

MANLIO MARINELLI

La società degli attori sotto Giustiniano:
Coricio di Gaza e l'*Apologia dei mimi*

Per molto tempo gli studi sul teatro greco si sono arenati su una prospettiva cronologica ridotta al V-IV secolo a.C. in ragione di un duplice equivoco di marca testocentrica: da una parte ha primeggiato la lettura della civiltà teatrale greca secondo un'ottica di apoteosi (il V secolo) e decadenza, che ha finito per offrire la percezione che il teatro greco avesse esaurito la propria importanza nel giro di pochi decenni ai quali sarebbero seguiti una decina di secoli di oscura ripetizione di vacui stilemi; dall'altra è ancora oggi assai seguito tra i classicisti il convincimento secondo il quale ci troveremmo di fronte ad una cronica mancanza di documentazione¹. È dunque necessario rivedere entrambe queste prospettive sia sondando le pratiche teatrali delle altre epoche della grecità, sia proponendo alla comunità scientifica dati e documenti finora negletti o poco sondati. In questo articolo intendo proporre alcune riflessioni in merito a Coricio di Gaza e alla sua orazione *Discorso in merito a quanti rappresentano la vita presso Dioniso* o più semplicemente *Apologia dei mimi*² (or. 32),

¹ MARINELLI 2015, 9-42. Analoghe e approfondite riflessioni sono state proposte da GARELLI 2007, 23-24 che nota acutamente la necessità di rimettere in discussione nessi aprioristici quali quello dello schema mentale apoteosi-decadenza. Cfr. anche LE GUEN-POULET 1995, 59-90, in particolare 65 sgg. e WEBB 2009, 70 sgg., una delle prime antichiste ad aver usato i paradigmi dell'antropologia teatrale e della teatrologia.

² La bibliografia sul mimo nel mondo antico è vasta: cfr. tra gli altri CICU 2009-2010, che riassume con precisione il percorso del genere sia dal punto di vista letterario (71-84), sia rintracciando le notizie più importanti sugli attori (84-97); tale studio, ricco di fonti, è però molto parco per il periodo di nostro interesse; GIANOTTI 1993, 47-55 offre un rapido ma informato quadro sull'età imperiale mentre GIANOTTI 1996, pur utilissimo, ha un taglio assai riassuntivo e tratta insieme pantomimo e mimo. Tutti questi studi sono molto ricchi di fonti e spunti bibliografici ma sono sostanzialmente incentrati sull'età imperiale. Per l'arco temporale di cui mi occupo cfr. il classico REICH 1903, in particolare il cap. I, che però presenta il limite di voler vedere delle forzate discendenze tra fenomeni mimici antichi e moderni; rapidi accenni in SCHOUER 1987, 283 sgg.; oltre alla voce *mimus* della *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*

incrociando tale opera con altre fonti sulla condizione dei mimi tra V e VI secolo d.C. che consentono di definirne il contesto e l'originalità³. Agli occhi dei non specialisti Coricio può sembrare

di Pauly e Wissowa, cfr. anche quella curata da Gaston Boissier (BOISSIER 1904) nel Daremberg-Saglio-Pottier. Tale voce, ancorché datata, ha il grosso merito di considerare il genere nella sua valenza di forma performativa che presenta poi una successiva cristallizzazione letteraria, oltre che di individuare correttamente alcune analogie e differenze tra la figura del pantomimo e quella del mimo. Un accenno a Coricio e al mimo si trova in KRUMBACHER 1897, 646: l'autore vede nel periodo in questione una "dunkle Kluft" in cui si precipitano le manifestazioni teatrali in età bizantina. Ricco di informazioni, riferimenti bibliografici e attento a Coricio l'*excursus* di PLANK 1982, 71 sgg. Da ultima WEBB 2006a 130 sgg. che propone rapidamente e con bibliografia aggiornata la problematica, enfatizzando in particolare l'importanza tecnica e la coerenza logica nello sviluppo di questa forma teatrale composita che nell'arco dei secoli aveva conservato un'incidenza centrale nella diffusa ricezione del pubblico. Uno studio complesso ed aggiornatissimo è ora WEBB 2008, in particolare i capitoli V e VI: Webb, insieme a Marie-Hélène Garelli ed Ismene Lada-Richards, sta proponendo negli ultimi anni molti e qualificati studi su mimo e pantomima, che ampliano la nozione di teatro e spettacolo del mondo greco-romano al di là dei limiti temporali e di metodo su cui si erano arrestati gli studiosi finora. Nonostante mimo e pantomima siano stati i più notevoli e diffusi fenomeni teatrali almeno a partire dall'età imperiale, e assai più di tragedia e commedia, la letteratura critica su questi generi si è infittita solo a partire da una decina di anni: cfr. il punto della situazione da me tracciato in MARINELLI 2014-2015, 781. SCHOULER 2001 si concentra sul valore documentale del trattato di Coricio: 252-254 sull'origine del mimo e sull'uso dei testi come canovacci, 254-258 sugli attori (in particolare 257-258 sui tipi comici). Anche MALINEAU 2005, 149-151 ricapitola le caratteristiche del mimo servendosi dell'orazione come documento fondamentale sui *realia* in merito a tale genere teatrale: l'autrice fornisce anche una bibliografia aggiornata sul mimo e sull'orazione 32, menzionando anche vari lavori universitari e tesi di dottorato, talora inediti, ad essa dedicati. Per un inquadramento dell'orazione nel contesto dell'opera del retore utile anche CORCELLA 2014.

³ L'edizione di riferimento di quest'orazione è quella Förster-Richtsteig per la Teubner (d'ora in avanti F), da cui cito e traduco. Tuttavia aggiungerò sempre tra parentesi anche il riferimento alla numerazione dell'edizione di GRAUX 1877, che per primo ha trascritto l'orazione dal manoscritto di Madrid, unico testimone a tramandarla. Il lavoro di Graux costituisce il primo commento di questa operetta della quale mi risultano esistere poche traduzioni moderne e per lo più difficilmente reperibili: le principali sono JANELL 1922, una parafrasi in tedesco condotta sull'edizione di Graux e la recente edizione in neogreco di Stephanis che non ho avuto modo di consultare direttamente. Il lavoro di Janell, dal punto di vista critico, appare incentrato su un'ottica di filiazione spesso meccanicistica tra il mimo tardo antico e le esperienze comiche più disparate (Molière, la Commedia dell'arte, Shakespeare ma anche il teatro di marionette orientale e occidentale, 59 sgg.) ed oggi sono certo più rilevanti gli studi di Schouler, Webb, Malineau e degli altri specialisti che si sono occupati dell'orazione; tuttavia rimane da consultare, soprattutto per il lavoro di traduzione. Reich 1903, 204-30 aveva proposto una prima lettura complessiva delle tematiche del trattato ponendolo nel proprio organico disegno sull'arte del mimo e confrontando alcune delle posizioni di Coricio con

una personalità minore rispetto ad altri trattatisti che nella greccità si sono occupati di fenomeni spettacolari⁴. Ma il rilievo che egli assume nell'ambito di un'analisi teatologica delle riflessioni sullo spettacolo antico è legato all'essere il suo lavoro l'ultima riflessione organica con intenti teorici dichiarati che precede la proibizione definitiva degli spettacoli mimici e l'interdizione in generale di quelli teatrali a seguito del concilio di Costantinopoli convocato da Giustiniano II nel 691⁵: si tratta dunque di uno straordinario documento della cultura teatrale sotto Giustiniano, in quanto dalla sua lettura si evincono sia le opinioni degli avversari dello spettacolo sia quelle dei suoi sostenitori. Da questo documento si possono ricavare, tra gli altri, tre aspetti importanti: 1) notizie sul genere spettacolare del mimo⁶, 2) suggestioni sulle teorie comiche che circolavano nella greccità, 3) notizie sulla condizione giuridica e sulla considerazione sociale⁷ di cui i mimi godevano nell'età tardo antica e bizantina. In questo scritto intendo concentrarmi principalmente sul terzo punto e lascio gli altri due ad una mia prossima pubblicazione. L'orazione di Coricio propone ancora numerosi altri spunti di interesse che emergono anche da una sua analisi parziale: è possibile infatti, leggendo con attenzione le posizioni in essa espresse, comprendere quali siano state le motivazioni della sua stesura e dell'assunzione, da parte dell'autore, di una difesa della professione dei mimi.

Prima di addentrarsi nell'analisi specifica della relazione esistente tra l'argomentazione del retore e la condizione giuridica dei mimi, può essere utile offrire un rapido panorama dell'orazione e del suo contesto di esecuzione. Va subito detto che allo

quelle del teatro di metà Ottocento. L'interesse su Coricio si è riaperto negli ultimissimi anni e sono state annunciate una nuova edizione critica della sua opera, commentata e tradotta in francese per "Les Belles Lettres" e la prima traduzione italiana del *corpus* completo.

⁴ La teoresi spettacolare è ampia (Aristofane, Platone, Aristotele, Luciano, Libanio) e poco sondata dalla letteratura critica in un'ottica teatologica: me ne sono occupato nella mia tesi di dottorato MARINELLI 2014-2015. Da quello studio deriva il presente articolo.

⁵ Cfr. SCHOULER 1987, 283 con bibliografia e fonti alla nota 68 e SCHOULER 2001, 249-250.

⁶ Questa è la linea principalmente seguita da SCHOULER 2001 e MALINEAU 2005.

⁷ Si concentra su questo aspetto MALINEAU 2005, 161 sgg.

stato degli studi⁸ abbiamo poche certezze in merito al secondo aspetto: come vedremo sono in forse la datazione, il destinatario e nulla è accertabile sull'occasione della declamazione. Quanto però è quasi certo è che tale orazione appartiene alle opere che furono declamate⁹ nel teatro di Gaza, dunque non in un contesto scolastico ma come vere e proprie orazioni di fronte ad un pubblico. Può essere utile offrire una rapida panoramica sul procedere argomentativo del discorso, per poi tornare su alcuni aspetti centrali nel corso dell'articolo. L'autore apre il suo λόγος denunciando da subito l'intento di difendere il mimo da un attacco che trova i suoi argomenti nella menzogna. La τέχνη del mimo va affrontata nelle sue manifestazioni più alte e non in quelle meno nobili: al riguardo l'autore sfoggia numerosi riferimenti mitologici e mostra come Poetica e Retorica facciano uso di tecniche analoghe (F 1-4). Peraltro anche l'accusa di una condotta di vita disdicevole è un argomento fallace: non tutti i mimi sono ignobili e ogni arte conta nelle sue fila rappresentanti di basso profilo. Non è nemmeno lecito confondere il mimo con il suo personaggio: egli rappresenta con la voce ed il gesto ma non diventa ciò che recita. Più volte egli ritorna su questo concetto (cfr. F 141) così come sull'idea dell'utilità sociale del mimo (F 102, F 112 sgg.): tale genere ha un ruolo di sollievo e di ristoro dai dolori della vita e consente ai cittadini di affrontarli serenamente. Inoltre chi accusa il mimo di essere portatore di valori poco civici, ignora le feste notturne della città, caratterizzate dalla presenza di spettacoli mimici, e il fatto che in tali occasioni i padri di famiglia conducono con sé le mogli e i figli (F 51 e sgg.). I mimi hanno loro stessi delle

⁸ LUPI 2014, studia il contesto performativo delle orazioni di Coricio efficacemente: la studiosa evidenzia (6-7) come le orazioni provviste di note redazionali (διάλεξις, θεωρία), come l'*Apologia mimorum*, fossero destinate alla rappresentazione pubblica, individua nel teatro di Gaza il luogo di tale rappresentazione (10) e ipotizza la festa dei *Rosalia* come periodo per le esecuzioni (17, della questione s'era già occupata WEBB 2006a, cfr. nota 11 del presente articolo). Propende decisamente per la rappresentazione in teatro CORCELLA 2014, 27 sgg. in uno studio fecondo di spunti, in particolare in rapporto all'ambiguo rapporto tra l'autore ed il potere civico, nella linea di confine tra cultura cristiana e pagana.

