si aspettava di leggere nei Vangeli una cronaca minuto per minuto: sarebbe stato assurdo, e sicuramente noioso<sup>88</sup>.

La circostanza per la quale Petronio nel romanzo (è bene ricordare che Petronio muore nel 66 d.C.), e, prima di lui, Catullo nel mimo, abbiano inteso farsi beffe del personaggio centrale delle narrazioni evangeliche, indirettamente può attestare che qualcuno dei vangeli, segnatamente quello di Marco, fossero giunti a Roma già intorno al 40 d.C. Il che fa tutt'uno con la controversa e però affascinante tesi formulata da O'Callaghan, che identificò il frammento 7Q5 di Qumran con Mc. 6,52-53. L'identificazione del frammento con un passo di Marco scompaginava tutte le ipotesi, date per certe dagli esegeti, della composizione tarda del vangelo e confermava invece pienamente i dati conservati dalla tradizione cristiana primitiva. Infatti, Papia di Gerapoli, vissuto tra la fine del I e la prima metà del II sec., e Clemente di Alessandria affermavano che Marco aveva scritto il suo vangelo, su richiesta dei Romani, che avevano ascoltato la predicazione di Pietro, all'inizio del regno di Claudio (nel 42, secondo la traduzione di Gerolamo del *Chronicon* di Eusebio)<sup>89</sup>.

Dissentendo dalla teoria di O'Callaghan, alcuni studiosi sostennero che una copia del vangelo di Marco a Qumran avrebbe dovuto essere esclusa, perché in quel periodo (prima del 68 d.C., l'anno della chiusura della caverna di Qumran), il vangelo non era stato nemmeno ancora scritto e quindi non poteva essercene traccia fra gli Esseni di Qumran. Sul punto è ancora Thiede a raccontare:

Solamente in questi ultimi anni questa situazione è stata fortemente modificata da un lato, e siamo riusciti a dimostrare che critici come Aland e altri avevano fatto degli errori scientifici. I risultati negativi erano stati ottenuti con presupposti errati, con programmi errati del computer. Spiegherò ora quanto è stato ottenuto da un'analisi del frammento di Marco 7Q5 del laboratorio forense del "Departments of investigations" della polizia nazionale israeliana a Gerusalemme. Avevo chiesto questa analisi proprio per fare analizzare la lettera più discussa del frammento, la lettera nella seconda riga. Per identificare il frammento con il Vangelo di Marco, doveva trattarsi di una lettera "N", di una "ny" greca; mentre gli oppositori di questa tesi sostenevano che fosse una "i", "iota". Infatti, dalle fotografie non si vedeva che una riga verticale (che sembrava uno "iota"), mentre papirologi come O'Callaghan o il viennese Erbert Hunger avevano invece identificato queste deboli tracce con la "ni" presente nella quarta riga<sup>90</sup>.

Non appare ormai più possibile mettere in dubbio che Petronio conoscesse il testo marciano, del quale imita i passi relativi alla crocifissione, alla risurrezione, e all'istituzione dell'eucaristia. Per esempio, la Ramelli ha comparato un brano della cena di Trimalcione (*Satyricon* 77,7-78,4) con quello dell'unzione durante la cena di Betania (Mc. 14,3-9), un episodio, la cui importanza non è così grande da poterne spiegare la conoscenza da parte dei pagani in base a semplici voci, come quelle che circolavano in quell'epoca a Roma sui *flagitia* attribuiti dal volgo ai cristiani nel 64. Nel caso analizzato, le somiglianze sono tali che non è possibile escludere la dipendenza reciproca dei due testi. Naturalmente, non è accettabile l'ipotesi che sia stato Marco a imitare Petronio,

atteso il carattere di sprezzante parodia del testo di quest'ultimo. Piuttosto, si deve notare che Petronio cita l'ampolla di nardo (della quale solo Marco parla fra gli evangelisti, laddove gli altri due sinottici riferiscono di un vaso di unguento non specificato, e Giovanni di una libbra di nardo); inoltre, Trimalcione prefigura un'unzione funebre, in un contesto che parla continuamente – ma senza giustificazione apparente, visto che egli stesso dichiara che vivrà ancora trent'anni – di morte; nel *Satyricon* c'è il canto del gallo, inteso, diversamente dalla consuetudine pagana, come segno di sventura<sup>91</sup>; più avanti nel romanzo, Eumolpo chiede nel suo testamento che i suoi eredi mangino il suo corpo; nella già citata novella della matrona di Efeso, vi è il trafugamento del corpo di un crocifisso e la sua “rianimazione” al terzo giorno<sup>92</sup>. La parodia di Petronio può dunque confermare che la letteratura latina coeva conosceva i vangeli, o, come nel caso del mimografo Catullo, conosceva almeno i fatti tramandati oralmente, inerenti la morte e la resurrezione di Gesù, e se ne serviva per allusioni e ispirazione a scopo di parodia e denigrazione<sup>93</sup>.

Il collegamento tra Gesù e il *Laureolus* parrebbe avvalorato anche da un'altra circostanza. Abbiamo riferito nelle pagine che precedono che *Laureolus* venne riproposto in occasione dell'inaugurazione del Colosseo nell'80 d.C. Sappiamo pure che, negli anfiteatri dell'impero, sovente un vero condannato a morte prendeva il posto dell'attore in scena, per essere realmente suppliziato<sup>94</sup>. Un anfiteatro, ben conservatoci, si trova a Pozzuoli. Non lontano da esso, in una *taberna* sita presso il “compitum” della via “Puteolis Capuam” (o via Campana), nel 1959, è stato rinvenuto un graffito molto particolare (fig. 2)<sup>95</sup>, del quale offre una descrizione lo Zaninotto:

Raffigurato presumibilmente di spalle al pari del crocifisso “blasfemo” del Palatino, il cruciario<sup>96</sup> presenta le braccia in estensione, mentre le mani appaiono fissate alle estremità del patibolo mediante chiodi infissi nei carpi. Non sono individuabili corde o anelli. I piedi, anche questi presumibilmente inchiodati al palo verticale, risultano sovrapposti ed in opposizione tra loro. Ad un terzo dello *stipes* fuoriesce un paletto, su cui “cavalca” il cruciario. La sua funzione è di sostenere il peso del corpo. È evidente, infatti, che le braccia non sono tese; la mano destra, inoltre, ha un movimento rotatorio attorno al foro del carpo: il che non è affatto casuale se si considera la rozzezza del disegno. Attorno al graffito corrono le lettere dell'alfabeto greco, tracciate presumibilmente in un periodo successivo all'incisione. Le prime quattro rivelano una mano differente da quella che ha inciso le successive<sup>97</sup>.

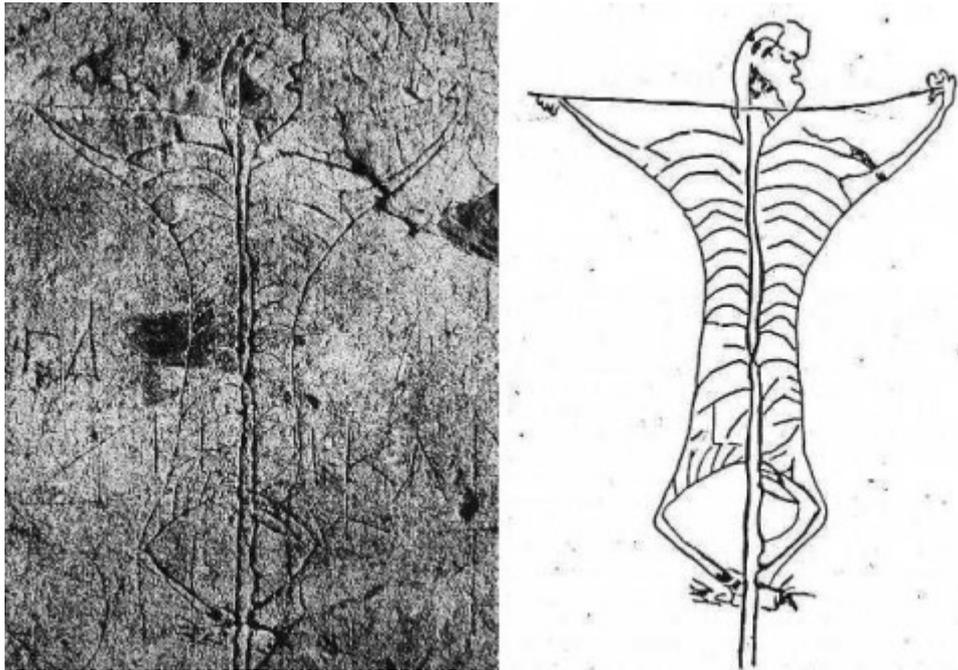


Fig. 2: Graffito

La *taberna*, presso la quale è stato trovato questo graffito, aveva le pareti costruite in *opus reticulatum*, il che vuol dire che fu in esercizio durante il I sec. d.C.<sup>98</sup>; tuttavia l'epoca alla quale bisogna allora riferirsi in relazione al graffito è quella di Traiano e Adriano (fine I sec.-inizi II sec.), il che ne fa comunque la più antica raffigurazione romana di una crocifissione. Nonostante la vicinanza della *taberna* all'anfiteatro, il Maiuri non associò il graffito a scene di anfiteatro. L'illustre archeologo suggeriva la possibilità che in quella *taberna*, ostello prossimo al porto e, come detto, vicino all'anfiteatro, potessero essere passati i primi cristiani, lì riuniti nel nome del crocifisso. Tant'è che credette che il graffito fosse una rozza rappresentazione della crocifissione di Gesù. Non a caso, proprio a Pozzuoli, approdò Paolo (At. 28,14), e, più in generale le città portuali della Campania – per esempio ad Ercolano un graffito effettivamente rappresenta la croce di Gesù – accolsero volentieri la predicazione evangelica<sup>99</sup>. Tuttavia, l'ipotesi del Maiuri è contraddetta dalle altre decorazioni che ornano la *taberna*, dalla natura dell'ambiente (una *caupona*), dai suoi frequentatori usuali (carrettieri e spettatori di *munera* e *ludi*), e dall'ovvia considerazione che, per la sua particolare posizione urbanistica, la *taberna* non poteva non riflettere gli umori di chi aveva assistito agli spettacoli del vicino anfiteatro.

Questi motivi hanno indotto la Guarducci a escludere che il graffito sia un segno cristiano, sia per motivi cronologici sia per il tipo di rappresentazione crudamente realistica. Il disegnatore, a parere della studiosa, avrebbe inciso la parete sotto l'emozione di un'esecuzione capitale, della quale era stato testimone. Più precisamente, il graffito descriverebbe l'esecuzione capitale di una donna. La Guarducci aveva notato due cose: la

prima, che la condannata (che aveva una lunga chioma) era rivestita di un'ampia tunica, mentre i cruciari in genere, e così anche Gesù, erano appesi nudi, oppure con un *subligaculum* attorno ai fianchi<sup>100</sup>; la seconda, che sopra il disegno è leggibile il nome femminile "Alcimilla". Perciò, il graffito rappresenterebbe verosimilmente la crocifissione di una cristiana, e proprio la rarità, almeno durante il I sec., della crocifissione di persone di sesso femminile, potrebbe aver indotto l'ignoto disegnatore a incidere la parete della *caupona*<sup>101</sup>.

Sulla linea della Guarducci procede la Sabbatini Tumolesi, la quale tuttavia esclude collegamenti con la persecuzione cristiana. Alcimilla doveva essere una donna di condizione servile, rea di un delitto punito a norma di precise disposizioni giuridiche. L'esecuzione poté aver luogo tanto nel vicino anfiteatro di Pozzuoli, quanto in quello di Cuma, atteso che accanto al disegno è leggibile il termine "Cumis"<sup>102</sup>.

Per il Fasola, il graffito raffigurerebbe un individuo di sesso maschile, messo in croce nell'anfiteatro puteolano. Nel disegno non sarebbe individuabile l'ampia tunica femminile che vedono la Guarducci e la Sabbatini Tumolesi: l'imperizia con cui il disegnatore ha segnato il contorno delle cosce suggerisce una tale interpretazione. Del resto, afferma ancora lo studioso, non risulta visibile alcun indumento nelle restanti parti del corpo, in quanto è assente qualsiasi indizio di maniche e qualsiasi traccia di orlo attorno al collo. Si tratterebbe, invece, di un uomo crocifisso in completa nudità. Le linee tracciate sul busto potrebbero, aggiungiamo noi, essere i segni di percosse e di torture e flagellazioni inflitte al condannato, per aumentare il supplizio. È probabile che chi ha tracciato il graffito «doveva portare nel ricordo una forte impressione dello spettacolo»<sup>103</sup>.

Rodney Hoare si è concentrato piuttosto sulla fattura del disegno, in relazione alla pratica della crocifissione e all'immagine della Sindone. Lo studioso, evidenziando un dettaglio che era sfuggito ai precedenti autori, e soffermandosi sulla posizione delle gambe della figura posta in croce nel graffito puteolano, è riuscito ad individuare un sedile sul quale poggiava il corpo del crocifisso<sup>104</sup>.