⁹ Sull'esistenza certa del teatro di Gaza cfr. LUPI 2014, 10 e MALINEAU 2005, 160-161.

famiglie come gli altri (F 54) e lo stesso imperatore li ospita a palazzo nelle occasioni ufficiali (F 58). È inoltre errato pensare che la *hypokrisis* (postura del corpo, costume e voce) muti l'anima degli attori e degli spettatori (F 78, F 141). È dunque necessario salvare il luogo teatrale come luogo civico (F 143) e il dio Dioniso che ne è nume tutelare.

È stato già correttamente spiegato da altri come quest'opera non sia una mera riproposizione di stilemi retorici assunti dal modello di Libanio¹⁰: un'analisi attenta delle argomentazioni che vi si trovano mostrerà l'originalità di Coricio soprattutto in relazione al fatto che il suo lavoro risponde alle esigenze e al contesto culturale e teatrale del suo tempo; quindi non si tratta di un'opera di maniera, dell'esercizio di un rappresentante di spicco della

¹⁰ Cfr. CRESCI 1986: l'autrice affronta il tema del confronto tra i due autori già proposto dalla precedente letteratura critica che lei riassume e cita ed individua alcuni temi analoghi (52-54) quali il parallelismo tra retorica e arte della scena, la necessità che il *performer* conservi la propria integrità fisica per eseguire la propria prova, l'affermazione della superiorità rispetto alla tragedia. Tuttavia Cresci mostra bene come anche questi temi analoghi siano rivivificati da Coricio e trattati sulla base del contesto specifico, il genere mimico, che egli affronta: «[...] Coricio trasferisce alla difesa della vera e propria rappresentazione mimica le armi dialettiche forgiate da Libanio in favore della contestata condotta dei danzatori» (57). Infatti Cresci argomenta come anche dal punto di vista della difesa della onorabilità dei mimi Libanio sia un modello i cui procedimenti retorici non sono banalmente ricopiati ma riutilizzati per affrontare la difesa di uno specifico genere, cioè per un argomento differente. Oltre alla rielaborazione del modello Cresci studia anche la *variatio* a cui il retore di Gaza sottopone gli argomenti di Libanio trasponendoli da un ambito all'altro (61 sgg.). L'autrice conclude sostenendo che però il trattato di Coricio non può essere considerato solo nel raffronto con il precedente libaneo: al contrario egli presenta «[...] spunti offerti dalla realtà» (65). Tra i propositi di quest'articolo vi è anche quello di individuare più propriamente tali spunti. Insiste sui tratti di originalità di Coricio nel rielaborare gli spunti della tradizione, oltre che sulla necessità di contestualizzare lo scritto nel quadro dell'occasione performativa, WEBB 2006b, 113 sgg. Di particolare pregio è la tesi di Webb: l'operetta deve dimostrare che l'esecuzione mimetica sia nobile in quanto l'oratore è anch'egli interprete, esecutore, *attore* delle proprie composizioni nelle occasioni in cui venivano declamate e dunque egli stesso adopera gli strumenti della *mimesis* («The mime therefore does exactly what Chorikios does in declamations [...]», 115). SCHOUER, 2001 enfatizza anch'egli i tratti di originalità del trattato mostrando il rapporto che intrattiene con la cultura classica, mentre MALINEAU 2005 principalmente il suo valore documentario e concretamente informato e quindi non meramente scolastico, oltre che i tratti di originalità dello scritto rispetto alle coeve posizioni degli scritti e delle omelie antiteatrali di autori quali Giovanni Crisostomo (cfr. 167 sgg.).

scuola di Gaza¹¹, ma di una riflessione che presenta specifiche finalità e consapevoli intenti legati al contesto geo-politico e culturale in cui venne composta ed eseguita. È vero che Coricio mostra molti punti di contatto e legami persino intertestuali con Libanio e meno palesemente con Luciano, ma ciò avviene in quanto questi si colloca in una linea di analisi e teorizzazione che, come nel caso dei due predecessori, difende la cultura teatrale, la cultura del vedere e del corpo, da quella libresca dei *pepaideumenoï*, che tende a controllare le manifestazioni performative¹² nel quadro di un generale controllo civico. Nel quadro delle relazioni tra potere e sapere, il potere imperiale intende rimuovere le manifestazioni teatrali e marginalizzarle rinnovando una concezione che si mostra costante nel corso della cultura greca fin dalla fine del V secolo a.C.¹³. Nella fattispecie va rilevato come il potere civico si sia ormai ampiamente saldato con il nuovo potere religioso e il cristianesimo sia divenuto ideologia dominante dell'autorità imperiale,

¹¹ Sugli sviluppi della scuola di Gaza e sulla posizione di rilievo che in essa ricopre Coricio cfr. PENELLA 2009, 1-8. Cfr. anche ASHKENAZI 2004, 195-209, che basandosi su un attento studio della figura di Coricio individua l'intervento di tale scuola nella formazione dell'educazione del clero: al contrario delle altre regioni dell'impero a Gaza le relazioni tra sofisti e esponenti religiosi si conciliarono senza tensioni. Sull'occasione esecutiva della declamazione (festa dei *Rosalia*) cfr. WEBB 2006b, 115 sgg., che però non si concentra sulla problematica della datazione, su cui cfr. nota 14 del presente articolo. Webb constata che tale festa, non essendo apertamente pagana, riuscì a resistere anche al nuovo regime ideologico: l'autrice conclude il suo articolo proprio cercando di mostrare che il retore prova a proporre le arti della mimesi e il mimo come arti, seppur non cristiane, non incompatibili con il cristianesimo. Secondo SCHOUER 2001, 250 sgg. l'autore non polemizza contro la trattatistica cristiana: pur centrando il suo intervento sulla difesa del mimo consacrato a Dioniso, lo studioso francese non dubita della fede di Coricio (cfr. nota 5). Avanza alcuni dubbi invece MALINEAU 2005, 168-169, che sembra propendere per una fronda anticristiana da parte di Coricio. La studiosa individua senz'altro bene i caratteri peculiari di Gaza nella fase cronologica di cui ci occupiamo. A mio parere la fronda è più da leggersi in un conflitto tra gli ambienti di Gaza e il potere centrale dell'imperatore: la tensione anticristiana, da leggersi anche nell'esaltazione di Dioniso nell'ultimo paragrafo, mi sembra da collocare in un atteggiamento verso il potere centrale che si identifica conseguentemente nel cristianesimo di stato inteso come ideologia dominante. Più che di posizioni pagane credo che la fronda dell'autore sia nei confronti del potere politico e della morale dominante contro il teatro in cui il cristianesimo si innesta, posta la resistenza di elementi pagani nella cultura di Gaza.

¹² Alcuni spunti in WEBB 2006a, 131 sgg.

¹³ Rimando alla mia tesi di dottorato in cui ho ampiamente documentato tale tendenza.

sostituendosi alla ideologia della *polis* basata sull'idea di *andreaia*, di equilibrio e di moderazione ma ereditandone largamente le ossessioni. Va detto anche, e lo vedremo a breve, che la condizione sociale degli artisti (*technitai*) del teatro, e nel nostro caso specifico dei mimi, era spesso connessa ad ambienti marginali e oggetto di discredito e sfruttamento. In particolare la vicinanza, l'analogia e spesso la sovrapposizione tra il *milieu* del mimo con quello della prostituzione femminile è affare provato. Ma c'è a questo riguardo da chiedersi cosa sia causa e cosa effetto. I teatranti vennero marginalizzati a causa del commercio da loro sovente intrattenuto con l'ambiente dei lenoni e degli sfruttatori ovvero essi vi ricaddero proprio a causa della ghettizzazione sociale in cui versava la loro professione? Si noterà infatti come le accuse e la visione del mondo del teatro da parte della società, da parte di quanti sono esterni ad esso, da parte della *civitas* che è estranea agli affari della *mimesis*, presentino tratti di continuità che non possono essere classificati come stilemi letterari in ragione della documentazione che in parte produrrò. Al contrario si tratta di un vero e proprio punto di vista ideologico che col passare del tempo ha disegnato un'idea ed una concezione del teatro che è stata trasmessa in seno alla classe dirigente e che ha determinato la visione e la percezione che la società ha avuto del teatro, modellando di conseguenza una serie di comportamenti coerenti con le condizioni sociali marginali. Poste queste premesse è opportuno addentrarsi nel testo del retore di Gaza perimetrando la sua disquisizione con alcuni altri importanti testi e testimonianze del tempo.

Si deve comprendere, dunque, quale fosse il reale statuto giuridico e sociale di cui godevano i teatranti e i mimi all'altezza di quella prima metà del VI secolo d.C.¹⁴ in cui si colloca l'opera. Al

¹⁴ La datazione del testo si basa su dati incerti: GRAUX 1877 non si occupava nel dettaglio di questo aspetto, mentre F la ritiene anteriore al 526: la logica di questa datazione non mi è chiarissima. Immagino che assuma come discrimine il punto dell'orazione (F 58 = VIII 4 Graux 1877) in cui si loda l'imperatore per il suo amore per gli spettacoli e consideri che Giustiniano divenne imperatore nel 527. Ma Giustiniano, vedremo, ha un atteggiamento sovente punitivo nei confronti dello spettacolo e quindi immagino che lo studioso abbia considerato questo un *terminus ante quem*. Tuttavia il ragionamento, se è questo, sarebbe molto debole: in primo luogo la data corretta sarebbe il 527, ed inoltre Giustiniano non farà mai chiudere i teatri in modo definitivo ma

di là della precisa data di composizione, bisogna collocare tale statuto nel quadro della legislazione di età giustiniana, differenziando le leggi promosse direttamente dall'imperatore da quelle da lui soltanto recepite¹⁵. È chiaro¹⁶ che le leggi che compongono il Codice di Giustiniano erano parte integrante della pratica giuridica romana del nuovo impero, ma la differenziazione alla quale mi riferisco serve per capire a fondo l'atteggiamento specifico dell'imperatore nei confronti del mimo e del teatro, dato che l'assunto su cui mi muovo è che il rapporto con l'imperatore e con la sua politica *de ludis* sia una delle chiavi essenziali per contestualizzare e comprendere il ruolo della orazione 32, in quanto punto di vista esterno dalla cerchia del potere dominante e dalla sua visione del mondo della gente di teatro. È opportuno cominciare con il trattamento giuridico delle attrici: in una legge del 454¹⁷, sotto l'impero di Marciano ad oriente e Valentiniano III ad occidente, contenuta nel *Codex Iustinianus* (d'ora in avanti CI), si sanciva la proibizione per il ceto senatorio di contrarre matrimonio con la classe servile di ancelle e liberte e con *scaenicam vel scenicae filiam, tabernariam vel tabernarii vel lenonis aut harenarii*

una prima volta nel 530 per motivi economici (Procopio di Cesarea, *Arc. Hist.* XXVI) e una seconda nel 532 a seguito della rivolta di *Nika* (cfr. Procopio di Cesarea, *De bello Pers.*, I, XXIV, *Chronikon Paschale*, I 623 sgg. Dindorf, sulla rivolta fonti e commento storico in WHITBY 1989, 114 sgg.; CAPIZZI 1982, 96-97 per la bibliografia essenziale). Non esiste nel *Corpus Iuris Civilis* alcuna costituzione che attesti una chiusura definitiva sotto Giustiniano dei teatri e non mi pare plausibile pensare che un provvedimento di tale rilievo non venisse registrato. Quindi a quale di queste date ci si deve riferire? Anche se fosse la prima, il termine andrebbe spostato al 530. Mostrerò tuttavia come il riferimento di Coricio all'imperatore abbia una valenza specifica di carattere elogiativo: egli vuole suggerire che la presenza a corte dei mimi sia testimonianza, al di là di tutto, della benevolenza dell'imperatore ma contestualmente intende mettere in luce un aspetto contraddittorio nella politica imperiale: per un verso l'atteggiamento punitivo dei mimi, per l'altro, appunto, quello di accoglierne la presenza a corte. Non sono in grado, né ho le competenze specifiche per proporre una datazione alternativa, ma mi sembra plausibile, sulla base delle argomentazioni che sviluppo nel testo, ritenere che l'opera vada datata ai primi anni dell'impero di Giustiniano, come mostrano i riferimenti a precise costituzioni contenute nelle *Novellae*. In particolare si deve ritenere il 536 come *terminus post quem* in ragione della costituzione 51 di cui parlerò.