Più di recente, John Granger Cook è tornato a collegare il disegno con le disposizioni giuridico-penali del primo impero, le stesse, che furono poste a fondamento della sentenza di condanna, per la quale venne crocifisso Gesù:

Le leggi che regolavano le crocifissioni pubbliche a Pozzuoli e a Cuma (la *lex Puteolana* e la *lex Cumana*) e l'emozionante graffito di Pozzuoli si possono considerare come una fedele fotografia dell'uso terribile della legge nella Campania romana. Quest'immagine, a sua volta, fa sì che la rappresentazione della crocifissione di Gesù Cristo del Nuovo Testamento venga fuori ancor più netta e chiara<sup>105</sup>.

Il significato apotropaico o magico attribuito dal popolo ai chiodi e alle corde di crocifissi avrà probabilmente contribuito a preservare il graffito da sfregi, cancellature o insulti, cooperando in tal modo alla conservazione dell'incisione<sup>106</sup>.

Tuttavia, Granger Cock si riferisce al graffito come "Alkimila graffito", mostrando di accettare l'ipotesi della Guarducci, sul fatto che si tratti della raffigurazione della crocifissione di una donna. Scrive lo studioso:

The shape of the cross is the Greek Tau (T), which is the same shape of the cross in the much more famous Palatine graffito [...], which may date to around 200 C.E. The placement of Alkimilla on her cross is the same as that of Jehohanan ben Hagkol, whose right calcaneum was found pierced by a nail [...] in an ossuary in a tomb near Jerusalem in 1968 [...]. He probably was executed in the disturbances in first century Palestine<sup>107</sup>.

Più intrigante è l'ipotesi dello Zaninotto, che esclude che il graffito sia stato inciso per testimoniare un'esecuzione capitale: esso sarebbe un'immagine della conclusione di un mimo avente ad oggetto la crocifissione, vale a dire il *Laureolus*, che di successo, stando alle testimonianze in nostro possesso, ne dovette avere moltissimo. Scrive lo studioso:

A motivo del realismo è indubbio che il graffito doveva riflettere un evento accaduto e di cui l'autore fu testimone. Non ritengo, però, che si trattasse di un'esecuzione di un *noxius*, anche se effettuata nell'anfiteatro. La carica emotiva è troppo intensa per documentare una crocifissione che solitamente si svolgeva in presenza del popolo, normalmente lungo una via frequentata, in un luogo elevato o in una zona adibita ai supplizi. Poiché le vittime di questa pena potevano essere gli schiavi, i provinciali, i *peregrini*, e poiché non v'era esclusione di delitti, anzi quasi tutti potevano essere così puniti, l'esercizio della croce dovette apparire una regola. Tenuto conto della reticenza e del laconismo con cui gli scrittori latini accennano alla croce, le testimonianze storiche del I sec. (ben 28 oltre il Vangelo) appaiono abbastanza numerose ed eloquenti<sup>108</sup>.

Quest'ipotesi appare suffragata dal contenuto di altri graffiti parietali, nei quali sono visibili altre scene da anfiteatro: gladiatori e donne nude che danzano e che corrono tenendo delle fiaccole<sup>109</sup>. Abbiamo detto che una giornata in anfiteatro comprendeva vari tipi di spettacoli e ben potrebbe il graffito della croce, insieme con gli altri, essere parte di una più ampia descrizione disegnata di una giornata in anfiteatro, durante la quale venne inscenato il *Laureolus*, o un altro mimo che conteneva scene di crocifissione.

In effetti, non esistono motivi fondati per escludere che il graffito raffiguri il mimo del *Laureolus*. La vicenda del brigante e la tragica conclusione avevano stuzzicato scrittori come Marziale, Giovenale e Svetonio. Ben potrebbe aver fatto con l'estemporaneo estro dello sconosciuto disegnatore di Pozzuoli. Si può supporre che, com'era avvenuto a Roma durante i giochi inaugurali dell'Anfiteatro Flavio, un pretore provinciale abbia voluto imitare la conclusione realistica del *Laureolus* durante i ludi puteolani. Al termine della rappresentazione, l'attore poté essere sostituito con un delinquente comune al fine di accontentare gli spettatori con il divoramento reale e non fittizio da parte delle fiere. I

segni sul corpo potrebbero semplicemente interpretarsi come strisce di una pelle ferina che, messa sul capo, scende lungo le spalle, rimanendo aperta sul davanti in modo da offrire il petto nudo agli assalti delle fiere. La pelle ferina, infatti, oltre a degradare il *noxius*, aveva la funzione di attirare le belve a far scempio del corpo e a divorarlo<sup>110</sup>.

A nostro parere, il disegno non può essere messo in relazione con la predicazione cristiana (men che meno con l'arrivo di S. Paolo a Puteoli, prima città d'Italia dove con certezza l'apostolo delle genti fu accolto e nella quale sostò per una settimana durante il viaggio della prigionia, nel 61 d.C.). Piuttosto, è verosimile pensare che l'anonimo disegnatore sia stato ispirato da qualche spettacolo visto nel vicino anfiteatro – benché non necessariamente legato, come vuole Zaninotto, alla rappresentazione di un mimo con la sostituzione dell'attore con un vero cruciario, sul finire della recita – attesa anche la presenza degli altri graffiti, raffiguranti gladiatori e danzatrici (probabilmente impegnati in uno spettacolo di naumachia, considerato che su un altro muro della taverna è incisa anche una nave triremi). Se l'ispirazione viene dall'anfiteatro, potrebbe anche essere connessa a qualche esecuzione capitale. Del resto, un'iscrizione pompeiana riferisce che, nell'anfiteatro di Cuma, il programma di spettacoli comprendeva lotte di gladiatori, *venationes* e uccisioni di condannati. Similmente doveva avvenire nella vicina Pozzuoli: in un'occasione del genere, il disegnatore, dopo lo spettacolo, si sarà recato a mangiare nella *caupona* (non a caso, su un'altra parete della *taberna* è stato rinvenuto un graffito nel quale è inciso in greco il menù che veniva servito in quel posto), dove avrà disegnato i graffiti sui quali oggi ci si interroga da quasi un sessantennio.

Il graffito, in ogni caso, ci autorizza a riflettere sul fatto che la crocifissione assuma il significato, di chiarissima matrice teatrale, di spettacolo da contemplare. Del resto, anche Luca, sebbene in tutt'altra ottica, invita il lettore alla visione. Descrivendo il dramma della croce, l'evangelista osserva: «Tutte le folle che erano accorse a questo spettacolo (*theoria*), ripensando a quanto era accaduto, se ne tornavano battendosi il petto» (Lc. 23,48). L'evangelista, dunque, descrive la crocifissione come una “spettacolo” (*theoria*)<sup>111</sup>. La croce è lo spettacolo dal quale il credente non deve mai distogliere lo sguardo. La memoria di questa *theoria* viene mantenuta viva anzitutto dalla proclamazione della pagina evangelica, come ricorda S. Leone Magno, vescovo di Roma nel V sec.:

La lettura del Vangelo (*evangelica lectio*), che ci ha posto dinanzi la narrazione accurata della Passione del Signore (*dominicae passionis historiam*), è così nota a tutta la Chiesa, per averla ordinariamente e frequentemente ascoltata, che ciascuno di voi ricorda l'ordine degli avvenimenti (*rerum gestarum ordinem*) come se si fossero svolti sotto i vostri occhi [...]. Colui che vuole onorare veramente la passione del Signore deve guardare con gli occhi del cuore Gesù Crocifisso, in modo da riconoscere nella sua carne la propria carne<sup>112</sup>.

Dunque, la narrazione rende per noi visibili quegli eventi, sino a trasformare l'*evangelica lectio* in una vera e propria *visio*, disponendo l'ascoltatore allo stupore di fronte al mistero

che si rivela. Non è un caso che, a partire dal IV-V sec., le raffigurazioni iconografiche dell'episodio della crocifissione si arricchiscono gradualmente di nuovi particolari, che rendono visibili quegli eventi, sino a renderli "spettacolo". In un primo tempo, Gesù viene raffigurato tra i due ladroni; poi, accanto alla croce appaiono gli angeli che piangono l'orrore del crimine, o raccolgono il sangue sgorgato dalle ferite di Cristo; ai due lati della croce, accanto al Cristo morente, stanno la Madre e il Discepolo amato; da un lato le pie donne e dall'altro i soldati che si giocano ai dadi la veste di Gesù. Insomma, nel IV-V sec. narrazione e immagini descrivono uno spettacolo nel senso pieno della parola, cioè in senso teatrale.

Tiriamo le somme: sia le fonti canoniche che quelle non cristiane concordano su taluni episodi della vita di Gesù, in particolare quello conclusivo, cioè la morte in croce. Questo supplizio, di cui la letteratura latina non ha tramandato numerose testimonianze per via dell'infamante reputazione che gli era associata, trovò una sua visibilità sulle scene teatrali del mimo, genere per antonomasia dell'epoca imperiale. In particolare alcuni studiosi hanno ipotizzato che *Laureolus*, un mimo di un tale Catullo vissuto durante l'impero di Caligola, possa essere una parodia della vicenda umana e della morte di Gesù. Non a caso la commediola si conclude con la crocifissione del protagonista. La tesi che i mimi di Catullo (anche il *Phasma* potrebbe essere una presa in giro della resurrezione) siano parodie della passione, morte e resurrezione di Gesù avvalorava la tesi della diffusione del vangelo di Marco a Roma fin dagli anni quaranta del I secolo. È dimostrabile che il testo marciano fu utilizzato anche da Petronio (e da Caritone) qualche decennio più tardi, in chiave parodica.

Se per i romanzieri e i mimografi romani, la crocifissione di Gesù era stata fonte di ispirazione per opere di parodia e di irrisione, il medioevo cristiano stava per compiere un importante e decisivo passo: drammatizzare le vicende della vita di Cristo, in maniera parallela alla ricchezza iconografica dei coevi dipinti di soggetto religioso. I primi tentativi non potevano, per forza di cose, prescindere dal bagaglio culturale dell'antichità pagana. Perciò, anche se il punto di riferimento stilistico rimaneva comunque la classicità greco-romana, ben altro contenuto ideologico assumeva il racconto della Passione, che trova la sua prima espressione in forma drammaturgica nel *Christos Paschon* di Gregorio di Nazianzo<sup>113</sup>.

### **3. La vita di Gesù nel teatro: il *Christos Paschon*, preludio ai drammi liturgici medievali**

Nell'*Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations* Voltaire scrive di ritenere che il dramma religioso cristiano ebbe origine da Gregorio di Nazianzo, noto come il "Teologo",

vescovo del IV sec., che fu per un breve periodo il patriarca di Costantinopoli. Dal momento che l'unica opera drammatica attribuita a Gregorio è il *Christos Paschon*, si può agevolmente argomentare che Voltaire formula la sua riflessione proprio in riferimento a questo dramma, che però a noi è arrivato in una redazione del XII secolo<sup>114</sup>.

La prima edizione moderna della tragedia vide la luce a Roma nel 1542, occasione in cui venne attribuita a Gregorio di Nazianzo. In seguito, l'attribuzione al Nazianzeno fu misconosciuta e l'opera venne considerata un prodotto erudito e di scarso valore del medioevo bizantino<sup>115</sup>. Si tratta di un centone da tragedie classiche; la fonte è prevalentemente Euripide (*Alceste*, *Andromaca*, *Ecuba*, *Elena*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Oreste*, *Fenicie*, *Troiane*; ma soprattutto *Reso*, *Medea*, *Ippolito* e *Baccanti*), ma non mancano alcune riprese dall'*Agamennone* e dal *Prometeo* di Eschilo, da Omero e dalla *Alessandra* di Licofrone<sup>116</sup>.

Il dibattito tra gli studiosi è stato dominato per decenni dalla disputa circa la paternità di Gregorio. Benché Gregorio sia l'autore al quale sia stata più frequentemente – e con maggior verosimiglianza – ricondotta la tragedia, essa è stata attribuita a diverse personalità, vissute in un arco di tempo che si estende fino al XII sec., tempo al quale effettivamente appartiene la redazione a noi nota. Tuttavia, nessun'altra alternativa è stata altrettanto generalmente accettata, come quella che il *Christos Paschon* sia stato scritto proprio dal Nazianzeno. La disputa è continuata anche dopo che il Tuilier nel 1969 riuscì a stabilire in maniera pressoché inconfutabile la paternità del “Teologo”, per quanto gli oppositori di tale tesi non abbiano portato argomentazioni nuove a sostegno dei loro assunti.

Tra coloro che si sono interrogati sul *Christos Paschon*, c'è, tra gli altri, Sandro Sticca, il quale, conducendo un'eccellente analisi tematica del dramma, pure concludeva nel senso che l'autore fosse Gregorio. Infatti, ponendo attenzione agli intenti teologici sottesi alla tragedia, si riscontravano molte affinità con le preoccupazioni teologiche disseminate in altri scritti di Gregorio<sup>117</sup>. Per contro, Theodore Bogdanos, pur riconoscendo la persuasività delle tesi dello Sticca, ritiene, sulla scorta di una personale avversione per la forma del centone, che il dramma sia un esercizio letterario ascrivibile all'XI-XII secolo<sup>118</sup>. Tuttavia, precedentemente, il Tuilier aveva con evidente certezza stabilito che la pratica compositiva centonaria era un'arte fiorita nel IV-V secolo<sup>119</sup>. Conclude per una datazione al IV sec. anche la Cottas, la quale sostiene anche l'affascinante tesi secondo la quale il *Christos Paschon* servì da diretta ispirazione per molti cicli iconografici ispirati al racconto della Passione di Gesù, databili all'inizio del V sec. Pur ammettendo di non poter fornire una prova definitiva di questa teoria, la studiosa elenca una serie di persuasivi esempi di opere d'arte, i cui dettagli spesso coincidono meticolosamente con i dialoghi e le azioni contenute nella tragedia<sup>120</sup>. L'italiano Trisoglio, compilando un'esauritiva rassegna bibliografica, pur non pronunciandosi sulla paternità del dramma,

tuttavia appare incline a ritenere che il *Christos Paschon* sia opera di Gregorio di Nazianzo e, pertanto, ascrivibile al IV secolo<sup>121</sup>. Infine, anche lo Swart, in una dettagliatissima analisi stilistica e tematica dell'opera, conclude nel senso che l'autore del *Christos Paschon* doveva avere una conoscenza delle tragedie di Euripide che andava oltre la mera ricopiatura per fini bibliotecari; era versato nella tecnica retorica e conosceva l'arte della versificazione; sicuramente conosceva ottimamente le Scritture, tanto da riuscire a rendere in maniera poetica gli episodi della Passione, senza tuttavia allontanarsi dalla versione canonica del racconto evangelico.

Quite obviously [...] these observations do not constitute any proof of the authenticity of the play; but neither do they argue against the probability that Gregory of Nazianzus is indeed the author of the *Christus Patiens*, as the manuscripts attest<sup>122</sup>.

L'aspetto, che emerge con maggior forza dal *corpus* di Gregorio, è il tentativo di operare una conciliazione tra la sapienza antica e la fede cristiana. Proprio in virtù del convincimento che antichità e cristianesimo potessero convivere, Gregorio riuscì a scongiurare il pericolo della restaurazione dei "gentili", di cui il tentativo rivoluzionario di Giuliano, consumatosi tra il 360 e il 364, aveva rivelato la concreta pericolosità. Oltretutto, con il *Christos Paschon* Gregorio smentisce il divieto che negava ai cristiani la capacità di conoscere e comprendere i testi classici<sup>123</sup>. Sembra quasi che egli voglia rivolgere un messaggio ai "gentili", imbevuti di cultura tradizionale ma che, tolleranti per antica consuetudine culturale, erano inclini ad accogliere le suggestioni, vive all'epoca, di una possibile assimilazione delle antiche figure del mito classico con le nuove figure cristiane.

Per Gregorio, i cristiani, formati alla scuola dei classici, erano i veri eredi della tradizione antica e i soli in grado di rivivificarla. Dando per certa la sua paternità del *Christos Paschon*, esso rappresenta il più interessante esperimento di conciliazione tra classicità e valori cristiani. Infatti, quest'opera costituisce un *unicum* nella tradizione letteraria e l'attribuzione a Gregorio rende particolarmente interessante il contesto e l'intento della sua composizione. Si tratta di una vera e propria tragedia, costruita sullo schema dell'*Ecuba* di Euripide: ma al centro della scena, protagonista assoluta, a ripetere le battute di Clitemnestra, di Agave, di Medea, c'è la Madre di Dio<sup>124</sup>.

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

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 bene<sup>125</sup>.

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»<sup>126</sup>.

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

Nel *Christos Paschon*, Maria esprime la sua angoscia e il suo dolore con le parole delle eroine tragiche e, quasi precorrendo la tecnica dello straniamento, Gregorio fa recitare alla *theotokos* le parole non solo di Ecuba, che lamenta la vanità dei dolori del parto e il suo dolore di madre sopravvissuta alla morte della creatura, ma anche dell'omicida Clitemnestra e, soprattutto, le parole allucinate di Agave, la madre che, invasata di Dioniso, uccide il figlio Penteo nelle *Baccanti* e poi lamenta lo strazio del corpo del figlio. Il collegamento con le *Baccanti* è non solo di carattere quantitativo, atteso che la tragedia euripidea è quella che presta più versi al *Christos Paschon*, ma anche sul versante tematico. Infatti, Gesù, al pari di Dioniso, ha "doppia natura", umana e divina, e la figura del dio greco morto e rinato percorre la struttura del dramma, andando a prefigurare la vicenda cristologica. Prefigurazione che ha un'ulteriore, importante, funzione. A parte il valore letterario, il *Christos Paschon* è un'opera di alto contenuto teologico, che propone risposte a un'altra provocazione che agitava il dibattito intorno alle eresie cristiane: la dottrina monofisita, che faceva proseliti in quel periodo, e che, pochi anni più tardi, avrebbe trovato una nuova configurazione teoretica nella dottrina nestoriana<sup>127</sup>.

Gregorio, nel riformulare il mito di Dioniso prendendo a prestito i versi euripidei, risponde all'eresia monofisita sulla natura solo umana di Gesù, insistendo sul mistero del dio "dalla doppia natura". Il cardine della disputa sulla natura di Gesù ruota intorno alla

figura di Maria, la quale durante i primi tre secoli della cristianizzazione era rimasta in ombra nella speculazione teologica e del tutto assente nelle rappresentazioni iconografiche e nella diffusione delle pratiche religiose<sup>128</sup>. Anticipando il dogma sancito durante il Concilio di Efeso, che si terrà nel 431 e segnerà la sconfitta secca del nestorianesimo e il trionfo della figura mariana, Gregorio mette al centro della sua tragedia teologica proprio Maria e la fregia, per la prima volta, del titolo che le verrà conferito a Efeso: *theotokos*, “Madre di Dio”<sup>129</sup>.

La dolente poesia tragica permette a Gregorio di tratteggiare una figura estremamente umana, di una madre in ansia per la sorte del figlio. Nel dramma, Maria sa di essere “madre di Dio”. Tuttavia, non si lascia consolare dalle promesse di miracolosa salvezza, ma vive tragicamente il dubbio che la tormenta sull’attendibilità delle parole dell’*ànghelos*. Solo alla fine, apparendo Gesù risorto, a guisa di *deus ex machina* sana l’intima lacerazione della madre, ne guarisce il dolore e manifesta la profondità del mistero<sup>130</sup>.

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

While there is no evidence that it directly inspired a Latin liturgical drama, the mere existence of *Christos Paschon* lends considerable support to Voltaire’s assertion that Christian Greek religious drama influenced the origins of medieval Italian and French religious drama. If the latest scholarship dating the play from the 4th century a. D. is accepted, then it is undoubtedly our earliest example of Christian drama<sup>131</sup>.

Il *Christos Paschon* è importante anche sotto un altro profilo. Infatti, in esso rintracciamo il primo esempio nella letteratura bizantina (tramite la quale, si diffonderà nella tradizione culturale e letteraria del medioevo occidentale un genere destinato ad avere grande fortuna, letteraria e teatrale, nei secoli a venire), il *Lamento di Maria presso la croce*. È noto che un primo esempio di *planctus* è l’inno in forma di dialogo tra la Madonna e Cristo di Romano il Melode (datato alla prima metà del VI secolo). Il *kontakion* di Romano è l’antecedente di tanti *plancti* medievali, che forniranno anche un notevole contributo alla formazione drammaturgica del nuovo teatro medievale incentrato sulla Passione di Cristo. Tuttavia, è innegabile che il *kontakion* di Romano ha il suo modello nel dialogo drammatico tra la Madre e il Figlio in croce, contenuto ai 690-837 del *Christos Paschon*<sup>132</sup>.

Insomma, non appare assolutamente inesatto affermare, sulla scorta del dettato voltairiano, che il *Christos Paschon* rappresenta un ideale anello di congiunzione tra l’esperienza teatrale classica – della quale rielabora, in un incessante gioco retorico di taglia e cucì, i versi e le cadenze stilistiche – e quella che verrà inaugurata nel X sec. – che, partita dalla drammatizzazione di momenti della liturgia, troverà il proprio fulcro proprio nel Dramma della Passione, di cui il primo e più mirabile esempio è quello rintracciato a Montecassino<sup>133</sup>.

Concludendo: Gesù ebbe, con evidente probabilità, frequentazioni teatrali (per usare un'espressione evangelica potremmo dire che "la sua parlata lo tradisce"); la sua vita, o meglio le circostanze della sua morte in croce (che agli occhi di un pagano dovevano apparire per lo meno paradossali) furono, con altrettanta probabilità, non solo fonte di ispirazione di alcuni romanzieri (Petronio e Caritone), ma anche oggetto di parodie da parte del mimografo Catullo; tuttavia, una volta che il cristianesimo si era imposto nel mondo occidentale, gli episodi della Passione-Morte-Resurrezione divennero materia per esercizi poetici di grande raffinatezza formale, di cui il *Christos Paschon* è il primo esempio. Proprio questa tragedia – centone di versi per lo più euripidei – è l'anello di congiunzione tra il teatro classico e quello liturgico che inizierà a formarsi, agglutinando materiali diversi intorno alla liturgia, a cavallo tra il IX e il X sec. Ma, dopo quest'opera di Gregorio, che dovette essere solo "letteratura", senza incarnarsi mai in una scena agita vera e propria, la rinascita del teatro doveva attendere ancora qualche secolo.

---

<sup>1</sup> L'effettiva data di nascita di Gesù non è riportata né dai vangeli, né da altre fonti coeve. Poiché dai vangeli apprendiamo che nacque durante gli ultimi anni del regno di Erode il Grande – che, secondo accreditata letteratura, sarebbe morto nel 4 a.C., per quanto in quell'anno potrebbe anche solo aver diviso il regno tra i figli – si è proposta una data tra il 7 ed il 6 a.C. Tuttavia, essa può essere retrodatata di circa un anno, se consideriamo che Luca riferisce che, nei giorni precedenti la nascita di Gesù, era in corso un censimento per ordine di Augusto. Avendo costui indetto tre censimenti universali, nel 28 a.C., nell'8 a.C. e nel 14 d.C., si può identificare quello citato dal vangelo di Luca con quello dell'8 a.C. Tale ipotesi potrebbe essere suffragata anche dalla coincidenza con la data della congiunzione di Giove, Saturno e Marte nel segno dei Pesci, che si verificò nel 7 a.C. (della quale i vangeli riferiscono essere la stella seguita dai magi). Circa la data di morte, quelle comunemente accettate sono: il 7 aprile del 30 (avvalorata dalle indicazioni del vangelo di Giovanni e da studi sulla Sindone di Torino, che la tradizione ritiene essere il lenzuolo funebre di Gesù), il 27 aprile del 31 e il 3 aprile del 33; sulle questioni biografiche di Gesù, cfr. G. Fedalto, *Da Pasqua al tempo nuovo. Questioni di cronologia ebraica-cristiana*, Verona 2012.

<sup>2</sup> Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008, pp. 67 e ss.

<sup>3</sup> Cfr. G. Binder, *Seculum angustum. Vol. 2: Religion und Literatur*, Darmstadt 1988, pp. 121-124. Un interessante spunto di riflessione viene dalla Sevieri, che scrive: «La costante riduzione del ruolo giocato, nella sfera dell'intrattenimento, dal teatro vero e proprio rispetto a giochi e spettacoli d'arte varia (mimi, pantomime, danze acrobatiche, fino ai *ludi* gladiatori tanto apprezzati dai Romani) potrebbe aver trovato nella diffusione dei romanzi una qualche forma di compensazione, proponendo ai lettori una sorta di sostituto privato alla fruizione collettiva di opere drammatiche: immedesimandosi nelle vicende patetiche ed emozionanti dei protagonisti, i lettori possono sperimentare una specie di "catarsi delle passioni", fino alla conclusione edificante e consolatrice», in Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, (a cura di) R. Sevieri, Milano 2013, p. 15.

<sup>4</sup> Tuttavia, nell'eccellente volume *Papyrologica scaenica*, la Gammacurta, analizzando alcuni frammenti papiracei, contenenti opere teatrali con indicazioni registiche, osserva: «Il papiro del *Cresfonte* (P. Oxy 2458) pone il problema delle rappresentazioni tragiche in età romana: le tragedie, di vecchia e nuova composizione, venivano ancora messe in scena in forma integrale secondo lo schema tradizionale [...], oppure erano state completamente soppiantate da forme di spettacolo antologiche, basate sull'esecuzione musicale di una selezione di brani? [Quello del *Cresfonte* euripideo] sembrerebbe un manoscritto parziale ad uso degli attori, da integrare con la partitura musicale su cui doveva basarsi il coro. Ma anche se così non fosse e si trattasse di un'edizione di lettura, esso risalirebbe a una copia di scena, che presumibilmente non deve essere stata molto più antica. Questo papiro sembrerebbe provare che ancora tre secoli dopo Cristo i teatri dell'Egitto greco-romano ospitassero riprese di drammi classici in forma tradizionale», T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, p. 270. Altri papiri analizzati dalla studiosa attestano l'esistenza di un coro tragico almeno fino al II secolo.