¹⁵ Su questo tema cfr. CAPIZZI 1982, 93 sgg. Sulla condizione e sulla considerazione sociale e giuridica degli attori nel mondo romano e sulla collateralità con il fenomeno della prostituzione cfr. EDWARDS 1997 e MALINEAU 2005, 161 sgg.

¹⁶ *Ivi*, 93.

¹⁷ CI, V 5.7, 199 Krüger.

filiam [...]»¹⁸. L'associazione tra attrice, classe di gladiatori e prostituta nella stessa categoria giuridica è significativa del fatto che gli ambienti teatrali e circensi erano visti come conniventi e collaterali con quelli della prostituzione. Tale tendenza è confermata in modo patente da quanto si dice in almeno due norme emanate sotto Leone I tra il 457 e il 467 e raccolte in *CI*¹⁹. Vediamo nel dettaglio la seconda che riassume le tematiche di entrambe:

Leone Imperatore al popolo: né qualcuno lasci che il corpo di un servo o di un libero (μήτε δοῦλον μήτε ἐλεύθερον σῶμα) si prostituisca o se ne faccia commercio, né se sia un artista teatrale o in qualche modo della scena (μηδὲ εἰ θυμελικὸς εἴη ἢ ἄλλως σκηνικός). Se uno schiavo sia prostituito sia liberato da chiunque senza una qualche spesa rivolgendosi ai magistrati del luogo o ai religiosissimi vescovi. E a costoro sarà cura che una donna schiava o libera, contro la sua volontà non si mescoli ai mimi (μίμοις) e ai cori o sia costretta a compiere un altro spettacolo (θέαον) nei teatri²⁰.

¹⁸ «Attrice o figlia di attrice, prostituta o figlia di un pappone o di un lenone o di un combattente d'arena [...]». La sola scappatoia per un matrimonio onesto è l'abbandono della professione mimica. Coricio, vedremo più avanti, ribadisce l'onestà dei mimi proprio per contrastare l'idea che s'era affermata in particolare con Giustino (*CI*, V 4.23) che consentiva il rientro nella comunità civica solo per le donne che abbandonassero la professione: opponendosi, io credo, fortemente alla logica della legge imperiale che aveva consentito a Teodora di sposare il futuro imperatore, Coricio propone un modello mentale ed un concetto del tutto sovvertitore della nozione giuridica ed istituzionale: ma su questo tornerò più avanti. Se dunque ha ragione MALINEAU 2005, 163 a dire che Coricio «ne s'intresse que aux familles d'acteurs et non aux noces entre différentes catégories sociales», è chiaro che, affermando l'onestà delle famiglie di attori e, come vedremo, la frequentazione dei teatri da parte di gente onesta, egli ribalta la condanna e la rimozione dei teatranti dalla comunità e tende a normalizzare e ad includere i mimi nella liceità sociale.

¹⁹ La prima, assai simile, recita: «Leone imperatore al popolo: nessuno in avvenire si prostituisca, né da ora se ne faccia un'imposta per le casse dell'impero. Né qualcuno prostituisca una schiava o una libera, giacché se sia un povero colui che fa ciò, per punizione sia messo ai ferri o sia legato illimitatamente, mentre se ha una milizia o una attività nobile la paghi con questa sua proprietà. Similmente si astengano da queste pratiche anche gli artisti teatrali (θυμελικοί). Se sia prostituito uno schiavo, gratuitamente sia rivendicato da chiunque, sia uomo o donna, chierico o monaco che rivendichi». *CI*, XXXI 7, 438 Krüger. Si noterà che questa, insieme ad altre leggi ascrivibili a vari imperatori, è classificata in una sezione del Codice sotto il titolo *De spectaculis et scaenicis et lenonibus*, il che lascia pochi dubbi sulla collateralità di queste figure all'interno del contesto sociale. WEBB 2008, 49-50 offre una breve panoramica sul rapporto tra i performers e la prostituzione.

²⁰ *CI*, I, 4.14, 40 Krüger.

Si tratta di disposizioni redatte soltanto in greco dal primo imperatore ad ottenere la corona direttamente dalle mani del patriarca di Costantinopoli²¹ e che concerneva dunque solo il versante orientale dell'impero. Vi si testimonia la diffusione della pratica dello sfruttamento della prostituzione maschile e femminile, di liberi e schiavi, da parte di lenoni di diversa condizione economica, da quelli poveri di sostanze a quelli decisamente molto ricchi, e si proibisce che lo stato faccia cassa da tali attività (cfr. *CI XXXI*). Ma soprattutto è da notare che queste ultime sono praticate diffusamente anche dai *thumelikoi*, da quanti operano nell'ambito teatrale. Il potere opera dunque un'osservazione molto critica degli artisti della scena enfatizzando e documentando la loro prossimità con il mondo dei lenoni e opponendovi la distanza e la condanna dell'istituzione pubblica per quel mondo. Emerge dai testi, con una certa chiarezza, l'assimilazione giuridica della figura di chi è dedito alla prostituzione con il teatrante in senso lato, con colui che in qualche modo sia coinvolto nelle arti teatrali. Affermare che non bisogna permettere di vendere il proprio corpo nemmeno ai teatranti, equivale a dire che tra di loro era cosa quasi normale. Ma il legislatore vuole intervenire su un'altra questione che gli preme in particolare e che sarà ripresa segnatamente dall'intervento di Giustiniano: bisogna impedire che le donne, sia le serve sia le libere, siano forzate alla professione del mimo. È chiaro che anche questa pratica doveva avere una certa diffusione, se è oggetto di diritto, e che già alla metà del V secolo d.C. l'onorabilità delle mime si assimila e si incrocia al paradigma della meretrice.

Siamo in un periodo distante una sessantina d'anni dall'imperatore Giustiniano, il quale però recepisce tali norme, nate in seno al suo contesto geo-politico, e le conferma: la volontà di disciplinare tali pratiche è fortemente confermata da due *Novellae* (d'ora in avanti *N*) a lui ascrivibili direttamente. La prima (*N XIV*), del 535²², riguarda direttamente i lenoni: questi individui prostituivano donne e fanciulle spesso giovanissime e pretendevano

²¹ OSTROGORSKY 1968, 53.

²² *N XIV* 105 Schoell-Kroll.

da loro garanzie e fideiussioni che le tenessero legate alla professione. Nella legge si inibisce nuovamente a chiunque la libertà di «tenere un bordello» (πορνοβοσκεῖν, *pascere meretricem*) ma soprattutto di esigere fideiussioni o contratti di questo genere per costringere le sventurate (ταλαιπώρους, *miseras*) ad un patto inscindibile. Solo un anno dopo (536) Giustiniano emana una legge (N LI) che riguarda il mondo dello spettacolo. Questa concerne la condotta di quegli uomini che, nonostante una precedente interdizione, continuano a pretendere fideiussioni dalle donne per costringerle a restare sulle scene, quando queste vorrebbero affrancarsi da tale condizione per condurre una vita meno empia e maggiormente casta. Ora, se è chiaro che il legislatore, sia in età giustiniana sia in precedenza, considerava le due professioni del tutto prossime, quando non addirittura omologhe, è anche evidente che tale percezione poggiava su condotte oggettive. La pratica comune a lenoni e impresari della fideiussione per legare le donne alla professione della prostituzione nel primo caso e del teatro nel secondo, mostra una coincidenza di condotta che è segno di una comunanza di intenti e di contesti che già sotto Leone I erano stati notati e avversati. Nella N LI si descrive la professione scenica in maniera del tutto assimilabile a quella della prostituzione: vedremo che questo aspetto risponde agli intenti moralizzatori di Giustiniano, frutto di un legame forte con le istanze di controllo della morale e della persona di matrice cristiana²³ e an-

²³ L'argomento morale contro la professione istrionica e mimica in particolare percorre tutta la trattatistica cristiana che precede e informa gli orizzonti culturali del cristianesimo che muovono quelli di Giustiniano: cfr. LUGARESÌ 2003 in particolare su Agostino e con bibliografia; cfr. anche Cipriano, *Epistula ad Donatum* 8; Arnobio, *Adversus Nationes* IV 36; Tertulliano, *De Spectaculis*; Giovanni Crisostomo, *Contra ludos et theatra* 2, in cui ritorna l'accostamento tra attrice e prostituta le cui movenze e i cui canti da meretrice (ἄσματα πορνικά) hanno un effetto di corruzione. Sulla polemica antispettacolare di quest'autore uno studio vasto e ancora utilissimo è PASQUATO 1976, in particolare sul mimo le pp. 118 sgg. in cui l'autore adopera opportunamente Coricio come fonte. WEBB, 2006b, 115 sgg. vede nella riflessione di Coricio una diretta polemica contro il Crisostomo (cfr. PG 50, 682), argomenti analoghi in WEBB 2008, 7 sgg. WEBB 2006a individua il percorso che percorre la cultura delle élites contro i mimi e legge in essi una forma di ribellione alle convenzioni sociali che esalta il concetto di *metis* come arma di riscatto (in particolare 133 sgg.). Utili e informati, in una prospettiva di storiografia teatrale, il primo capitolo di ALLEGRI 1990 e del classico APOLLONIO 1954.

che della presenza ingombrante dell'imperatrice Teodora che era stata in passato un'attrice, figlia di circensi, e chiacchieratissima in ambienti imperiali proprio per la sua trascorsa condotta sessuale, accusata degli usi lussuriosi che si attribuivano alle attrici.

Voglio completare questo discorso tra breve per soffermarmi su un dato. Le professioni del teatro sotto Giustiniano sono genericamente viste, e in parte sanzionate, analogamente allo sfruttamento della prostituzione femminile: l'impresario teatrale è una figura assimilata al lenone che organizza un *oikema*, un bordello dove prostituire delle tapine sue vittime. Se la legislazione precedente tende semplicemente a separare i due mondi (i senatori non si mescolino con le meretrici, le donne libere non siano costrette a diventare attrici-mime), Giustiniano interviene per affrancare le donne di teatro che vivono una condizione empia che ne minaccia la castità, assumendo con più forte vigore la linea che era già accennata in Leone I. Si noterà la vaghezza della *N LI* rispetto alla precedente. Se in effetti la *XIV*, sui lenoni, descrive con precisione l'ambiente e le azioni che il lenone compie (aprire una casa di tolleranza, tenervi delle prostitute e corrompere delle giovanissime fanciulle), nel secondo caso si parla vagamente di condurre donne sulla scena (εἰς σκηνήν): non è chiaro in cosa consista il nocumento di queste attività e nemmeno di quale genere teatrale si parli, se del mimo o di altre forme analoghe e meno strutturate. In questo Giustiniano si distingue da Leone che in *CI I* 4.14 si era soffermato a specificare che il suo intento legislativo concerneva i mimi. In verità la genericità della formulazione mostra l'intenzione di operare una reclusione e una censura dell'intero mondo dello spettacolo. La professione teatrale è prossima alla prostituzione, dice l'imperatore, e lo dimostra il fatto che gli impresari, per legare a sé le attrici, si comportano come lenoni e pretendono da loro delle garanzie fideiussorie. Sia per Leone prima, sia per Giustiniano poi, il mimo e il teatro non sono censurati solo in quanto nel loro ambiente si pratica il sesso mercenario, non è cioè punita l'azione in sé, in quanto reato contro la persona, ma anche genericamente l'appartenenza ad una categoria che è corrotta in sé, come se non fosse concepibile al di là della *porneia*, come se questa fosse una caratteristica congenita, una pratica necessaria

agli *skenikoi*, evidenziando quindi un'impostazione morale più che penale. L'idea che si afferma è che l'essere mimo o teatrante equivale ad essere lenone o prostituta.

Coricio risponde assai diffusamente e con dovizia di argomenti a questa visione e si preoccupa sia di estirparla e contestarla dal punto di vista della concezione generale sia di improvvisare un'autentica requisitoria da tribunale che pare una vera azione di difesa²⁴ di un cliente, il mimo, in un processo penale. Subito, al momento in cui chiarisce il soggetto della sua orazione, egli pone come centrale la differenza tra la fama (δόξαν), che si trova in una condizione cattiva, e la natura autentica (φύσιν) del fatto (πράγματος) che costituisce l'argomento della sua requisitoria²⁵. Non si fermino gli ascoltatori alla fama dei mimi che versa in una cattiva condizione, («una gran voce che da tempo ha guadagnato forza e che sparge una gran menzogna tra i mimi»²⁶) ma analizzino la natura vera del genere. Per fare questo è necessario essere stato spettatore allo spettacolo, conoscere il fenomeno di persona:

Se dunque non avessi preso parte a questo spettacolo (θέας), così non avrei il potere di disdegnare gli uomini che calunniano. Invece, poiché fui spettatore (θεατής), quando l'occasione mi richiamava ad una breve pausa tra le moltissime faccende considerate faticose, prima di essere arruolato tra i maestri, e in tali frangenti partecipavo alla ψυχολογία, ritenni che sarei sembrato essere un qualche sconsiderato se all'arte per mezzo della quale ero sedotto non avessi ripagato in cambio del piacere (τῆς ἡδονῆς) l'aiuto che proviene dall'oratoria²⁷.

L'autore evidenzia l'argomento, già di Luciano²⁸, che richiama ad una testimonianza diretta, *de visu*, della forma teatrale di cui si parla e che è oggetto di calunnie. A partire da F 18 (p. 348 = IV 1

²⁴ Secondo MALINEAU 2005, 161 «Chorikios ne parle jamais ouvertement de ce statut juridique particulier [cioè dell'infamia che colpiva i mimi]». Se è vero che non troviamo mai delle esplicite allusioni a misure giuridiche, voglio argomentare come l'orazione intendesse alludere in modo leggibile a tali misure a al punto di vista del potere imperiale che le emanava.

²⁵ F 2, 345 (= I 2 Graux 1877).

²⁶ F 3, 345 (= I 3 Graux 1877).

²⁷ F 4, 345-346 (= I 4 Graux 1877).

²⁸ *De saltatione* 5.

Graux 1877) il testo si addentra nello specifico dell'argomento che ho posto.

Ma, dice, i più [tra i mimi] hanno una vita lasciva (ἀσελγής)²⁹ e piena di spergiuo, così che, anche se non poniamo questa occupazione come mediocre, è resa cattiva per via della vita di chi vi prende parte.

Ma quale τέχνη esiste, si domanda retoricamente l'autore, che non annoveri tra i suoi rappresentanti individui dediti alla lussuria sessuale, spergiuo e malati di dissolutezza?

Dunque che faremo, carissimi? Infatti o è giusto allontanare tutte le arti dalla città - nessuna infatti sarà in grado di presentare tutti i discepoli senza colpa - o non ritenere mediocre l'attività dei mimi per la cattiveria di quanti tra questi non sono temperanti (οὐ σωφρονοῦντων)³⁰.

L'argomento di Coricio, quantunque non nuovo, va inteso nel contesto che ho tracciato. Il genere teatrale non è in sé intemperante, né lo sono i mimi in quanto tali: ve ne sono alcuni dediti alla lussuria, ma non più che in altre arti; dunque espellere l'intera forma teatrale sulla base della condotta di pochi è un argomento che non regge, per il retore di Gaza, alla prova dei fatti. Mi pare che l'autore vada al di là di una vaga allusione. Nel quadro di un'orazione tesa a scagionare il mimo delle accuse infamanti, tra le quali la principale è che egli fosse pressoché un lenone, il retore sgancia l'accusa di *aselgheia*, termine mutuato dal contesto giuridico, dalla condizione professionale e di vita dei μῖμοι, e l'attribuisce alla contingenza individuale di alcuni personaggi negando che sia un aspetto congenito alla loro arte. Non si tratta di una marca sociale, congenita al genere e ai suoi professionisti, semmai della pratica di alcuni. La cattiva condotta di alcuni non può qualificare la globalità della categoria. Un passaggio, all'in-

²⁹ *Λάσελγεια* è propriamente la lussuria intesa come condotta di chi è dedito alla prostituzione, come si evince proprio dalla *N XIV 1*: «[...] proibiamo che chicchessia sia in tal modo, ad arte, con dolo, e per causa di necessità, condotto verso la lussuria (ἀσέλγειαν). E a nessuno sia data la libertà di prostituire le donne e di averle in casa e di prostituerle pubblicamente per lussuria (ἐπ'ἀσελγείᾳ) [...]».

³⁰ *F 21* (= *IV 6 Graux 1877*).

terno di questa lunga requisitoria difensiva della morale degli attori, è rivelatore della precisa intenzione dell'autore di ribattere, oltre che alla generica imputazione di immoralità, alla legislazione che in quel periodo³¹ era emanata dagli ambienti imperiali. In F 54³² egli si produce in una difesa specifica dei mimi:

[...] essi sposano le donne e fanno figli per lo più secondo la legge e non è privo di biasimo per nessuno sedurre la moglie di un mimo e se uno avendo fatto questo venisse preso, non affronterà un processo meno di uno arrestato per un'altra violenza, né dirà a quelli che hanno intentato una causa: «Oh giudici, questi mi apprese a fare queste cose, questi istruì la propria moglie a non considerare che sia male l'adulterio».

All'idea del mimo che pretende una fideiussione per tenere a sé le donne che induce ad una vita empia e priva di castità, Coricio oppone il ritratto rassicurante di un uomo che non solo si sposa e genera figli, come tutti, ma che rivendica in tribunale il proprio diritto e accusa in giudizio chi ha avuto rapporti con la moglie: e questi in nessun modo può difendersi dietro la scusa che il mimo abbia indotto la donna alla prostituzione. In F 55³³ insiste, alludendo all'idea che tale concezione nasca da una confusione tra la vita e le vicende adulterine rappresentate in scena, in cui per altro i mariti non sono lenoni e ricorrono in tribunale: bisogna confutare la tesi che la finzione e la trasformazione mimetica incidano e s'intreccino con la realtà e con la condizione individuale del *performer* e dello spettatore. Ci troviamo di fronte ad una chiara discrasia tra quanto testimonia la legge e le osservazioni dell'autore. Questi racconta una realtà in cui esistono mimi che indulgono alla lascivia e mimi che invece conducono una vita 'normale', scevra da qualsiasi rapporto con il *milieu* della prostituzione e dei

³¹ La datazione dell'opera, come ho ricordato, è molto incerta e gli argomenti messi in campo dagli studiosi assai labili. La pretesa sua datazione dista una decina d'anni dalle leggi di Giustiniano, ed io nutro serie perplessità che sia degna di fede: ad ogni modo la concezione a cui Coricio si riferiva era quella diffusa, di cui erano prova le leggi di Leone I, precedenti a Giustiniano ma da lui recepite come *CI V* 5,7, e quanto si arguisce dalle opere dei trattatisti cristiani.

³² P. 356 (= VII 8 Graux 1877).

³³ P. 356-357 (= VII 9-10 Graux 1877).

lupanari. La legge invece sembra volere classificare globalmente ogni fenomeno scenico nel quadro di una contiguità strettissima con le pratiche del lenocinio. L'oratore sposa chiaramente il punto di vista dei teatranti e si oppone a quello della classe dirigente e del potere imperiale che emana le leggi: si fa alfiere della loro «microsocietà»³⁴ e, nel corso dell'orazione, ne divulga vari aspetti.

Certamente la pratica del pretendere garanzie, analoga tra le noni e impresari teatrali, testimonia una prossimità di comportamento e di ambiente, al di là di cosa sia causa e cosa effetto³⁵, che informa anche altre testimonianze su cui mi capiterà di tornare nel corso dell'articolo. Tra queste è notevole il racconto di Procopio di Cesarea, che nella *Storia Segreta* descrive, con intenzioni evidentemente malevole, le origini teatrali dell'imperatrice Teodora³⁶. Va notato come Procopio, per enfatizzare la lussuria della futura imperatrice, sostenga che essa in teatro non era né auleta, né cantante (αὐλήτρια, ψάλτρια), né danzatrice (οὐδὲ τὰ ἐξ τὴν ὀρχήστραν αὐτῆ ἦσκετο)³⁷, ma si fosse associata ai mimi

³⁴ Per la nozione di microsocietà degli attori mi rifaccio a MELDOLESI 1984, che parte dalle ipotesi di Taviani, ed intendo dunque quell'insieme di comportamenti e abiti mentali che marcano la distanza della *societas* dei teatranti i quali costituiscono un'autentica comunità nella comunità, una sorta di minoranza etnica con proprie regole e stili di comportamento determinati dall'appartenenza ad un mestiere che diventa un vero e proprio stile di vita. All'origine di ciò risiede proprio la considerazione sociale degli attori che in molte società si collocano in una zona liminale tra esaltazione e biasimo, attrazione e repulsione, sacro e profano.

³⁵ È mio parere infatti che la prossimità degli ambienti sia dettata dalla progressiva ghettizzazione sociale in cui incorrono gli artisti teatrali, che li caccia progressivamente nelle zone rimosse e marginali della società: lo stesso potere che li punisce è all'origine di tale situazione, come spesso avviene nelle circostanze in cui settori della società subiscano una espulsione verso i suoi margini.

³⁶ Procopio di Cesarea, *Arc. Hist.*, IX 9 sgg. La carriera di Teodora è riassunta con efficacia da CICU 2009-2010, 92 sgg., cfr. anche PLANK 1982, 175. Figlia di un guardiano di bestie da circo deceduto, raggiunta l'età dello sviluppo Teodora diventa una prostituta conclamata (ἑταίρα) al momento in cui viene posta sulla scena (ἐπι σκηνῆς), benché già prima, crescendo nell'ambiente del teatro, non fosse stata priva di rapporti mercenari con una varia umanità.