<sup>5</sup> 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 risalgia al 467, cfr. F. Doglio, *Storia del teatro. Dall'impero romano all'umanesimo*, Milano 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, quali 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 *Atrous*, *Armorum iudicium* e di una *praetexta* dal titolo *Aeneas*», 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>.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 e 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 1977). Al riguardo, 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», A. Fogli, *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in AA.VV., *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Milano 2011, p. 260.

<sup>8</sup> Sul pantomimo, cfr. V. Rotolo, *Il pantomimo: studi e testi*, Palermo 1957.

<sup>9</sup> Cfr. Nonno di Panopoli, *Dionysiaca* 19; Ateneo, *Deipnosophistai* 14, 629-631; Luciano, *Peri orcheseos*.

<sup>10</sup> Plinio, *Epistulae* 5, 3, 2. Ad onor del vero, le commedie, e 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». Abbiamo notizia anche di rappresentazioni di commedie in greco. Svetonio nel *Divus Claudius* (XII, 2), ci racconta che l'imperatore Claudio fece mettere in scena a Napoli, e premiare da una giuria, una commedia del fratello Germanico.

<sup>11</sup> Per un più dettagliato panorama degli spettacoli dell'età imperiale, rinviamo al nostro *Lo spettacolo nell'alto medioevo. Tra condanne e la definizione di una nuova estetica teatrale (parte 1)*, in “Senecio”, luglio 2013, pp. 7-8, consultabile online all'indirizzo web [www.senecio.it](http://www.senecio.it).

<sup>12</sup> Cfr. C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, in “Avvenire”, 2 dicembre 1999.

<sup>13</sup> Nessuna indicazione offrono i vangeli in ordine alla questione se Gesù avesse seguito gli insegnamenti di qualche maestro. La tradizione evangelica mostra in forma inequivocabile che il cammino di Gesù si è effettivamente incrociato con quello di Giovanni Battista, il quale era seguito da discepoli che, come lui, si distinguevano per la predicazione del battesimo e della conversione, per lo stile di vita e per alcune pratiche ascetiche. Ci sono esegeti e storici i quali pensano che Gesù sia stato per qualche tempo discepolo di Giovanni Battista prima di iniziare il proprio ministero, cfr. J. Schlosser, *Le Règne de Dieu dans les dits de Jésus*, Paris 1980, pp. 166 e 176 (alla nota 100 sono citati sei autori); cfr. anche R. Fabris, *Gesù di Nazareth. Storia e interpretazione*, Assisi 1983, p. 107. Sulla formazione e la pratica religiosa di Gesù, di cui nulla sappiamo da fonti dirette, ma che possiamo ricavare da fonti giudaiche antiche, cfr. C. Bottini, *Gli anni oscuri di Gesù*, in “Studium Biblicum Franciscanum”, n. 12, 1998, p. 2.

<sup>14</sup> Scrive Luca: «Quando incominciò il suo ministero aveva circa trent'anni» (Lc. 3,23).

<sup>15</sup> Cfr. A. M. Friedenberg (s.v.) *Child, the*, in *The Jewish Encyclopaedia*, vol. III, New York-London 1907, pp. 27-28; cfr. anche A. Oepke, *Pais ktl*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. IX, Brescia 1974, pp. 223-258.

<sup>16</sup> Cfr. W. Bühlmann, *Wie Jesus lebte. Vor 2000 Jahren in Palestina: Wohnen, Essen, Arbeiten, Reisen*, Luzern 1989; B. Schwank, *Evangelium nach Johannes*, St. Ottilien 1996.

<sup>17</sup> È accertato che molti rampolli di famiglie palestinesi studiavano a Roma. Tra essi, sicuramente i figli di Erode il Grande, il quale, riconosciuto re degli ebrei dal senato romano nel 40 a.C., per compiacere i suoi nuovi alleati avviò un programma di ellenizzazione, che prevedeva anche il viaggio a Roma dei propri figli, affinché venissero istruiti secondo gli standard culturali di Roma. Antipa, arrivato a Roma dopo i fratelli Alessandro e Aristobolo nell'8 a.C., vi rimase per tre anni, durante i quali sicuramente ebbe modo di approfondire anche la conoscenza della cultura teatrale romana, della quale noto appassionato era l'imperatore Augusto. Richiamato in Palestina nel 5 a.C. per partecipare alla spartizione del regno, Antipa ricevette la Galilea e la Perea, e si dedicò alla ricostruzione di Sepphoris (intanto distrutta dal governatore Varo nel 9 a.C.), dal 2 a.C. all'8-10 d.C., cfr. A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, in “Biblical Theology Bulletin”, n. 1, gennaio 1986, pp. 5 e ss.

<sup>18</sup> All'epoca degli anni giovanili di Gesù, in terra santa, funzionavano diversi teatri. Oltre a quello di Sepphoris c'erano, per esempio, quelli di Cesarea Marittima, di Gerusalemme e di Gerico; cfr. C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit.

<sup>19</sup> E. Meyers, *Perché si sviluppò la cristianità? Le sorprese di Sepphoris*, in [www.antikitera.net](http://www.antikitera.net), giugno 2005.

<sup>20</sup> C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit. Vogliamo qui riferire una suggestiva credenza popolare. Tradizionalmente si ritiene che Giocchino e Anna, i genitori di Maria, vivessero proprio a Sepphoris. Pertanto, Giuseppe avrebbe conosciuto la sua futura sposa e se ne sarebbe innamorato in uno dei suoi viaggi di lavoro. Poi, dopo la nascita di Gesù, Sepphoris divenne meta di viaggi quotidiani, non soltanto per gli impegni lavorativi di Giuseppe e di Gesù, ma anche per permettere al ragazzo di fare visita ai nonni.

<sup>21</sup> R. Batey, *Jesus and the Theatre*, in “New Testament Studies”, vol. 30, 1984, p. 570. Sul punto, cfr. pure S. S. Miller, *Studies in the history and Traditions of Sepphoris*, Ann Arbor 1983; e S. Freyne, *Galilee from Alexander the Great to Hadrian 323 B.C. E. to 135 C. E.*, Notre Dame 1980.

---

<sup>22</sup> Cfr. G. Yudkin, *Let's consider whether Jesus visited Sepphoris*, in [www.itsgila.com](http://www.itsgila.com), 2006.

<sup>23</sup> Cfr. la pagina dedicate a Sepphoris in [www.bibleplaces.com](http://www.bibleplaces.com).

<sup>24</sup> Cfr. J.A. Fitzmyer, *The Languages of Palestine in the First Century AD*, in (a cura di) S.E. Porter, *The Languages of the New Testament. Classic Essays* (JSNT Supplement Series 60), Sheffield 1991, pp. 126-162. Cfr. Anche Id., *Did Jesus Speak Greek?*, in "Biblical Archaeology Review", n. 18, 1992, pp. 58-63 e 76-77.

<sup>25</sup> Cfr. S.E. Porter, *Did Jesus Ever Teach in Greek?*, in "Tyndale Bulletin", n. 44, 1993, pp. 199-235.

<sup>26</sup> Cfr. R. Buth, *Language Use in the First Century. Spoken Hebrew in a Trilingual Society in the Time of Jesus*, in "Journal of Translation and Textlinguistics", n. 4, 1994, pp. 298-312.

<sup>27</sup> Matteo predilige il termine, poiché «his strongly Semitic background seems to have sharpened his prejudice against actors»; gli "ipocriti" sono castigati per l'attenzione all'apparenza; cfr. A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, cit., p. 6.

<sup>28</sup> Un'altra sensazionale scoperta ci porta a comprendere meglio l'ambiente religioso di Gesù. I vangeli ci parlano delle contrapposizioni di Gesù con i sadducei, fra cui particolarmente importante fu il conflitto con la famiglia del sommo sacerdote. Gesù chiama costoro più volte ipocriti, e smaschera il loro modo di vita. L'archeologo Zvi Greenhut trovò la tomba della famiglia di Caifa, che è posta sulla collina di Ost-Talpiot, a sud-est di Gerusalemme. Nei pressi di questa tomba si vede un tubo in colore celeste ad altezza d'uomo che esce dalla terra, che fu applicato dagli ebrei ortodossi, per poter impedire alle impurità di uscire da questa tomba. Sono decisivi anche i reperti trovati all'interno della tomba: non solamente un ossario riccamente decorato, che reca la scritta "Giuseppe Bar Kaiaphas", ma anche un piccolo contenitore in cui si trovano i resti di un membro della famiglia, Miriam. In esso è contenuto l'intero teschio, e sul palato vi è una moneta ben conservata del re Erode Agrippa I che regnò dal 41 al 44 d.C. Questa moneta non è altro che il segno dell'usanza pagana, tipica della mitologia greca, di dare al morto la moneta per il barcaiuolo che passava nell'Ade. Pertanto, la famiglia di Caifa era in contraddizione eclatante con la legge ebraica. Il che fa tutt'uno con il conflitto fra Gesù e questa casta dei sommi sacerdoti: erano in gioco la fede e il rispetto delle tradizioni ebraiche autentiche; cfr. C.P. Thiede - J. O' Callaghan, *Tutto si gioca in un frammento: Qumran e l'archeologia cristiana*, testo della conferenza tenuta presso il Meeting di Rimini nel 1993, consultabile online all'indirizzo web [www.meetingrimini.org](http://www.meetingrimini.org)

<sup>29</sup> R. Batey, *Jesus and the Theatre*, cit., pp. 564-565.

<sup>30</sup> Ivi, p. 564.

<sup>31</sup> R. Batey, "Is not this the carpenter?", in "New Testament Studies", vol. 30, 1984, p. 250.

<sup>32</sup> Citato in G. Yudkin, *Let's consider whether Jesus visited Sepphoris*, cit.

<sup>33</sup> A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, cit., p. 7.

<sup>34</sup> R. Batey, *Jesus and the Theatre*, cit., p. 571.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 571-572. Gli *Atti degli Apostoli* (19, 29) ricordano pure che Paolo dovette difendersi davanti alla folla nel teatro di Efeso.

<sup>36</sup> Cfr. M. D'Agostino, *L'annuncio come rappresentazione. Strategie drammaturgiche in Luca 1-2*, Assisi 2009.

<sup>37</sup> M. Russo, *Il tragico dal teatro antico alla Bibbia*, in [www.filosofico.net](http://www.filosofico.net), s.d.

<sup>38</sup> A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, cit., p. 3.

<sup>39</sup> G. Bilezikian, *The liberated Gospel: a Comparison of the Gospel of Mark and the Greek Tragedy*, Grand Rapids 1977, pp. 26-27.

---

<sup>40</sup> Cfr. R. Latourelle, *Storicità dei Vangeli*, in (a cura di) R. Latourelle - R. Fisichella, *Dizionario di teologia fondamentale*, Assisi (PG) 1990, pp. 1405-1431. È noto che grande dibattito ha sollevato la questione sinottica, per spiegare le affinità e le divergenze tra le narrazioni di Marco, Matteo e Luca, le loro reciproche dipendenze e, soprattutto, la loro discendenza (o per lo meno la loro ispirazione) da una fonte originaria (perduta), di probabile matrice orale, che viene comunemente identificata come *Q*. Per contro, la capillare diffusione del messaggio evangelico diede origine, fin dagli inizi della predicazione, a un proliferare di scritti – quelli oggi noti come “apocrifi” – la cui redazione durò secoli. Quanto di vero ci sia negli apocrifi non è dato sapere. Per un primo orientamento sulla questione della fonte *Q* può essere di utile consultazione l’agevole L. Sudbury, *I Vangeli sotto la lente storica*, in [www.edicolaweb.net](http://www.edicolaweb.net), agosto 2010. Sugli apocrifi si rimanda alla bibliografia contenuta in M. Erbetta, *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, 4 voll., Casale Monferrato (CN) 1966-1981.

<sup>41</sup> Cfr. F.F. Bruce, *Testimonianze extrabibliche su Gesù: da Giuseppe Flavio al Corano*, Torino 2003.

<sup>42</sup> Cfr. J.P. Meier, *A Marginal Jew: Rethinking the Historical Jesus*, Doubleday 1991.

<sup>43</sup> Cfr. M. Harris, *3 Crucial Questions About Jesus*, Baker 1994.

<sup>44</sup> Tacito, *Annales* XV, 44.

<sup>45</sup> Adriano fu clemente nei confronti dei cristiani. Scorrendo una lettera di risposta a Minucio Fundano, proconsole d’Asia – lettera che viene tramandata da due fonti, Eusebio di Cesarea (*Historia Ecclesiastica*, IV, 9) e Giustino (*Apologia prima*, 68) – apprendiamo che l’imperatore aveva stabilito che la sola prova di appartenere al gruppo dei cristiani non costituiva più, d’allora innanzi, elemento di reato per cui eseguire una condanna. Inoltre, decideva che dovevano essere gli accusatori dei cristiani a provare le presunte accuse contro di essi, e, se non riuscivano a provare la fondatezza delle proprie accuse, potevano incorrere in gravissime pene. C’è anche da segnalare che, secondo la biografia di Alessandro Severo (S.H.A., *Sen. Alex.*, 29, 2), Adriano avrebbe pensato alla collocazione di una statua di Cristo nel Pantheon di Roma. Altre volte Adriano cita Gesù e i suoi seguaci, come in una lettera al console Serviano, datata al 133 d.C.