³⁷ Come sappiamo la pantomima era un genere eseguito dagli uomini, quindi qui è probabile che ci si riferisca alla pratica della danza che, seppur mimetica, si distingueva dal genere pantomimico propriamente detto. Non bisogna dimenticare la presenza di una certa fluidità terminologica e di categoria come già notava Boissier in Daremberg-Saglio vol. III, parte II, s.v. *mimus*, 1899, seguito dalla totalità della letteratura critica successiva.

(τοῖς μίμοις), di cui condivideva ogni carattere dell'arte teatrale «mettendosi al servizio di lazzi e scurrilità» (γελωτοποιοῖς, βωμολοχίαις).

Lo storico stabilisce un raffronto quasi immediato e evidente tra le scurrilità, i lazzi (*ghelotopoioi, bomolochiai*), la gestualità tipica delle mime e le pratiche di prostituzione che egli attribuisce a Teodora, descritta come una ninfomane rotta alle sfrenatezze più inenarrabili. Per screditare la moglie di Giustiniano, Procopio ricorre a due paradigmi, la prostituzione e il teatro dei mimi, che evidentemente correvano di pari passo. Altrettanto evidentemente Coricio tende a ribaltare questo modo di pensare che serpeggiava negli stessi suoi ambienti, come mostra Procopio. Torneremo più avanti su Teodora, Giustiniano e sul valore che la loro vicenda ricopre in merito all'orazione.

La questione della frequenza di donne e famiglie agli spettacoli dei mimi costituisce un altro elemento per la messa a fuoco dell'idea di corruzione che emerge dalla legislazione e che Coricio contesta. Ci sono tre *Novellae* emanate da Giustiniano che ci informano sulla posizione delle donne rispetto agli spettacoli mimici. Nella *N XXII 15*³⁸, *De Nuptiis*, si elencano le cause che consentono, anche se si verificano singolarmente, agli uomini di ripudiare le mogli. Tra queste, alla pari del tentativo di avvelenamento del consorte o di assassinio con la spada, è elencato il recarsi in teatro o comunque a godere (χαίρουσαν) degli spettacoli contro il parere (παρὰ τὴν γνώμην) del marito³⁹. La stessa è ribadita con forza in *N CVII 8.6*, in cui l'imperatore addirittura restringe la casistica in cui è possibile il ripudio della consorte e tra le cause che ragionevolmente si possono mantenere conserva il recarsi al teatro contro il parere del marito o a sua insaputa⁴⁰.

Tali norme raccontano molti aspetti su cui riflettere: per un

³⁸ *N XXII 15, 156.*

³⁹ Il legislatore avverte (*XXII 16, comma 1*) che queste cause erano già state poste da Teodosio, quindi tale norma esisteva in una forma analoga nel diritto romano già da quasi centocinquant'anni.

⁴⁰ «Se all'insaputa del marito o nonostante la proibizione si rechi ad assistere agli spettacoli di cavalli o nei teatri o agli spettacoli di caccia negli anfiteatri [può essere ripudiata]».

verso mostrano che il teatro è comunque percepito come un fattore pericoloso e disonorevole dal potere imperiale, proprio in ragione, mi sembra, della sua compromissione con ambienti della prostituzione e della sua percezione come fenomeno marginale rispetto all'istituzione civile; nei teatri, racconta Procopio, mentre i padroni guardano lo spettacolo i servi si intrattengono con prostitute e si recano nei bordelli, che evidentemente erano siti nella stessa zona in cui si ergeva l'edificio teatrale⁴¹. La prossimità persino fisica, urbanistica, oltre che di comportamento, tra ambienti del teatro e della prostituzione è un elemento chiaro della posizione del primo nell'istituzione, poiché la città modella la disposizione dei propri spazi e del proprio assetto urbano proprio in funzione del ruolo che ogni elemento assume nel contesto civico. Le donne per bene non possono recarsi ad assistere a uno spettacolo all'insaputa e contro il volere del marito: d'altra parte tutto ciò racconta anche la realtà di una separazione netta tra la donna per bene, la *uxor*, e la donna pubblica, che sia questa una mima o una meretrice. Spazi e funzioni separate, la cui secessione è rigidamente controllata dalla legge e soprattutto dall'uomo, che può anche ripudiare la moglie che si mescoli con tali luoghi postribolari a sua insaputa, anche solo come spettatrice. Tale controllo implica però la partecipazione delle donne, seppur sorvegliate, agli spettacoli mimici come, vedremo a breve, ribadisce Coricio. La situazione cambia, ma in maniera non così radicale, per quanto riguarda i figli. In *N CXV 3*, il legislatore intende raccogliere le cause, disperse in varie leggi, che a giusto titolo possano ritenersi motivo per classificarli come *ingrati* (ἀχάριστοι). Al comma 10 si trova l'essersi associati agli *harenarii* (gladiatori) o ai mimi (*mimoi*) e l'aver abbracciato permanentemente questa professione contro il volere dei genitori, a meno che essi non praticassero già tale attività. Si noterà che l'essere un mimo è associato, in quanto causa di ingratitudine e dunque di decadimento dai diritti di appartenenza ad una famiglia, al tentativo di avvelenamento del padre, all'essersi congiunto carnalmente con la matrigna e ad altri delitti di questo tenore: siamo nel quadro cioè di pratiche da

⁴¹ *Arc. Hist.* IX 10.

leggersi come una radicale inversione dei pilastri morali su cui si basa l'istituzione sociale. Si noterà anche che la legge, che pur incoraggia le donne ad abbandonare tale mestiere lubrico, finisce per mantenere l'immobilità sociale per quanto riguarda i mimi e i gladiatori: i figli dei mimi possono, solo loro, continuare a mantenere i diritti del sangue e a praticare tale arte. Una testimonianza ulteriore, a mio vedere, della consapevole marginalizzazione del teatro sia in zone della società sia in zone dell'urbe che siano fissate, rimosse dal centro accreditato della *civitas*, dove i teatranti non abbiano la possibilità di mescolarsi e intrecciarsi con la parte onorevole della cittadinanza.

Coricio non si lascia scappare un argomento tanto caldo quanto quello della famiglia rispetto al mimo e non solo lo affronta direttamente ma ne ribalta la prospettiva tanto da trasformarlo un argomento a suo favore. In F 50-51⁴² dice:

L'esperienza ti dice che non solo la pratica dei mimi è priva di danno per gli spettatori, ma non ha alcun sospetto di danno per quanti sono temperanti. Infatti spesso la città sta sveglia tutta la notte e il teatro si apre, alla presenza degli uomini, alle donne e alle fanciulle, non solo a quelle che appartengono alla plebe ma anche a quelle che si trovano nella condizione sociale mediana e, per Zeus, a molte nobili e ricche, e il padre non allontana la fanciulla né il marito la moglie. Chi non l'ostacolerebbe se ritenesse che lo spettacolo corrompe il carattere?

Anche in questo caso il riferimento di Coricio è a un contesto molto preciso. Egli parte da un dato innegabile, che anche la legislazione del tempo, pur normandolo, non smentisce: il padre di famiglia si recava a vedere i mimi con spose e figlie. Se dunque ciò avviene è perché essi, rappresentanti anche della classe dirigente e più in vista, non considerano lo spettacolo (*thea*) come fottorio di corruzione morale. Dunque la presenza di donne mature e giovani, pur sotto la scorta del marito, è segno dell'onestà dei mimi: una descrizione in contrasto con le invettive quasi contemporanee di Giovanni Crisostomo, proprio contro le feste notturne

⁴² P. 335 (= VII 1-3 Graux 1877).

e il teatro in esse operanti, che egli descrive come luogo di sfernatezza e prostituzione di fanciulle a frotte di uomini scatenati⁴³. L'evidente fronda di Coricio alla posizione del legislatore e della classe dirigente si arguisce ancora di più dal passo immediatamente seguente (F 52, pp. 355-356 = VII 4 Graux 1877).

Se dunque biasimi gli uomini, quanti danno alle donne loro il permesso di uscire e di essere spettatrici, presupponendo che, se tu imponessi loro la casa come una prigione, ci sarebbe il più grande baluardo della temperanza (σωφροσύνης), ascolta la *rhesis* tragica che dice cose a te contrarie: «Bisogna che l'uomo saggio del tutto, non custodisca troppo la moglie nelle parti interne della casa. Infatti il guardare vuole il piacere (ήδονή) di fuori e [la moglie] desidera ascoltare le cose di cui bada apprendere. Infatti passando la vita in quest'abbondanza e rivolgendo lo sguardo a tutto e stando ovunque ed essendosi riempita gli occhi sta lontano dai mali [Euripide, fr. 1063 Nauck = 1063 Kannicht = 1063 Jouan-Van Looy]».

Coricio risale all'autorità di Euripide per sostenere un concetto importante: le donne non vanno tenute lontano dal teatro dove fanno esperienza delle cose della vita e, conoscendo quanto vi si rappresenta, si mantengono temperanti e distanti dai mali, in quanto li conoscono. Egli dunque si oppone nettamente alla posizione che punisce la donna che si reca in teatro senza il permesso del marito, nel momento in cui difende i mariti che accordano tale permesso alle mogli. È chiaro che la sua strategia argomentativa è di marca squisitamente sofistica e retorica ma mostra una tensione contraria a specifiche norme giuridiche che fotografavano concrete posizioni di settori ampi della società: quei settori della classe dirigente la cui presenza in teatro egli registra proprio per enfatizzare e mettere in luce una contraddizione che non deve

⁴³ In *Epistulam ad Titum*, III, *Homilia V* = PG 62, 693. Cfr. anche ALBINI 1997, 119. Secondo SCHOUER 2001, 250 sgg., Coricio nella sua orazione non polemizza dichiaratamente contro la trattatistica cristiana: tuttavia, come in questo caso, mi pare che la sua trattazione mostri un punto di vista evidentemente alternativo a quello degli scritti degli autori cristiani. Nota 5 del medesimo articolo per le fonti cristiane contro i mimi. Di diverso avviso MALINEAU 2005, 159 ma soprattutto 167, che ravvisa nel trattato delle controargomentazioni a Giovanni Crisostomo, in particolare sulla mimesi. WEBB 2008, 7 sgg. connette le argomentazioni del nostro autore al contesto delle invettive anti-teatrali dei cristiani.

stupire, dato che la società antica dimostra in più di un'occasione atteggiamenti ambivalenti nei confronti del teatro sia tra le diverse componenti della società, sia all'interno dello stesso gruppo⁴⁴. Per altro in F 80 (pp. 361-362= X 8 Graux 1877) Coricio nega che il mimo possa essere un prostituto evidenziando nuovamente la necessità di discernere cosa pertenga al mestiere della mimesi: il suo intento è sempre quello di tirare fuori il mimo dal pantano dei bordelli in cui la società e il potere imperiale sembrano averlo cacciato. In F 133 (p. 375= XVI 5 Graux 1877) nega nuovamente che le fanciulle possano essere corrotte attraverso il mimo⁴⁵ e in F 143⁴⁶ si oppone con forza alla chiusura dei teatri esaltandone l'alto valore civico. È evidente che Coricio cerca di smarcare sia il mimo sia il luogo teatrale dalla posizione in cui si trovavano, nobilitando la professione e l'arte mimica e conseguentemente il luogo in cui l'evento teatrale avveniva. In F 116⁴⁷ egli attribuisce ai mimi che recitano in teatro il potere di temperare gli animi dei cittadini troppo accesi dalle gare dei cavalli. La nobilitazione del mestiere e dello spazio teatrale vanno chiaramente contro la concezione e la percezione che la legge offre dello spettacolo mimico.