<sup>46</sup> Plinio, *Epistulae* X, 96.

<sup>47</sup> Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche* XVIII, 116-119.

<sup>48</sup> *Talmud Babilonese*, vol. III, 43a/281.

<sup>49</sup> L’ironia che Luciano riserva ai cristiani è analoga a quella che si ritrova nel *Sepher toldos jeschut* (o anche *Toledot Yeschu*), opera anonima della prima età imperiale romana scritta in ambito ebraico per contrastare il nascente cristianesimo. Di questa esiste una versione un po’ differente, pubblicata nel 1705, che cita esplicitamente quella del II secolo.

<sup>50</sup> Luciano, *De morte Peregrini* 11-13.

<sup>51</sup> Quella di Tallo, storico romano (o samaritano) è cronologicamente la prima testimonianza non cristiana su Gesù che ci è pervenuta. I suoi scritti, tutti perduti, risalgono al 52 d.C. Testimonianze di altri autori ci informano che Tallo scrisse una storia universale cominciando dalla guerra di Troia fino a suoi giorni. Riguardo a Gesù, egli cercò di spiegare l’oscurità che scese su tutta la terra al momento della crocifissione, sostenendo che questo fenomeno fu dovuto a un’eclisse solare. Questa sua affermazione ci è riferita dall’autore cristiano Giulio l’Africano (170-240 d.C. circa), che scrive: «Tallo, nel terzo libro della sua *Storia*, definisce questa oscurità un’eclisse solare. Questo mi sembra inaccettabile». Anche il greco Flegonte di Tralle (II sec.) cita il passo di Tallo, precisando che l’eclisse si verificò all’epoca della duecentoduesima olimpiade (39 d.C.) e ci fu talmente buio che si videro le stelle.

<sup>52</sup> Celso, filosofo del II sec. d.C., scrisse un’opera contro i cristiani intitolata *Discorso veritiero*, della quale conosciamo alcuni brani relativi a un testo di Origene. Questi, intorno nel 248 d.C., scrisse un *Contra Celsum*, per confutare le argomentazioni di Celso, il quale scriveva: «Essendo la sua famiglia povera, Gesù fu mandato in Egitto a cercare lavoro; e quando arrivò lì, egli acquisì certi poteri magici che gli egizi si vantavano di possedere; quindi ritornato fiero per i poteri che acquisì, per tali poteri si proclamò Dio da se stesso» (*Contra Celsum*, I, 32); «Gesù si circondò di 10 o 11 uomini scellerati, i peggiori dei pubblicani e dei pescatori; e con questi se ne andava di qua e di là, in modo vergognoso e meschinamente raccoglieva provviste» (*Contra Celsum*, I, 62). Quella di Celso non fu certo l’unica invettiva scagliata contro i cristiani. Infatti, Minucio Felice, nel suo *Octavius* (II sec.), cita un’*Orazione contro i Cristiani* di Marco Cornelio Frontone, definendo quest’ultimo «non un teste diretto che arrechi la sua testimonianza, ma solo un declamatore che volle scagliare un’ingiuria». L’invettiva di Frontone, che aveva l’obiettivo di aizzare la popolazione contro i seguaci della nuova religione, va verosimilmente spiegata nel quadro delle persecuzioni contro i cristiani condotte durante il principato di Marco Aurelio (161-180), periodo al quale vanno ascritti gli episodi di violenza popolare contro i cristiani di Smirne, Vienne e Lugdunum.

---

<sup>53</sup> L'imperatore più volte, nella sua opera, allude ai cristiani e al loro credo. Tuttavia lo fa in maniera velatamente critica. Scrive, infatti: «Oh, come è bella l'anima che si tiene pronta, quando ormai deve sciogliersi dal corpo, o estinguersi, o dissolversi, o sopravvivere! Ma tale disposizione derivi dal personale giudizio, e non da una mera opposizione, come per i Cristiani; sia invece ponderata e dignitosa, in modo che anche altri possano esserne persuasi, senza teatralità» (*Ad se ipsum* XI, 3).

<sup>54</sup> Originario di Samosata, Mara bar Sarapion visse nel I sec. d.C. e fu filosofo stoico. Fu incarcerato dai romani e dalla prigionia scrisse una lettera al figlio Serapion. Questa lettera, risalente al 73 d.C., è contenuta in un manoscritto datato al VII sec. e contiene esortazioni al figlio, al quale l'autore raccomanda di perseguire la sapienza nella sua vita, anche se questo comporta andare incontro a persecuzioni e calunnie, così come è accaduto in passato a numerosi personaggi della storia e come sta avvenendo per lui stesso. E Mara cita, tra gli altri, il "saggio Re dei Giudei", tradito dal proprio popolo e condannato a morte. Pur non menzionando il nome di Gesù, il saggio re dei Giudei è identificabile con Cristo. Non si riscontra, infatti, nessun re dei giudei che fu ucciso dagli stessi giudei, se non Gesù Cristo che fu accusato di essersi proclamato re (si ricorderà che i vangeli attestano che sulla croce fu posta la scritta con il motivo della condanna: "Iesus Nazarenus Rex Iudeorum"). Scrive: «Quale vantaggio trassero [...] i Giudei per l'esecuzione del loro saggio re, visto che da quel tempo fu loro sottratto il regno? Giustamente infatti Dio [lo] vendicò [...]: i Giudei eliminati e cacciati dal loro regno, vivono tutti nella diaspora [...]. Il saggio re [non è morto], grazie al nuovo insegnamento che aveva impartito». La "punizione divina" a cui allude Mara è la guerra tra giudei e romani svoltasi dal 66 al 74 d.C., che si concluse con la distruzione del tempio e la diaspora dei giudei fuori da Israele. L'autore sembra conoscere il cristianesimo primitivo siriano, soprattutto perché in questo ambiente storico sorse il vangelo di Matteo nel quale possiamo rilevare elementi simili a quelli della lettera di Mara, come ad esempio Mt. 2,1 e ss., dove i saggi cercano il neonato "re dei Giudei".

<sup>55</sup> Intorno al 150 d.C. il già citato martire palestinese Giustino scrisse un'opera dal titolo *Dialogo con il giudeo Trifone*, nella quale accusava i dotti giudei di diffondere dovunque calunnie e bestemmie su Gesù. Nel *Dialogo*, in cui si sostiene l'importanza della fede cristiana, che è completamento di quella ebraica, leggiamo: «È sorta un'eresia senza Dio e senza Legge da un certo Gesù, impostore Galileo; dopo che noi lo avevamo crocifisso, i suoi discepoli l'avevano sottratto di notte dal sepolcro dove era stato deposto una volta schiodato dalla croce e ora andavano ingannando gli uomini affermando che era ridestato dai morti ed era salito al cielo» (*Dialogo con Trifone*, 108, 1). Il che richiama anche una delle redazioni pervenute delle *Diciotto Benedizioni*, testo liturgico ebraico nel quale compare un riferimento ai cristiani (o "nazareni"): «Che per gli apostati non vi sia speranza; sradica prontamente ai nostri giorni il dominio dell'usurpazione, e periscano in un istante i Cristiani (*nóserím*) e gli eretici (*minim*): siano cancellati dal libro della vita e non siano iscritti con i giusti. Benedetto sei tu, Signore, che schiacci gli arroganti».

<sup>56</sup> Nelle *Dissertazioni* del filosofo stoico Arriano (95-175 circa) è riportato uno degli insegnamenti del suo maestro Epitteto, che, parlando della morte, indica i "galilei" (intendendo probabilmente i cristiani) come persone che non ne hanno paura: «Anche per follia uno può resistere a [atti compiuti dai tiranni], o per ostinazione, come i Galilei» (*Dissertationes ab Arriano digestae* IV, 6, 6).

<sup>57</sup> Abulfida nella *Historia anteislamica* riporta un giudizio di Galeno (129-216) sui cristiani: «Il più tra gli uomini non sono in grado di comprendere con la mente un discorso dimostrativo consequenziale, per cui hanno bisogno, per essere educati, di miti. Così vediamo nel nostro tempo quegli uomini chiamati Cristiani trarre la propria fede dai miti. Essi, tuttavia, compiono le medesime azioni dei veri filosofi. Infatti, che disprezzino la morte e che, spinti da una sorta di ritegno, aborriscono i piaceri carnali, lo abbiamo tutti davanti agli occhi. Vi sono infatti tra loro sia uomini che donne i quali per tutta la vita si sono astenuti dai rapporti; e vi sono anche coloro che sono a tal punto progrediti nel dominare e dirigere gli animi, e nella più tenace ricerca della virtù, da non cedere in nulla ai veri filosofi». Galeno non ha solo una visione positiva dei cristiani: «Nessuno subito da principio, come se fosse pervenuto alla dottrina di Mosè o Cristo, ascolti leggi indimostrate, nelle quali non si deve per nulla credere [...]. Infatti si potrebbero dissuadere prima quelli che provengono da Mosè e Cristo, che non i medici o i filosofi, i quali si sono consumati sui loro principi» (*De differentia pulsuum libri quattuor* II, 4 e III, 3).

---

<sup>58</sup> Per i quali, cfr. le ricche ed completissime pagine del sito [www.gesustorico.it](http://www.gesustorico.it), nostra fonte per quanto sopra, dove, tra l'altro, è possibile leggere dell'apparentemente inspiegabile silenzio di cui autori, a lui contemporanei, circondano la figura di Gesù, pur citando altri personaggi, che furono parte della sua storia personale. Per esempio, Filone di Alessandria, contemporaneo di Gesù, parla di Pilato: «A questo riguardo si potrebbe parlare della sua corruttibilità, della sua violenza, dei suoi furti, maltrattamenti, offese, delle esecuzioni capitali da lui decise senza processo, nonché della sua ferocia incessante e insopportabile» (*Legum allegoriae* 302). Su Gesù, non una parola. Giusto di Tiberiade, contemporaneo di Flavio Giuseppe, scrisse una *Cronaca dei re giudei* e una *Storia della guerra giudaica*. Secondo la notizia fornitaci da Fozio di Costantinopoli (820-886 circa), che conosceva l'opera oggi andata perduta, nemmeno questo autore menzionava Gesù (Photius, *Bibliotheca*, cod. 13). Tuttavia, è bene notare che le fonti antiche tacciono su molti personaggi sulla cui storicità non si nutrono dubbi. Per esempio, Giovanni Battista è menzionato da Flavio Giuseppe (Ant. 18,116-119) e dai testi mandei ma non da Filone, e nemmeno da Paolo o dagli scritti rabbinici. Paolo, a sua volta, è attestato da lettere autentiche, ma di lui non fanno menzione né Flavio Giuseppe, né altri autori non cristiani. Il Maestro di Giustizia è noto soltanto dagli scritti di Qumran, mentre negli antichi resoconti tramandatici sugli esseni mancano notizie su di lui (Flavio Giuseppe, Filone, Plinio il Vecchio). Rabbi Hillel, il fondatore della famosa tradizione scolastica degli Hilleliti, non è mai menzionato da Flavio Giuseppe, benchè questi si dica seguace del fariseismo. Bar Kochba, il capo messianico della rivolta giudaica contro i Romani negli anni 132-135, nel racconto di Dione Cassio su questa stessa rivolta è passato del tutto sotto silenzio.

<sup>59</sup> Sul *supplicium servile*, cfr. Plauto, *Miles gloriosus* 372 e Tacito, *Historiae* 4, 11.

<sup>60</sup> Cfr. I. Ramelli, *Alcune osservazioni sulle occorrenze di crux in Manilio, Seneca, Giovenale, Marziale*, in "Espacio, Tiempo y Forma", n. 12, 1999, pp. 241-252.

<sup>61</sup> Cfr. L. Cotta Ramosino, *Il supplizio della croce in Silio Italico (Pun. I 169-181; VI 539-544)*, in "Aevum", n. 73, 1999, 93-106.

<sup>62</sup> Tuttavia, nelle attestazioni iconografiche Andromeda appare legata per i piedi e per le braccia, che sono sovente anche divaricate, come scrive anche Eratostene, ma in nessun caso ella è sospesa in croce. Manilio invece si sofferma precisamente sulla descrizione della «messa in croce», chiarissima nell'apertura dalle braccia, accanto alla quale è ricordato il fissaggio del piedi e quindi, soprattutto, l'atto del «pendere dalla croce per morirvi sopra» in cui è ritratta Andromeda, che non trova alcun riscontro nella tradizione letteraria ed iconografica precedente, cfr. I. Ramelli, *Alcune osservazioni sulle occorrenze di crux in Manilio, Seneca, Giovenale, Marziale*, cit., pp. 244-245.

<sup>63</sup> Per Petronio, cfr. I. Ramelli, *Petronio e i cristiani: allusioni al vangelo di Marco nel Satyricon?*, in "Aevum", n. 70, 1996, pp. 75-79; per Caritone, C.P. Thiede, *Ein Fisch für den römischen Kaiser*, Monaco 1998, pp. 128-135; per Apuleio, cfr. Apuleio, *Metamorphoseon libri*, VI, 31. Il romanzo di Caritone, *Cherea e Calliroe*, presenta molte convergenze con il racconto evangelico: Cherea viene condannato da un governatore, davanti al quale non si difende dalle accuse; caricato di una croce, viene sfidato a discenderne con espressioni analoghe a quelle che vengono rivolte a Gesù nel vangelo; Calliroe, apparentemente morta, è posta in un sepolcro; Cherea vi si reca all'alba con libagioni, ma trova la pietra rotolata via, poi, analogamente a quanto avviene tra Giovanni e Pietro che corrono al sepolcro e lo trovano vuoto, Cherea fa entrare prima il padre di Calliroe nella tomba; il riconoscimento finale di Calliroe, tornata in vita, avviene grazie a quello che dice (come avviene ai discepoli di Emmaus quando incontrano Gesù risorto). Un episodio di crocifissione c'è anche nel romanzo *Abrocome e Anzia* di Senofonte Efesio: Abrocome posto in croce, invoca gli dèi, come Gesù che si rivolge a Dio Padre prima di spirare. Per completezza di informazione, diciamo che anche in *Babylonica* (2,21), romanzo greco di Giamblico, appare una scena di crocifissione, dalla quale l'eroe scappa fortunatamente.

<sup>64</sup> Seneca, *Epistulae* 101, 10-14.

<sup>65</sup> Clemente Romano, *Ad Corinthios* 6, 2.

<sup>66</sup> M. Hengel, *La crucifixion dans l'Antiquité*, Parigi 1981, p. 27.

<sup>67</sup> Cicerone, *Pro Rabirio perduellionis reo* 5, 16.

<sup>68</sup> È appena il caso di ricordare l'ostilità che un Decimo Laberio (106-43 a.C.) mostrò nei confronti di Cesare, il quale lo punì privandolo, ancorché temporaneamente, della dignità di cavaliere.

---

<sup>69</sup> Cicerone, *In Verrem* 2, 5, 165. Anche Tacito, *Historiae* 4, 3, 11 definisce la croce *mors turpissima*. Perfino Agostino, *In Joannis Evangelium* 36, 8, 4, si esprime con la definizione *extremum et pessimum genus mortis*. Durante l'impero, massimamente al suo declino, la crocifissione da *supplicium servile* si trasformò in *supplicium latronum*, a causa della diffusione del brigantaggio in tutto l'impero (Apuleio, *Metamorfosi* 4; Plinio, *Ad Familiares* 6, 25). La crocifissione dei malfattori veniva solennemente pubblicizzata, sicché il *Digesto* sentenzia: «Punire i briganti nei luoghi stessi dove hanno perpetrato i delitti serve sia a distrarre gli altri da imprese similari [...] sia a dare una certa soddisfazione ai parenti delle vittime», in Callistrato, *De poenis* 38. Quintiliano, *Declamatio* 274 dice: «Tutte le volte che si tratta di mettere dei malfattori in croce, scegliamo le vie più frequentate, lungo le quali il più alto numero di persone possono osservarli e ricavarne abbastanza terrore. Ogni punizione, infatti, non ha per scopo tanto la riparazione di un delitto, quanto di dare un esempio».

<sup>70</sup> Scrive il Bonaria: «Il suo nome è VALERIUS CATVLLUS e fu un giovane di nobile famiglia, del quale ci lasciò memoria Suetonio (*Gai.* 36); quindi non sono più accettate le proposte Q. LUCTATIUS CATULLUS (Ribbeck<sup>1</sup>), Q. LUTATIUS CATULLUS (BOTHE; GRYSAR, *Sitzb. Akad. Wien.* 1854, p. 299; NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles*, London-Bombay-Sidney, 1931, pp. 110-111). Anche il *cognomen* è variamente tramandato: CATULLI (USENER, *comment. Bern. in Lucanum* ad 1, 536, p. 36), CATULI (BUCHELER, che allude allo storico; cfr. RIESE, *Rh. Museum*, 1863, p. 448 sgg.), CERVILI (HAGEN, sulla base di LACTANT. PLACID. ad STAT. *Thebaid.* 4, 482; *mythol.* in A. MAI, *Auct. classic.* vol. 3, p. 99), GRAECULI (UNGER)», M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma 1965, pp. 164 e ss.

<sup>71</sup> Ancora Bonaria ci informa: «Che fosse un mimo scritto da Catullo è attestato da Suetonio (*Gai.* 57) e Tertulliano (*adv. Valentin.* 14): esso fu rappresentato al tempo di Caligola, nell'anno 41, e dice Suetonio (*Gai.* 57) «cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomuit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit». Esso fu di nuovo presentato al pubblico circa quarant'anni dopo, nell'80, in occasione dei ludi celebrati per l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio o Colosseo [...]. Nella rappresentazione dell'anno 80 ebbe come protagonista un certo Lentulo, che, a dire dello scoliaste di Giovenale (ad 8, 187) e di Prisciano (3, 41), era un giovane di nobile lignaggio, il quale, nel recitare il mimo, assunse la parte di un servo e, colto in flagrante, fu crocifisso. Il Grysar pensa che questo Lentulo non fosse soltanto attore, ma anche autore di mimi: in realtà ci fu un Lentulo mimografo, ma visse all'epoca di Tertulliano, cioè fra il II ed il III secolo; quindi per ragioni cronologiche deve essere diverso dal Lentulo attore vissuto nel I secolo. In ogni caso, non si deve escludere che il mimo LAUREOLUS fosse ancora rappresentato al tempo di Tertulliano, dato che questi lo menziona espressamente (*adv. Valentin.* 14). Sul contenuto del mimo si sa assai poco e non si sa neppure se la figura del brigante protagonista sia presa dalla cronaca nera dell'epoca o si tratti semplicemente di una creazione letteraria del mimografo; una delicata ricostruzione moderna della vicenda è nel poemetto *Laureolus* di Giovanni Pascoli», M. Bonaria, *Mimi romani*, cit., p. 134.

<sup>72</sup> Di fantasmi la storia del teatro antico ne conobbe alcuni: quello di Filemone, quello di Menandro, quello di Teogneto, e quello di L. Lanuvino. Perché Giovenale definisca *clamosum* il *Phasma* di Catullo, non si sa. Lo scoliaste di Giovenale (ad 8,185) lascia supporre che l'epiteto derivi dal fatto che sulla scena doveva comparire lo spettro di un araldo. Il Grysar ritiene che l'epiteto sia da riferirsi a coloro, che fuggivano lo spettro piuttosto che allo spettro stesso, mentre il Friedlander esprime l'idea che, alla comparsa di spettri e larve sulla scena, tutta la platea si lasciava andare a clamori di sorpresa e di orrore; sul punto, cfr. M. Bonaria, *Mimi romani*, cit., p. 135.

<sup>73</sup> Il passo è corrotto, e varie sono state le lezioni e gli emendamenti proposti: *qui scribitur per mimologiarum*, *qui scribitur per mimologiam*, *quem scribitur per mimologiam*, *qui inscribitur Parmenisci eclogarium*, *qui inscribitur liber mimologiarum*. Quanto al contenuto di questo libro avverte l'Uhlig che le parole *per mimologiam* non significano «durch Vortrag von Mimen»; secondo l'Ussani ("Boll. di filol. class." 1902, p. 63) quest'opera doveva essere «una prefazione o introduzione, che precedesse la raccolta dei suoi mimi».

---

<sup>74</sup> Aulo Gellio (3,3,15, sul quale cfr. Plinio, *Naturalis Historia* 2,555), ci fa sapere che Laureolo all'inizio doveva raffigurare un personaggio tragico, uscito dalla penna di Nevio: «Ci è stato trasmessa, riguardo a Nevio, la notizia che egli scrisse in carcere il *Ciarlatano* (il *Laureolo*?) e il *Leonte*. I triumviri lo avevano messo in carcere a Roma, perché, secondo il modello greco, aveva lanciato i suoi frizzi e le sue battute contro personaggi distinti». A questo episodio accenna anche Plauto nel *Miles Gloriosus* (vv. 209-212). Che il mimo di Catullo riprendesse in chiave burlesca il dramma neviano? Lo scoliaste di Giovenale commenta: «Tale è il mimo nel quale uno schiavo fuggitivo trascina con sé il suo padrone». Dal canto suo Marziale, *De spectaculis*, 1,7,8, osservando l'atto finale in cui un malfattore sostituisce l'attore sulla croce, afferma che quel condannato subisce la croce perché «con la spada aveva trafitto la gola di suo padre e del suo padrone», rinvenendo un qualche legame tra i due reati. Cfr. Tertulliano, *Adversus Valentinianos* 14 (PL 2,483). Nella nota della *Patrologia* si spiega che a salire sulla croce non fu Laureolo, ma il giudice (forse un'interpretazione errata del testo di Giovenale, 8,186 *Iudice me dignus vera cruce?*). In nessun testo c'è nulla che faccia supporre uno scambio del genere a meno che, qualche volta, per suscitare il riso si fosse optato per tale conclusione, degna di un ingegnoso imbroglione, il quale, con grande abilità, riusciva a rivestire i panni del giudice e a far indossare all'altro i suoi, facendolo finire sulla croce al suo posto. Se tale esito da una parte strappava irrefrenabili applausi, dall'altra non si conciliava con le finalità perseguite dalla pubbliche autorità, che non avrebbero in nessun caso permesso che venisse ridicolmente burlata la giustizia; sul punto, cfr. M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, "Collegamento Pro Sindone", maggio 1985, che, non ostante non sia più recentissimo, è a tutt'oggi il contributo più significativo sull'argomento.

<sup>75</sup> G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 19,94-963 allude a un mimo durante il quale si crocifigge un capo di briganti. Scrive lo storico giudeo: «Fu rappresentato un mimo nel quale veniva crocifisso un capo di briganti e il pantomimo rappresentò il dramma di Cinira, dove lui stesso e la figlia Mirra erano uccisi e c'era molto sangue finto che si riversava sia intorno al crocifisso, sia intorno a Cinira. È ammesso (dagli storici) anche che fu in quel giorno che Pausania, uno degli amici, uccise Filippo (figlio) di Aminta, re dei Macedoni, [mentre] entrava in teatro»; cfr. K.H. Rengsterf, *A Complete Concordance to Flavius Josephus*, Leiden 1975. Dal canto suo, Giovenale (13,110) paragona la scaltrezza e la faccia tosta di un tale con quella sfoderata dall'attore del *Laureolo*: «Fa bene la sua parte tanto da apparire il buffone schiavo fuggitivo dello spiritoso Catullo. Infatti quanto è più grande la sua faccia tosta, tanto più si ha la fiducia di molti».

<sup>76</sup> Dal fatto che, come riferisce Giuseppe Flavio, durante la rappresentazione del mimo, fosse sparso «molto sangue finto», si potrebbe arguire che il versamento del sangue costituisse la prassi normale di ogni crocifissione sia per la trafittura dei chiodi sia anche per l'accelerazione della morte mediante *percussio* o *crurifragium*. Tuttavia, se i crocifissi erano legati con corde, come spiegare il sangue? Prescindendo dalle posizioni di W.A. Oldfather (cfr. *Supplicium de more maiorum*, in "Trapa", n. 9, 1908, pp. 57-59), che nega che la crocifissione, almeno quella romana, sia mai avvenuta con corde, il sangue sarebbe dovuto alla flagellazione subita poco prima della crocifissione, dato che essa comportava lacerazioni tali da causare versamento di sangue, al fatto che il condannato era esposto ai rapaci e alle belve che ne facevano scempio, e alla decomposizione dei cadaveri sulla croce. Del resto, lo stesso Paolo, *Colossesi* 1, 20, parla di sangue della croce.

<sup>77</sup> Per l'inaugurazione del Colosseo, presieduta dal mite imperatore Tito nell'80, fra le tante manifestazioni di giubilo, fu inclusa la novità assoluta della *venatio* da parte delle donne, di cui ci riferisce Marziale, *De spectaculis*, 1,7, dal quale è forse possibile ipotizzare sulla natura dei delitti perpetrati da Laureolo: uccisione del padre o del padrone, spoliazione dei templi, incendio di villaggi e città. Oltre al mimo *Laureolo* si costruirono in quell'occasione le favole di Orfeo, che, disgraziatamente venne divorato dall'orsa che nella finzione doveva essere ammansita (*De spectaculis*, 21b), di Pasifae che si unisce a un toro sotto gli occhi della plebaglia (ivi, 5), di Dedalo che finisce anche lui, e non si sa il perché, tra le zanne di un orso lucano (ivi, 8). Abbiamo riferito già delle persecuzioni neroniane, durante le quali fanciulle cristiane dovettero far rivivere il mito delle Danaidi, di Dirce legata alle corna di un toro (Clemente, *Corinthii*, 1, 7). La recita della parte del brigante, data la fama che circondava l'attore che vi si cimentava, era così ambita che persino alcuni membri di illustri famiglie romane non si fecero scrupolo alcuno di indossare i panni servili di Laureolo e di salire sulla croce per mimare gli spasmi del crocifisso, riuscendo a ricacciare indietro persino quel senso di fastidio che i *cives* provavano di fronte a tale supplizio (Cesare pur avendo punito alcuni con il supplizio della crocifissione, non ne fa mai menzione nelle sue opere, in quanto tale ferocia è ritenuta aliena dai sentimenti del vero *civis*). Ricorda Zaninotto: «Tentarono forse di imitare, i nobili, il Laureolo nei loro appartamenti? I cristiani quando negli anfiteatri furono legati ad un palo [...] avranno qualche volta, loro malgrado, recitato la favola del servo omicida e brigante, spogliatore di templi e incendiario? Riferisce Tacito che l'imperatore Nerone inferì contro i cristiani, ritenuti incendiatori e odiatori del genere umano, con generi diversi di tormenti obbrobriosi», M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, cit., pp. 19-20.