Un'altra rimozione e un'altra forma di controllo che la legislazione e il potere imperiale sembrano attuare riguardano il corpo dell'attore, inteso sia come effigie e elemento fascinante sia espressione di un'individualità da sottoporre a normalizzazione.

⁴⁴ Le frequentazioni del teatro presso la classe dirigente sono attestate, per l'epoca di cui ci occupiamo, dalla stessa legislazione: cfr. *CI XI*, 41.5 sui magistrati (vi si sofferma *MALINEAU* 2005 p. 163), ma soprattutto *N CXXIII*, X 1 in cui si inibisce al clero nella sua totalità di giocare a dadi (ταβλιζειν) o di soffermarsi in qualità di spettatori in qualsivoglia genere di spettacolo (εις οίανδήποτε θέαν του θεωρησαι χάριν παραργίσεσθαι). Anche in questo caso non si vede la ragione di fare una legge laddove non vi sia un comportamento diffuso da censurare: in questo caso una classe dirigente, in particolare religiosa, che per un verso stigmatizza e per l'altro indulge a frequentare gli ambienti dello spettacolo.

⁴⁵ Nella fattispecie della melodia.

⁴⁶ P. 377 (= XVII 4 Graux 1877).

⁴⁷ P. 371 = XIV 6 Graux 1877. «[Nelle città] è decretato che i mimi facciano le loro recite comiche in mezzo alle contese delle gare di cavalli, così che temperano l'ira degli spettatori, calmando il dolore di quelli che hanno perso e contenendo l'arroganza di quelli che hanno vinto». Ma si legga anche F 129, 373-374 = XVI 1 *GRAUX* 1877, in cui nega che i mimi possano essere avvinazzati in quanto questo impedirebbe loro l'esercizio corretto della voce.

In *CI XI* 41.4 si riporta una legge risalente al 394 (sotto Arcadio e Onorio) che proibisce che si appendano pitture che rappresentano pantomimi o attori (*pantomimum, histrionem*) nei luoghi in cui d'abitudine s'appendono le immagini dell'imperatore ma consente che dette immagini siano esposte nel circo o negli edifici teatrali. Dalla norma emerge evidente la ghezzizzazione dei luoghi: i teatranti devono stare in teatro ma non invadere i luoghi della cittadinanza. A questa intenzione si unisce la volontà di arginare un divismo che si poneva come concorrenziale rispetto a quello dell'imperatore: lo spettacolo del potere non tollera le interferenze dello spettacolo mimetico nella propria sfera di influenza. Per altro la pratica di appendere tali immagini doveva essere diffusissima, se viene redatto un articolo di legge apposta per impedirla. La rimozione letterale della figura, dell'immagine dipinta dell'attore, corrisponde ad una rimozione fisica, una sua rimozione dagli occhi degli spettatori. Questo aspetto è coerente con l'idea della pericolosità visiva del teatro, del corpo dell'attore, del pantomimo, del *performer*. Quello della vista, della presenza del corpo e della percezione di esso, del suo aspetto e delle sue tecniche recitative, in sostanza della sua *presenza*, è un tema dominante della trattatistica a favore e contro⁴⁸ e, come si vede, era un tema che ossessionava la percezione della classe dirigente e dell'imperatore in particolare, che temeva una fascinazione sullo spettatore alternativa a quella esercitata da lui. Per affrontare questo tema sotto un'altra prospettiva, si deve riflettere anche sul fatto che le leggi che si proponevano la difesa dell'onorabilità delle donne che tentano di abbandonare la professione teatrale, possono essere lette in modo diverso: l'idea che ne viene fuori è anche quella che vede nell'esposizione del corpo della donna in situazione di simulazione già una forma di suo commercio. Questa è una tematica che sarà, secoli dopo, un cavallo di battaglia della Controriforma contro i professionisti del teatro e vi si rintraccia qui un precedente più che plausibile in seno alla cultu-

⁴⁸ Cfr. tra gli altri Plat., *Resp.* 395d 4 sgg., 396b 4 sgg., 397a 3 sgg. in cui si unisce il dato vocale a quello fisico; Aristot., *Poet.* 1462a 5 sgg., ma in generale tutto il capitolo 26; Dione di Prusa, *Secondo discorso sulla regalità* 2.56, Plutarco, *Quaest. Conv.*, 748a. Ho affrontato ampiamente tale tematica nella mia tesi di dottorato più volte citata.

ra cristiana e alla sua secolare crociata contro il teatro, un abito mentale che persiste e si tramanda pur nel mutare delle condizioni storiche e dei contesti di riferimento. In F 58 (p. 357 = VIII 4-5 Graux 1877) troviamo un passaggio nel quale Coricio forza la realtà della posizione imperiale:

Infatti l'imperatore non disprezza lo spettacolo (θέαον), ma nel pieno dell'inverno, quando i Romani fanno la festa patria, alla fine dell'anno oppure al principio [...] egli ritiene che sia più dolce il simposio con lo spettacolo dei mimi (θεάματα μίμων). E dunque si mettono in scena nei palazzi reali, ed è presente tutto il sinedrion imperiale, mentre lui è seduto con in mano gli scettri.

Coricio si riferisce alla festa dei *Brumalia*⁴⁹: quanto egli dice non è affatto destituito di fondamento dato che disponiamo di fonti che parlano espressamente dei divertimenti disposti dagli imperatori in occasione di tale festa. Dunque se la legislazione tende a ghettizzare i mimi in luoghi specifici e a rimuovere letteralmente la loro figura dalla compresenza con quella dell'imperatore, il retore prende spunto da un'occasione che plausibilmente descrive in modo corretto per affermare l'onorabilità dei mimi che sono addirittura ospiti del palazzo reale alla presenza della totalità della corte imperiale in una circostanza in cui al centro domina la presenza fisica proprio dell'imperatore, che reca nelle sue mani gli scettri, simbolo del potere imperiale. Per questa via egli mina il punto chiave della strategia imperiale rispetto ai mimi, elevandoli a personaggi che condividono materialmente lo spazio dell'imperatore e della classe dirigente e il cui spettacolo fuoriesce dal luogo deputato, il teatro-bordello, per conquistare

⁴⁹ Cfr. GRAUX 1877, 53 n. 7, che riporta anche alcune fonti a proposito dello scandalo suscitato dai divertimenti disposti dagli imperatori d'Oriente per questa festa. WEBB 2006b, 116 sgg., individua nelle feste come *Brumalia* e *Rosalia* le occasioni di esecuzione delle orazioni e dei mimi: a parere della studiosa in questi contesti Coricio cerca di puntualizzare la zona dell'ambiguo costituita dalla mimesi come arte del "come se", della finzione, offrendole la possibilità dell'accettazione sociale. Le riflessioni di Webb sono molto interessanti e motivate: la mia prospettiva insiste maggiormente nel connettere questi aspetti a precisi riferimenti al contesto storico della strategia del potere imperiale nei riguardi del teatro e del mimo, in un'ottica in cui si esalta il dominio e il controllo del potere sul corpo, sulla condotta morale, sul sapere.

la dignità di spettacolo che si svolge nel palazzo del potere, alla presenza e per il diletto dei suoi vertici: essi si mostrano agli occhi dell'imperatore, il loro corpo è il fulcro di una festa nodale del calendario dettato e gestito dal potere imperiale e che scandisce il tempo della *civitas*. A me pare che nella dialettica e nella contrapposizione di queste due istanze sia possibile leggere quella duplicità che costituisce l'atteggiamento dominante della cultura greca prima e greco-romana poi rispetto allo spettacolo teatrale: una dialettica sospesa continuamente tra inclusione-esclusione e fascinazione-repulsione. Nel caso specifico di Giustiniano questa dialettica è potentemente amplificata da alcune interessanti contingenze biografiche che pertengono principalmente al matrimonio con l'ambigua figura di Teodora. A più riprese infatti l'imperatore si dimostra tutt'altro che tenero nei riguardi dei teatri e dei teatranti.

Abbiamo già visto alcuni esempi di norme di legge che avversano dichiaratamente la professione teatrale e incoraggiano le attrici ad abbandonare una professione lubrica, accostata in termini espliciti a quella della prostituta e normata da leggi affini a quelle che regolano la prostituzione. La mania di controllo nei confronti del teatro si concretizza in diverse occasioni. Le spese per gli spettacoli erano sottoposte al controllo diretto di funzionari imperiali⁵⁰ che facevano capo al *basileus*. Questi ne approfittava per chiudere i teatri o controllarne pesantemente l'attività. Oltre ai fatti della rivolta di *Nika*, quando Giustiniano è costretto a sospendere le attività teatrali per controllare una rivolta che rischia di trasformarsi in un colpo di stato, abbiamo un'altra attestazione persino più significativa. Procopio di Cesarea⁵¹ dà testimonianza della chiusura dei teatri per motivi economici comminata da Giustiniano: questi avrebbe mortificato l'attività teatrale in oriente per motivi di cassa. Se però uniamo questo dato a quello del suo «astio giuridico» nei riguardi del teatro e dei mimi si configura ai nostri occhi un'attitudine al controllo da parte del potere imperiale nei confronti dello spettacolo teatrale che è coerente con

⁵⁰ Cfr. CAPIZZI 1982, 100.

⁵¹ *Arc. Hist.* XXVI 8.11.

l'idea di eliminare o marginalizzare una forma espressiva dalla natura destabilizzante: tale tendenza si manifesta con esigenze di ordine pubblico (il controllo della prostituzione, sedare una rivolta), morale e economico (contenere le spese dello stato), ma a me sembra che siano l'ultima versione in età bizantina della progressiva negazione della presenza fisica dell'attore e della fascinazione dell'*opsis* che deriva da una lunga tradizione di pensiero fin dall'età classica: una posizione teoretica che in verità viene assunta dalle *élites* come modello di relazione del potere rispetto al mondo e alle culture del teatro. Questo aspetto, nel contesto giustiniano, si giustifica maggiormente se consideriamo proprio la presenza di Teodora: l'imperatrice che di professione fu mima, e a detta di Procopio della risma meno sofisticata, l'imperatrice meretrice che in una notte giacque con decine di uomini senza placare la propria lussuria⁵², appare come probabile ispiratrice di una politica di rimozione dei teatri in cui visse giovinetta e d'una crociata contro quella professione che la vide come «apprezzata» interprete. Teodora si ricostituisce una verginità, in senso lato, cancellando la propria origine per accreditare di sé e del suo sposo un'immagine pia e nobile: per fare questo il teatro e i mimi devono subire un attacco morale e materiale che spinge ancora di più gli uomini e le donne di spettacolo ai margini della società e che esalta quelle donne che da questo *côté* si sono sapute radicalmente distaccare, come l'imperatrice.

La fronda di Coricio è abile e la sua argomentazione si giova dell'accentuazione di alcuni dati reali positivi e della rimozione di quanto può nuocere alla causa che difende. In F 56-57 (p. 357 = VIII 1-2 Graux 1877), poco prima dell'esaltazione di Giustiniano, Coricio propone un altro argomento per la difesa morale dei mimi: come si possono considerare immorali e corruttori quando essi albergano e operano nella «città regia», Costantinopoli, laddove, come nell'antica Sparta, nozioni centrali di condotta dei cittadini sono la compostezza dei modi (τρόπων κοσμιότης) più ancora della virilità (ἀνδρεία) che si mostra negli agoni? L'eulogia dell'imperatore ritorna in F 69 (p. 360 = VIII 21-22 Graux 1877).

⁵² Ivi IX 16.

Coricio arriva a questo punto dopo una lunga digressione su Filippo il Macedone: questo grande condottiero amava i γελοῖα⁵³, gli σκώμματα, cioè aspetti degli spettacoli comici antesignani del mimo, che dunque non erano da meno degli spettacoli seri (σπουδαῖα). A questo punto inserisce di nuovo la lode all'imperatore:

Cinque sono tra gli imperi quelli da menzionare e non potrebbero essercene di più. Il migliore e il più grande tra tutti è quello presente e questo appare servirsi grandemente dei mimi. E non lo farebbe se si trattasse di uno spettacolo mediocre (φάυλον θέαμα).

Coricio osserva la diffusione degli spettacoli dei mimi, ma soprattutto cerca di enfatizzare il rapporto 'virtuoso' tra questi ed il potere imperiale, fin dai tempi di Filippo, cioè in un importante e autorevole passato storico, secondo l'argomentazione che egli dispone in contraddittorio con la testimonianza di classici come Demostene⁵⁴. Per altro è da sottolineare come egli neghi che lo spettacolo (*theama*) dei mimi si possa definire *phaulos*. L'impiego di un termine di uso tecnico fin da Platone⁵⁵ mostra come egli si ponga consapevolmente in una tradizione di riflessione alta, elaborando in termini propri i riferimenti speculativi cui si riferisce. Un'analisi globale del testo di Coricio potrebbe offrire alcuni dati tutt'altro che spregevoli per comprendere una teoria del mimo e del comico, benché il suo testo vanti pochi frequentatori anche tra i più notevoli specialisti. In questo senso è rilevante constatare come la tradizione di pensiero sia del tutto attualizzata al dibattito e alla contingenza storica immediata, in cui il ruolo di maggior spicco è senza dubbio recitato da protagonista dall'imperatore e dall'area culturale di potere che si intreccia alla sua figura. La promozione morale e tecnica del mimo che l'autore

⁵³ Qui Coricio si oppone al giudizio di Demostene (*Ol.* II 15 sgg.). Dal punto di vista teorico è importante sottolineare la riabilitazione che egli compie dei *gheloia* rispetto agli *spoudaia* ribaltando la tendenza a considerare la superiorità del serio rispetto al comico che fa proprio parte di quella linea che verrà poi privilegiata nella elaborazione medievale e moderna dell'eredità degli antichi, chiamati a suffragare con la loro autorità la rimozione del comico, del corporale e del carnevalesco.

⁵⁴ Cfr. al riguardo ALBINI 1997, 117-118.

⁵⁵ Cfr. tra gli altri Plat. *Leg.* 659c 1; Aristot. *Poet.*, 1462a 4.

sostiene si pone in controtendenza rispetto alla ideologia dominante e ai trattatisti cristiani, scelta che non si può sottovalutare soprattutto se mettiamo il testo di Coricio in prospettiva rispetto a Libanio e Luciano e se consideriamo che, contrariamente a questi altri, il nostro autore è un esponente insospettabile della cultura cristiana.

Vorrei proporre ancora un dato sul tema di queste pagine. È evidente che il procedere retorico del nostro autore rispetto alla figura dell'imperatore è assai abile e elegante. Tuttavia è chiaro che egli ribalta totalmente la prospettiva ideologica da cui muove quest'ultimo. Giustiniano controllava il mondo del teatro sia dal punto di vista delle norme che regolavano la vita e le pratiche dei mimi, sia dal punto di vista della loro sopravvivenza economica attraverso una serie di disposizioni che sottoponevano il mondo dello spettacolo al controllo politico ed economico dei funzionari imperiali: egli determinava attraverso le leggi i periodi in cui si potevano o meno fare gli spettacoli e anche la mole di spese che lo stato poteva affrontare o meno approntandoli⁵⁶ (cfr. *CI XI 42; N CV 1*). Ma l'imperatore non controllava per tal via soltanto gli spettacoli teatrali, quelli che si basavano sulle immagini e sulla presenza perturbante del corpo dell'attore e dell'attrice. Infatti il solito Procopio di Cesarea⁵⁷ racconta che nel 530 Giustiniano, sempre nel quadro di una campagna di risparmio delle spese dello stato, soppresse la dignità di retore, i sussidi imperiali ai maestri di retorica che erano per loro mezzo importante di sostentamento: «umiliati da ciò essi si trovarono in grande scoraggiamento»⁵⁸. Tra questi, evidentemente, anche Coricio di Gaza. Non credo plausibile che l'imperatore abbia operato in questo senso solo perché urtato dall'orazione del retore di Gaza. Ma certamente il suo atto denuncia la volontà di marginalizzare anche l'espressione performativa verbale che sfuggisse al controllo e al carattere del pensiero dominante che si imponeva nell'impero. All'interno della scuola di Gaza e delle scuole di retorica si regi-

⁵⁶ Su tutta la questione cfr. *CAPIZZI 1982, 100*.

⁵⁷ *Arc. Hist.* XXVI 2.

⁵⁸ *Ibid.*

strava forse un eccesso di indipendenza⁵⁹, in particolare considerando che Coricio indulge volentieri, oltre ad esaltare una forma teatrale che suscita la reazione di controllo e repressione del *basilicus*, nel pescare a piene mani in temi e luoghi di quella cultura pagana che andava invece definitivamente estirpata dall'impero in quanto forma di disgregazione della sua unità incentrata sul cristianesimo⁶⁰. L'impero bizantino fonda la propria origine sull'incrocio tra cristianesimo e cultura greca⁶¹. In questa misura Coricio è una personalità significativa: tuttavia Giustiniano non sembra gradire l'esaltazione, come antica forma della cultura greca, del mimo, una forma teatrale che proprio in oriente e nella zona tra Gaza e la lontana capitale sembra avesse uno sviluppo di ampie proporzioni. I maestri di retorica non gradirono l'intervento dell'imperatore: Procopio, che aveva studiato nella stessa Gaza, ne parla con virulenta indignazione e anche lui accenna ad una difesa di quegli spettacoli che erano frutto dell'attacco imperiale⁶². All'interno di questo quadro si collocano il rapporto tra Coricio e l'impero e, a mio parere, le argomentazioni che punto su punto mostrano di ribaltare i punti di vista dell'autorità centrale e della classe dirigente: se Procopio si limita ad una difesa di superficie e incentrata sul solo argomento economico (tante persone vivevano di teatro) e non si esime dall'offerirci una descrizione torbida degli ambienti dei mimi, Coricio affronta l'argomento e lo risolve con un'argomentazione completa ma militante. Un brano a cui ho già accennato, quasi in chiusura di trattato, credo che sia significativo per mostrare questo acro contraddittorio. In F 143 (p. 377 = XVII 4 Graux 1877) l'autore si lancia in un'appassionata requisitoria volta alla difesa dei luoghi teatrali e contro la loro chiusura:

Che cosa ne consegue? Che si chiudono i teatri e che restano inutilizzati, ciò che è molto peggio della loro distruzione. Infatti le cose

⁵⁹ Cfr. ASHKENAZI 2004.

⁶⁰ Cfr. al riguardo CI 11.4, una legge del 399, in cui si impone la rimozione di elementi pagani da spettacoli conviviali.

⁶¹ OSTROGORSKY 1968, p. 25.

⁶² «Dopo impose che cessassero questi spettacoli (*theamata*) a Bisanzio, che le casse dello Stato non fornissero le somme consuete ai molti e quasi innumerevoli che vi guadagnavano la vita»: *Arc. Hist.* XXVI 9.

distrette bruciano rapidamente la memoria, mentre quelle che restano in piedi non lasciano che gli appassionati se ne dimentichino. Il ricordo del piacere (ἡδονή) al momento in cui è completamente abolito diventa acutissimo dolore [...].

Il luogo teatrale è *mneme*, è memoria del piacere ricettivo dato dallo spettacolo che in esso era contenuto. Il suo persistere fisico è causa di dolore, proprio perché testimonia l'eliminazione di una forma spettacolare di cui per tutta la sua orazione Coricio ha descritto le qualità e soprattutto la nobiltà dell'origine che affonda le radici nelle più alte figure della cultura greca⁶³. Anche in questo caso il riferimento non è né vago né di maniera ma mostra un consapevole atteggiamento di opposizione ad un *sentire* di cui Giustiniano si farà interprete ed esecutore materiale, lui che, secondo le fonti, vietò a più riprese l'attività teatrale. L'autore è soprattutto preoccupato dalla memoria del mimo, della forma teatrale di cui ci ha proposto una teoresi ed un'apologia e di cui teme la scomparsa, in quanto elemento considerato immorale, testimone di cultura pagana.

La posizione di Giustiniano gioca un ruolo determinante per comprendere le motivazioni su cui poggia il lavoro del nostro autore. Per completarne l'esame, è necessario fissare ancora alcuni punti e tornare sulla figura di Teodora. Abbiamo visto che il diritto romano inibiva ai senatori il matrimonio con le attrici (CI V 5.7). Procopio di Cesarea⁶⁴ sostiene che Giustiniano non potesse sposare la sua amante in ragione della legge che impediva al ceto senatorio di accasarsi con una prostituta (ἑταίρα) e per questo spinse l'imperatore di allora, lo zio Giustino, ad abrogare tale legge e a dare a tutti la possibilità di prendere tali donne come mogli. In realtà Procopio forza a bella posta la verità: è infatti plausibile che egli si riferisca alla costituzione di Giustino⁶⁵ che

⁶³ Cfr. F 14, 347 (= III 7, GRAUX 1877) in cui l'autore, dopo essersi poggiato sull'autorità degli esempi mitologici per esaltare il concetto di *mimos*, ricorre a Platone e alla nobiltà della figura di Sofrone: Coricio si chiede come sia possibile considerare male un genere che conta tra i suoi compositori l'antico Sofrone e tra i suoi estimatori Platone che ne fu lettore oltre che frequentatore di spettacoli.

⁶⁴ IX 51.