<sup>78</sup> Marziale, *De spectaculis* 1,7; Tertulliano, *Apologeticum* 15,5: «Vedemmo poco fa un tale che, bruciato vivo, rappresentava Ercole». Sulle interferenze tra finzione e realtà nello spettacolo di quei tempi, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit.

<sup>79</sup> Cfr. E. Renan, *L'Antichrist*, Parigi 1873, p. 45.

<sup>80</sup> Cfr. A.G. Amatucci, *La letteratura di Roma imperiale*, Bologna 1947, p. 323.

---

<sup>81</sup> Cfr. M. Bonaria, *Romani mimi*, cit., p. 135.

<sup>82</sup> G. Edmunson, *The Church in Roma in the First Century*, London 1913, p. 9.

<sup>83</sup> Cfr. L. Hermann, *Du Golgotbe au Palatin*, Bruxelles 1924, p. 56.

<sup>84</sup> Lentulo, probabilmente il famoso Gneo Cornelio Lentulo Getulico, poeta erotico del tempo di Tiberio, fu l'autore del mimo *L'Anubi adultero*, nel quale veniva raccontato lo scandalo suscitato a Roma nel 19 d.C. dalla scabrosa vicenda di cui fu protagonista Paolina e il cavaliere Decimo Mundo, il quale attentò all'onore della matrona con l'aiuto dei sacerdoti di Iside e della liberta Ida, finita poi in croce (cfr. G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 18,3,4-878). Anche Tacito ci fornisce notizia circa provvedimenti contro i culti stranieri da parte delle pubbliche autorità: «Ci si occupò anche di proibire le cerimonie egiziane e giudaiche e un senatoconsulto ordinò che quattromila liberti infetti da tal genere di superstizione fossero trasportati in Sardegna [...]; gli altri dovevano lasciare l'Italia se entro un determinato giorno non avessero rinunciato al loro empio culto», Tacito, *Historiae*, 2,85.

<sup>85</sup> A. G. Amatucci, *La letteratura di Roma imperiale*, cit., p. 323.

<sup>86</sup> M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, cit., p. 25. In At. 2,10-11 vengono menzionati tra i presenti agli avvenimenti della Pentecoste anche stranieri di Roma. L'Hermann ritiene che il mimo dello schiavo fuggitivo cui accenna Giovenale (13,111) presenti delle somiglianze con il personaggio del brigante Laureolo solamente per quanto concerne il supplizio della croce.

<sup>87</sup> Cfr. I. Ramelli, *The ancient Novels and the New Testament: possible Contacts*, in "Ancient Narrative", volume 5, 2005. Riguardo al rapporto tra i vangeli e il romanzo di Caritone rimandiamo alle somiglianze evidenziate alla nota 63 di questo scritto.

<sup>88</sup> C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit..

<sup>89</sup> Al riguardo scrive la Sordi: «Una citazione dello stesso passo di Clemente (p. 9 Staehlin) spiegava che i Romani, da cui era partita la richiesta, erano Cesariani e cavalieri, *ut possent quae dicebantur memoriae commendare*. Si trattava di persone della classe dirigente romana, abituate alla comunicazione scritta e la richiesta da loro rivolta a Marco è perfettamente comprensibile; specialmente se si tiene conto del fatto che, nel 42/43, mentre Claudio era assente per la spedizione in Britannia, il governo di Roma era tenuto da L. Vitellio, che nel 36/37, come legato di Siria, aveva avuto occasione di occuparsi dei cristiani a Gerusalemme. Il desiderio di avere ulteriori informazioni sulla nuova "setta" giudaica poteva rientrare nelle normali preoccupazioni per l'ordine pubblico del governo di Roma. Ciò che fu allora appurato dovette tranquillizzare i Romani che, da quel momento e fino al 62, in Giudea come nelle province, cercarono di impedire azioni persecutorie derivate da accuse giudaiche contro i Cristiani. La data del 42/43 è innanzitutto, secondo Papia e Clemente, la data dell'arrivo di Pietro a Roma: una conferma dell'importanza di questa data per la Chiesa di Roma è che al 42/43 risale, secondo Tacito (Ann. XIII, 32), la conversione di Pomponia Grecina, la moglie di Aulo Plauzio, il legato che precedette in Britannia Claudio, ad una *superstitio externa* che è certamente il cristianesimo. Ma ciò che ci interessa ora è la stesura del Vangelo di Marco: si è detto che 7Q5 non fa che confermare, con l'autorità di un documento contemporaneo, ciò che sapevamo già da autorevoli fonti del II secolo, che solo l'ipercritica, da tempo superata negli studi di storia antica, ma ancora presente negli studi delle origini cristiane, ha troppo a lungo e ingiustamente sottovalutato. Paradossalmente, anche se 7Q5 non fosse un frammento di Marco, le testimonianze di Papia e di Clemente dovrebbero indurci ad ammettere come probabile la venuta di Pietro a Roma nel 42 e la stesura in quell'occasione del Vangelo di Marco», M. Sordi, *E Marco scrisse subito*, in "Il Timone", maggio-giugno 2002, pp. 24-25. Che Marco abbia fissato su carta il proprio racconto evangelico dopo il 42/43, non esclude il fatto che Catullo un paio di anni prima abbia parodiato le vicende di Gesù. Infatti, è bene dire che Marco scrive su precisa richiesta di persone della classe dirigente. Ma Marco scrive qualcosa che conosceva già e che predicava già da qualche tempo sulla scorta di racconti tramandati oralmente; Catullo scrive probabilmente proprio sulla scorta di quanto apprende dai racconti orali della gente del popolo. In altre parole: Marco predica a Roma; la sua predicazione sulla morte e resurrezione di Gesù giunge per vie traverse alle orecchie di Catullo, prima ancora che l'evangelista scriva; infine il mimografo scrive il *Laureolus* mettendo alla berlina i fatti che Marco predica oralmente.

<sup>90</sup> C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit..

<sup>91</sup> Cfr. G. Amiotti, *Il gallo animale oracolare?*, in AA.VV., *Sibille e linguaggi oracolari, mito, storia e tradizione*, Convegno del 20-24 settembre 1994, Macerata 1996.

<sup>92</sup> Questo potrebbe essere un motivo anticristiano, reso attuale dal cosiddetto "editto di Nazareth": come sembra probabile, l'editto è di Nerone e rivela l'accettazione, da parte del governo romano, delle accuse giudaiche ai discepoli di Cristo di aver trafugato il corpo del loro Signore, come attesta Matteo (28,15).

---

<sup>93</sup> Recentemente Giuseppe Giovanni Gamba, in una monografia che ha mosso i suoi passi da queste constatazioni, ha creduto di poter commentare tutto il *Satyricon* in chiave autobiografica, partendo dal presupposto che Petronio abbia voluto fare la parodia del cristianesimo al quale, assieme anche a Nerone, avrebbe per un certo periodo aderito, per poi ripudiarlo. Di qui le identificazioni di Petronio medesimo con Encolpio, di Nerone con Ascilto, di Agrippina con la sacerdotessa Quartilla, di Seneca con Agamennone e di Trimalcione con l'apostolo Pietro che in quel periodo predicava a Roma, cfr. G.G. Gamba, *Petronio Arbitro e i Cristiani. Ipotesi per una lettura contestuale del Satyricon*, Roma 1997.

<sup>94</sup> Carcopino ci informa che, a seconda dell'ora del giorno, si offrivano attrazioni differenti. Al mattino c'era la *venatio*, in cui si cacciava e si faceva strage di bestie feroci. Talvolta delinquenti comuni e condannati di ambo i sessi, in base alle scelleratezze di cui si erano resi colpevoli e alla condizione sociale, venivano trascinati nell'arena e dati in pasto alle fiere. A mezzogiorno, nella pausa tra la *venatio* e i *ludi gladiatorii*, le autorità offrivano lo spettacolo atroce della carneficina reciproca tra quanti erano stati dichiarati colpevoli di rapina, di incendio o di assassinio. Spinti nell'arena a staffilate, minacciati da ferri roventi, due disgraziati si affrontavano, l'uno disarmato, l'altro munito di spada e di corazza, il che non offriva al primo possibilità alcuna di scampo. Costui, a sua volta, affrontava disarmato un altro rivale armato, soccombendo fatalmente. Il terzo ripeteva il copione di chi lo aveva preceduto e così via finché il rito si concludeva con la vicendevole eliminazione dei *noxii* (Seneca, *Epistulae*, 7, racconta di essere entrato nel circo verso mezzogiorno per «assistere ad una scenetta comica per distrarre la mente e per far riposare gli occhi dalla vista del sangue umano»). In assenza di condannati, o quando la feroce cerimonia si esauriva in tempi brevi, l'intervallo veniva occupato da attori, mimi o pantomimi, che si incaricavano di mantenere allegro il volgo con la rappresentazione di scene mitologiche o esplicitamente pornografiche. L'anfiteatro si adornava allora di altri scenari. Da quelli truci e pericolosamente fascinosi si passava a quelli molli e degradanti al fine di procurare momenti di rilassamento, solleticare gli istinti più bassi con l'ausilio anche di flautisti e di mimi (G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 19,1,34 e Apuleio, *Metamorfosi* 10,29, in cui ricorda anche scene di bestialità; Filone, *In Flaccum* 84,85, riferisce che le esecuzioni capitali e le torture di giudei nell'anfiteatro erano «allegrate» da flautisti e da mimi). Il pomeriggio e fino a notte inoltrata, la plebaglia si accalorava con le schermaglie e con le esibizioni di gladiatori allenati in scuole specializzate, appunto i *ludi gladiatorii*, cui potevano iscriversi persino le donne (Marziale, *De spectaculis* 1,6b,3-4 e Giovenale, 11). Essi avevano il compito di appagare i palati più fini, in fatto di armi, mediante le *oplomachie*, ossia esercizi di alta scuola, in cui l'uomo veniva ucciso per semplice divertimento (Seneca, *Epistulae* 90,45 e 95,33); cfr. J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma*, Bari 1972, pp. 264-279.

<sup>95</sup> Quell'anno vennero portate alla luce otto *tabernae*; il graffito in parola si trova nella *taberna* numero cinque. In occasione del Congresso Internazionale di Sindonologia, tenuto a Torino nel 1978, Umberto Fasola comunicò le fattezze esatte del disegno: altezza cm 40, larghezza del patibolo cm 26, figura del cruciario cm 35, cfr. U. Fasola, *Scoperte e studi archeologici dal 1939 ad oggi che concorrono ad illuminare i problemi della Sindone di Torino*, in AA.VV., *La Sindone e la scienza*, Atti del II Congresso Internazionale di Sindonologia 1978, Torino 1979, p. 76.

<sup>96</sup> Lo Zaninotto precisa anche che il termine *cruciaris* indica sia i condannati alla croce sia chi è degno di croce. Gli *Acta Martyrum* raccontano che i cristiani messi a morte negli anfiteatri venivano poi dati in pasto alle fiere. Siccome Tertulliano ricorda il termine *semiaxi*, per deridere i cristiani legati al palo, è presumibile che il termine usato nell'epigrafe indichi i colpevoli legati a pali (*stipites, cruces*), per essere dati alle fiamme o in pasto alle fiere. È probabile che la modalità di crocifissione nell'anfiteatro presentasse delle varianti, rispetto a quelle eseguite nei *campi scelerati*. Mentre qui i condannati erano mantenuti in vita per più giorni, là venivano divorati al termine dello spettacolo e perciò, per attirare le fiere, venivano rivestiti di pelli ferine.

<sup>97</sup> M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, in "Collegamento Pro Sindone", settembre-ottobre 1987, pp. 18-20. Il Corelli propone di vedere in un affresco del II sec. a.C. da una tomba dell'Esquilino una probabile crocifissione. Si tratta di un dipinto raffigurante un uomo nudo e barbuto appeso ad una trave. Sarebbe indubbiamente la più antica raffigurazione di una crocifissione romana e per di più l'unica. Zaninotto pensa che si tratti di un *supplicium more maiorum*, che colpiva i cittadini, rei di attentati allo stato (ad esempio fu così punito Perduleio che tentò di restaurare la monarchia). La punizione consisteva nella sospensione ad una *travis*, a un albero o a un palo e nella battitura del condannato mediante verghe fino a procurarne la morte. In ogni caso, è bene avvertire che il graffito di Pozzuoli non rimanda ad alcun culto, a differenza di un'analoga incisione rintracciata ad Ercolano, e non mostra intenzioni derisorie come il graffito del Palatino; cfr. F. Corelli, *Cinque frammenti di una tomba dipinta dall'Esquilino*, in AA.VV., *Affreschi romani dalle raccolte dell'antiquarium comunale*, Roma 1976, pp. 25-28.