⁶⁵ CIV 4.23.

consente alle attici di sortire dalla loro condizione e di ottenere il *beneficium principale*, cioè quel beneficio imperiale che, al momento in cui le donne rinnegano del tutto la loro vita da attrici, le riconduce al loro stato precedente la professione. Quindi non *hetairai* ma *scaenicae*: ma il *lapsus* dello storico, benché malevolo, gioca sulla stessa intenzione della disposizione di Giustino, che fu ispirata direttamente da Giustiniano. Le donne *quae scaenicis quidem sese ludis immiscuerunt*, «che si immischiarono negli spettacoli teatrali», possono sfuggire questa *inhonesta condicio* grazie ad un diretto intervento della legge. La disposizione in oggetto precede di pochissimo il matrimonio di Giustiniano con Teodora e, al di là delle malevole storture in cui incorre Procopio, l'idea di trovarsi di fronte una legge *ad personam* è più che plausibile. Da questo momento in poi l'imperatore persegue l'intento sempre più evidente di legittimare giuridicamente un matrimonio reso possibile solo da una norma specificamente approntata. La strategia percorsa non è quella di nobilitare la professione dei mimi, da cui l'imperatrice proveniva, ma quella di suggerire l'idea che qualsiasi donna abbia lasciato l'*inhonesta vita* torni esattamente come se non fosse mai stata attrice (*quasi nulla praecedente inhonesta vita uxores eas duxerint*), riacquistando in tutto la sua onorabilità – solo, però, a condizione di abbandonare del tutto la precedente condizione per mantenerne per sempre una onesta. Questo è il caso di Teodora, che non solo lascia il mestiere di mima e abbandona gli ambienti ambigui della sua giovinezza, il luogo teatrale e la professione in esso esercitata, ma si presenta come figura esemplare avendo riacquisito la propria onorabilità *ope legis*. Se abbiamo visto che esisteva una netta distinzione tra donne di teatro e donne rispettabili, l'imperatrice ha fatto il salto da una categoria all'altra e la legge di Giustino, così come le successive costituzioni *Novellae* di Giustiniano, creano, almeno in apparenza, delle passerelle che consentono alle attrici di traghettarsi da una situazione all'altra. La coppia imperiale aiuta le donne che vogliono sfuggire alla così empia arte della scena e tutto ciò fa parte di una politica che intende cancellare la memoria del passato di Teodora: chi abbandona il teatro può aspirare ad una vita normale e d'altra parte i mimi e i teatranti sono oggetto di un'ulteriore crociata

ed emarginazione. Sotto Giustiniano la ghettizzazione del mondo teatrale oltre l'oscura linea d'ombra dei non-cittadini compie un passo ulteriore: il matrimonio con Teodora appare quasi uno *specimen* esemplare della relazione civica con il teatro che si costituisce nel mondo antico attorno all'opposizione fascinazione *vs.* repulsione-esclusione. Sempre Procopio racconta (*Storia segreta* IX 11) che l'imperatrice fu dapprima amante del prefetto Eccebolo. Dopo che questi la scacciò fu la volta di Giustiniano, che evidentemente frequentava quei luoghi malfamati che egli stesso contribuì in seguito a ghettizzare secondo la strategia che ho tracciato.

Abbiamo visto che Coricio risponde a più riprese e con precisione talvolta letterale alle costituzioni imperiali sui mimi e sui teatranti in generale: ne difende l'onorabilità, nega il loro rapporto con la prostituzione maschile⁶⁶ e femminile, postula il loro inserimento nel cuore dei vertici della società imperiale, smarcando i mimi dalla condanna sociale del teatro come luogo ai margini dell'urbe, fino a 'ricordare' le occasioni in cui essi sono ospiti della corte del *basileus* durante importanti feste del calendario e la loro presenza massiccia a Bisanzio. Però Giustiniano chiuderà i teatri proprio nella capitale. Ho accennato alle perplessità che a mio giudizio sussistono sulla datazione dell'*Apologia dei mimi*: ritengo che poco importi se l'orazione preceda o segua la decisione dell'imperatore. Quella disposizione inoltre non poté che essere transitoria dato che nel *Corpus Iuris Civilis* non v'è traccia di una costituzione che proibisca gli spettacoli e l'attività teatrale che, sappiamo per certo, non si fermò al tempo di Giustiniano. Dunque Coricio può avere riportato la notizia sia prima sia dopo la sospensione; in entrambi i casi mi sembra che egli cerchi di porsi, con abilità retorica, in antitesi alla posizione imperiale, facendo leva su dati oggettivi quali la frequentazione dei teatri da parte dei ceti colti, la presenza dei mimi alla corte o il loro elevatissimo numero a Bisanzio, notizia, come abbiamo visto, confermata anche da Procopio di Cesarea (*Storia segreta* XXVI 9). Se dunque ha ragione Bernard Schouler quando sostiene che si debba ritenere che l'avversario a cui si rivolge il retore nella sua prolusione sia

⁶⁶ In particolare cfr. anche F 80-81

da ritenersi «un adversaire imaginaire»⁶⁷, mi pare evidente che l'avversario sotterraneo e mai dichiarato apertamente dell'orazione sia proprio l'imperatore e la politica globale che egli propone nei confronti del teatro e della cultura della greicità mediorientale, segnatamente del *milieu* di Gaza.

Non ho qui lo spazio per argomentare come la rivalutazione che Coricio opera della cultura teatrale passi per una più complessa argomentazione che ripercorre, certo, i precedenti autori ma che va collocata nel preciso contesto culturale in cui egli opera⁶⁸. Tuttavia già la parziale analisi dell'aspetto che mi sono proposto in questo articolo mostra quanto quest'opera sia fortemente legata al contesto in cui venne composta: la strategia di Coricio va ben al di là del semplice esercizio di scuola, ponendosi come preziosissimo documento della condizione sociale dei mimi e della posizione del teatro in età giustiniana. È inoltre un'indispensabile fonte per conoscere una voce dissonante rispetto al ritratto che del teatro ci viene proposto dalla cultura dominante. Rispetto alle più ortodosse fonti cristiane e alle leggi emanate dall'imperatore, essa ci mostra un punto di vista di opposizione, maggiormente aderente alla cultura espressa negli ambienti del teatro di cui Coricio sembra farsi portavoce. In questo senso il suo valore è evidente: il retore adopera argomenti che chiaramente provenivano dalla cultura orale dei mimi che non avevano il privilegio di poterli esprimere in forma scritta – unico mezzo di trasmissione del sapere in grado, pur se elitario, di cancellare la *Weltanschauung* dei *polloï* consegnando ai posteri solo la visione dei *pepaideumenoï*. Se ha ragione Ruth Webb a individuare nel mimo un genere «complexe où l'apparence du désordre masquait une technique précise et la banalité des sujets [...] une vision presque tragique du monde où l'individu est à la merci [...] du pouvoir et des conventions sociales»⁶⁹, mi sembra si possa vedere nella

⁶⁷ SCHOULER, 2001, 251. CORCELLA 2014, 28-29 constata un cambio di prospettiva in altre opere, probabilmente successive, in cui Coricio sembra maggiormente critico nei riguardi del mondo teatrale: questa difformità sarebbe dettata dalla necessità di uniformarsi all'azione repressiva del potere politico-religioso.

⁶⁸ Ma su questo cfr. anche WEBB 2006b e SCHOULER 2001.

⁶⁹ WEBB 2006a, 135 «era un genere complesso in cui l'apparenza di disordine

difesa del mimo e della cultura materiale della comunità teatrale una scelta determinata a sposare un punto di vista antagonista da parte di un rappresentante autorevole della città di Gaza che si poneva come centro alternativo al potere centrale. È mia intenzione proporre in prossime pubblicazioni gli altri aspetti del punto di vista del mondo del teatro che sono presenti in questo testo.

ABSTRACT

Justinian's legislation includes many norms against theatre, particularly against mimes. Before becoming the Emperor's wife, Theodora had been both an actress and a mime. Lawmakers aimed at restoring the Empress' holy and respectable image. In Coricius of Gaza's declamation *Apologia mimorum*, on the other hand, one realizes that the defence of theatre is actually a cunning challenge to imperial power. Moreover the text can be seen as a remarkable theatre source. This article aims at disclosing and highlighting the subtle connection between defence (of theatre) and challenge (to royal power), going deeply into different sources, in particular some *Novellae* from *Codex Iustinianus*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINI, U., *Il mimo a Gaza tra il V e il VI secolo*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 15.1, 1997, 116-122.
- ALLEGRI, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari-Roma 1990.
- APOLLONIO, M., *Storia del teatro italiano*, Firenze 1954.
- ASHKENAZI, Y., *Sophists and Priests in Late Antique Gaza According to Coricius the Rhetor*, in B. Bitton-Ashkelony, A. Kofsky (eds.), *Christian Gaza in Late Antiquity*, Leiden 2004, 195-209.
- BOISSIER, G., s.v. *Mimus* in Ch. DAREMBERG, E. SAGLIO, E. POTTIER, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 3.2, Paris 1904, 1899-1907.
- CAPIZZI, C., *Gli spettacoli nella legislazione di Giustiniano*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo 1982, 96-97.

mascherava una tecnica precisa e la banalità dei soggetti [...] una visione quasi tragica del mondo in cui l'individuo è alla mercé [...] del potere e delle convenzioni sociali».

- CICU, L., *Mimografi, mime e mimi nell'età imperiale*, «Sandalion», 32-33, 2009-2010, 71-97.
- CORCELLA, A., *Serio e giocoso in Coricio di Gaza*, in E. Amato, L. Thévenet, G. Ventrella (a c. di), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*, Bari 2014, 20-31.
- CRESCI, L. R., *Imitatio e Realia nella polemica di Coricio sul mimo* (or. 32 Foerster-Richtsteig), «KOINONIA», 10.1, 1986, 49-66.
- EDWARDS, C., *Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome*, in J. Hallet, M. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, 66-95.
- GARELLI, M. H., *Danser le mythe*, Louvain 2007.
- GIANOTTI, G. F., *Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli leggeri di età imperiale*, in Aa.Vv., *Vitae mimus: forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Como 1993, 45-77.
- GIANOTTI, G. F., *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, in O. Pecere-A. Stramaglia (a c. di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Atti del Convegno Internazionale, Cassino 14-17 settembre 1994, Cassino 1994, 265-292.
- GRAUX, C., *Chorikios, Apologie des mimes*, «Revue de Philologie», 1, 1877, 209-247.
- LE GUEN-POULET, B., *Théâtre et cité à l'époque hellénistique*, «Revue des Études Grecques», 108, 1995, 59-90.
- JANELL, W., *Lob des Schauspielers oder Mime und Mimus*, Berlin 1922.
- KRUMBACHER, K., *Geschichte der byzantinischen Litteratur* [1897], München 1987.
- LUGARESI, L., *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, «Zeitschrift für antikes Christentum», 7, 2003, 281-309.
- LUPI, S., *Occasione e performance nelle declamazioni di Coricio di Gaza*, in E. Amato, L. Thévenet, G. Ventrella (a c. di), *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*, Bari 2014, 2-19.
- MALINEAU, V., *L'apport de l'Apologie de mime de Chorikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI siècle*, in C. Saliou (éd.), *Gaza dans l'Antiquité tardive: archéologie, rhétorique et histoire*, Salerno 2005, 149-169.
- MARINELLI, M., *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, relatore Franco Perrelli, a.a. 2014-2015.

- MARINELLI, M., *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, «Il castello di Elsinore», 72, 2015, 9-42.
- MELDOLESI, C., *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, «Inchiesta», 67, 1984, 102-112.
- OSTROGORSKY, G., *Storia dell'impero bizantino* [1940], trad. it. Torino 1968.
- PASQUATO, O., *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo*, Roma 1976.
- PENELLA, R., *Rhetorical Exercises from Late Antiquity*, Cambridge-New York 2009.
- PLANK, P., *Mimēsis Christu*, in P. HAUPTMANN, *Unser ganzes Leben Christus unserm Gott überantworten*, Göttingen 1982, 167-182.
- REICH, H., *Der Mimus. Ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903.
- SCHOULER, B., *Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs*, in *Anthropologie et théâtre antique. Actes du colloque international Montpellier 6-8 Mars 1986*, «Cahiers du Gita», 3, 1987, 273-294.
- SCHOULER, B., *Un ultime hommage à Dionysos*, «Cahiers du Gita», 14, 2001, 249-280.
- WEBB, R. (= 2006a), *Logiques du mime dans l'antiquité tardive*, «Pallas», 71, 2006, 127-135.
- WEBB, R. (= 2006b), *Rhetorical and Theatrical Fictions in Chorikios of Gaza*, in Scott Fitzgerald Johnson (ed.), *Greek Literature in Late Antiquity*, Abingdon 2006, 107-124.
- WEBB, R., *Demons and Dancers*, Cambridge (MS)-London 2008.
- WHITBY, M. e WHITBY, M. (eds.), *Chronicon Paschale*, Liverpool 1989.