<sup>98</sup> P. Sabbatini Tummolesi, *Gladiatorum paria*, Roma 1979, p. 108.

<sup>99</sup> Cfr. A. Maiuri, *La Campania al tempo dell'approdo di San Paolo*, in "Studi Romani", n. 9, 1961, pp. 135-147.

---

<sup>100</sup> Benché rare, sono giunte a noi notizie di crocifissioni di donne in Oriente. Così era contemplata tale punizione nei codici Assiri (VAT 1000,52), in quelli babilonesi (Codice di Hammurabi, 153). Esecuzioni in Egitto (Giustino, 30,2,7), in Giudea (Mishna Sanhedrin, 6,4). Presso i Romani, oltre a notizie tramandate nel Martirologio (Blandina, Eulalia, Giulia), il Procuratore Floro nel 64-66 d.C. crocifisse 3600 persone tra cui donne e bambine (cfr. G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 2,14,9), l'imperatore Tiberio condannò alla croce Ida, serva di Paolina. Abbiamo anche notizie di alcune flagellazioni di Vestali eseguite dal pontefice massimo (Livio, 20,6; Valerio Massimo, 1,11). Mentre la denudazione era obbligatoria in questi frangenti, secondo la formula *summove, lictor, verbera, despoglia* (Seneca, *Controversiae* 9,2), la Vestale, invece, veniva colpita in un luogo buio e con interposto un velo (Dionigi, 1,78,5).

<sup>101</sup> M. Guarducci, *Iscrizioni greche e latine in una taberna di Pozzuoli*, in AA.VV., *Acta of the Fifth Epigraphic Congress 1967*, Oxford 1971, pp. 219-223.

<sup>102</sup> P. Sabbatini Tummolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 108.

<sup>103</sup> U. Fasola, *Scoperte e studi archeologici dal 1939 ad oggi che concorrono ad illuminare i problemi della Sindone di Torino*, cit., p. 76.

<sup>104</sup> Cfr. R. Hoare, *The Shroud indicates the Cross had a Sedile*, consultabile online all'indirizzo web [www.shroud.com](http://www.shroud.com).

<sup>105</sup> Citato in G. Fusco, *Il Crocifisso di Pozzuoli*, in "Segno dei tempi", dicembre 2013, p. 12.

<sup>106</sup> In varie opere (Lucano, *Bellum civile* 6,547 e ss.; Apuleio, *Metamorfosi* 3,17,5; Plinio, *Naturalis Historia* 28,46; Ammiano, 19,12,14; Alessandro di Tralle, 1,15) vengono menzionati chiodi, corde, capelli di persone crocifisse, usati per magia, medicina, amuleti.

<sup>107</sup> J. Granger Cock, *Crucifixion in the Mediterranean World*, Tubinga 2014, pp. 189-190.

<sup>108</sup> M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, in "Collegamento Pro Sindone", novembre-dicembre 1987, p. 15.

<sup>109</sup> U. Fasola, *Scoperte e studi archeologici dal 1939 ad oggi che concorrono ad illuminare i problemi della Sindone di Torino*, cit., p. 77.

<sup>110</sup> Cfr. M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, cit. p. 17 e ss. Eusebio, *Storia Ecclesiastica*, 5,2, ricorda la martire Blendina che «dopo aver affrontato vari tormenti, fu appesa ad un palo e giacque come vana preda per le fiere; ma poiché nessuna fiera osava toccarla, venne deposta dal palo». Cfr. anche Sulpicio Severo, *Cronaca*, 2,29.

<sup>111</sup> *Theoria* non indica un'immagine ferma, ma un dramma in svolgimento, uno spettacolo – appunto – che occorre vedere e rivedere, pensare, scrutare, ripensare. È uno spettacolo pubblico, che si svolge sotto lo sguardo di tutti i presenti, della folla e dei passanti; sul punto cfr. A. Montanari, *Fulget Crucis Mysterium. Il mistero della croce, svelato dalla parola dei Vangeli*, in [www.chiesadimilano.it](http://www.chiesadimilano.it), 2009.

<sup>112</sup> L. Magno, *Discorso 15 sulla passione del Signore*, 1-4.

<sup>113</sup> Similmente a quanto accadde in ambiente islamico, lo spettacolo teatrale rimase per lo più sconosciuto all'universo culturale dell'antico Israele. Nella Bibbia non mancano riferimenti a spettacoli per lo più coreografici: si pensi anche al racconto evangelico della danza di Salomè per Erode, che costerà la testa a Giovanni Battista. In *Genesi* (4,21), tra i discendenti di Caino è citato Iubal, che «fu il padre di tutti i suonatori di lira e flauto». Taluno ha pure ipotizzato una matrice drammaturgica per il *Cantico dei Cantici* (cfr. G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs a "sacred marriage" Drama?*, in "Journal of the Evangelical Theological Society", n. 22/2, giugno 1979, p. 103-114). Il teatro propriamente detto non fu conosciuto dagli ebrei, se non in epoca ellenistica. Avverte il Lanfranchi: «Il s'agit d'une tragédie sur l'exode des Hébreux intitulée *Exagoge*, écrite en grec entre la moitié du IIIe et la moitié du Ier siècle av.n.è. par un juif nommé Ezéchiél. Comme pour l'ensemble de la production théâtrale de l'époque hellénistique, l'*Exagoge* n'a pas survécu intégralement; il en reste dix-sept fragments (pour un total de 269 trimètres iambiques) transmis par des auteurs chrétiens, auxquels on doit principalement la conservation des restes de la production littéraire juive en langue grecque. Ce texte singulier a retenu mon attention pour plusieurs raisons. Tout d'abord, j'étais intéressé par la nature poétique des fragments de l'*Exagoge* et par la tentative originale d'Ezéchiél de transposer le contenu des quinze premiers chapitres de l'*Exode* dans les formes métriques et dans la structure dramatique d'une tragédie grecque», P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezéchiél le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden 2006, pp. 2-3. Sullo stesso argomento e del medesimo autore, cfr. anche *Ezéchiél le Tragique et la question du théâtre juif*, in "Cahiers du Judaïsme", n. 14, 2003, pp. 18-24.

<sup>114</sup> Cfr. Voltaire, *Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations*, in Id., *Oeuvres Complètes*, tomo 17, Parigi 1785, pp. 376-377.

---

<sup>115</sup> Soltanto nel 1969, in occasione della prima vera e propria edizione critica moderna dell'opera, l'editore André Tuilier ha riaffermato, con forza, la paternità di Gregorio, in base ad argomentazioni interne ed esterne al testo, avvalendosi del confronto serrato delle fonti dirette e indirette, cfr. Grégoire De Nazianze, *La passion du Christ. Tragédie*, a cura di A. Tuilier, Parigi 1969, pp. 14 e ss.

<sup>116</sup> Proprio l'appartenenza al genere centonario deve aver pesato sul giudizio negativo che investì l'opera, soprattutto nel XVII secolo, quando alcuni editori e commentatori illustri, tra cui il cardinal Bellarmino, sanzionarono: «Tragoedia *Christus patiens* non videtur habere gravitatem solitam Nazianzeni»: la condanna stilistica trovò conferma in un errore filologico, ripetuto di edizione in edizione, secondo cui si voleva che parte della tradizione manoscritta non indicasse il nome di Gregorio di Nazianzo come autore, un errore corretto solo dalla recente verifica di Tuilier.

<sup>117</sup> Cfr. S. Sticca, *The Christos Paschon and the Byzantine Theater*, in "Comparative Drama", primavera 1974, pp. 28-41.

<sup>118</sup> Cfr. T. Bogdanos, *Liturgical Drama in Byzantine Literature*, in "Comparative Drama", 1976-1977, p. 208.

<sup>119</sup> Cfr. A. Tuilier, *La datation et l'attribution du Christos Paschon et l'art du centon*, in Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'études byzantines, tomo I, Parigi 1948, pp. 403-409.

<sup>120</sup> Cfr. V. Cottas, *L'influence du drama "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'orient*, Parigi 1931, pp. 110-113.

<sup>121</sup> Cfr. F. Trisoglio, *Il Christos Patiens: rassegna delle attribuzioni*, in "Rivista di studi classici", n. 22, 1974, pp. 351-423.

<sup>122</sup> G.J. Swart, *A historical-critical Evaluation of the Play Christos Patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*, tesi di laurea in Doctor Litterarum, Faculty of Arts, University of Pretoria, Pretoria 1990, p.158.

<sup>123</sup> Al tempo dell'editto emanato nel 362 dall'imperatore Giuliano, che escludeva i maestri cristiani dalle scuole, padre e figlio Apollinare di Leodica si dedicarono al progetto di costituire un *corpus* di testi letterari cristiani, alternativo a quello canonico dell'istruzione classica. Tra le opere da loro composte c'erano anche delle tragedie e delle commedie di imitazione menandrea, cfr. L. Lugaesi, *Il teatro di Dio*, cit., p. 15.

<sup>124</sup> Il dramma, nel quale intervengono come personaggi la Maddalena, Giovanni, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, Pilato, e un custode del sepolcro, si apre sulla presenza della Madre di Dio, che resta al centro della scena per tutta la rappresentazione. Un coro di vergini la circonda, accoglie i suoi lamenti e risponde al suo dolore. Dopo un primo pianto sulla sorte del Figlio immortale destinato alla morte, l'azione viene movimentata dai resoconti di un Messo che porta in scena il racconto dei diversi momenti della passione. Il secondo atto del dramma (che da Tuilier viene definito una vera e propria "trilogia", secondo il modello antico) si svolge ai piedi della croce, là dove la Madre, accanto a Giovanni (nella versione del quarto vangelo) fatica a riconoscere i lineamenti del Figlio stravolti dal dolore: irriconoscibile per la Madre è il corpo del Figlio sfigurato dalla passione, insopportabile è il pensiero di quella morte "vana". Il terzo atto si svolge sul sepolcro: e alla fine, annunciato dalla Maddalena, appare come uno spettro (si potrebbe quasi dire che Gregorio voglia sbeffeggiare il *Phasma* di Catullo), o piuttosto, come *deus ex machina*, Cristo risorto e trionfante sulla morte, cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e cristiana*, in (a cura di) S. Isetta, *Letteratura cristiana e letterature europee*, Atti del Convegno, Genova 9-14 dicembre 2004, Bologna 2007, pp. 65 e ss.

<sup>125</sup> Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, Bompiani, Milano 2000, p. 857.

<sup>126</sup> Ivi, p. 439.

<sup>127</sup> La speculazione teologica e la predicazione del vescovo di Costantinopoli, Nestorio, succeduto sul soglio patriarcale a Giovanni Crisostomo (esiliato da Arcadio per aver criticato l'imperatrice Eudossia nel 404), propugnava la dottrina monofisita secondo cui in Cristo andava distinta la natura divina dalla natura umana: il corpo dell'uomo-Cristo nato dalla donna-Maria non sarebbe stato altro che il contenitore, il "vaso" che aveva accolto la divinità, cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e cristiana*, cit.

<sup>128</sup> Nel dibattito teologico e nelle argomentazioni delle eresie (ariane prima, monofisite e nestoriane poi), la madre di Cristo compariva soltanto come prova negativa della divinità del Figlio.

<sup>129</sup> Sul culto mariano, cfr. C. Maggioni, *Culto e pietà mariana nel Medioevo (sec. XI-XVI)*, consultabile online all'indirizzo web [www.culturamariana.com](http://www.culturamariana.com) e anche C. Bernardi, *La Passione di Maria: riti, rappresentazioni e matrici dell'emancipazione femminile nel Medioevo*, 2005, consultabile online all'indirizzo [www.passionisti.org](http://www.passionisti.org).

<sup>130</sup> Cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo*, cit.

---

<sup>131</sup> E. Roney, *Is the Christos Paschon the Prototype of Christian Religious Drama?*, in (a cura di) F. Stearns, *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, volume 68, 1980, p. 39.

<sup>132</sup> Il fatto che Romano, e anche Giorgio di Nicomedia, conoscevano il *Christos Paschon*, è una prova indiretta che la tragedia esistesse prima dell'XI secolo. Inoltre, proprio Romano esplicitamente attribuisce il dramma, o meglio la parte che egli stesso rielabora nel suo *kontakion*, al "Teologo", cfr. G. J. Swart, *A historical-critical Evaluation of the Play Christus Patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*, cit., pp. 158-159.

<sup>133</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Dal X al XIII secolo: per un nuovo teatro. Il Dramma della Passione di Montecassino*, in "Rivista Cistercense", maggio-agosto 2014, pp. 97-165.