

## **Il rito arcaico : interpreti, spettacolarità e spettacolarizzazione**

*di Licia A. Callari*

Parlare di drammatizzazione del rito, considerato nelle prime manifestazioni comunitarie, ci pone davanti ad un problema interessante e nello stesso tempo complesso, soprattutto perché lo specifico sacrale ha una natura drammaturgica così intrinseca che investe e l'interprete unico e la collettività spettacolarizzando il rito stesso. L'interprete, infatti, non ha quasi mai rivestito, per la critica, nelle primitive pratiche rituali la duplice funzione religiosa-attoriale<sup>1</sup>, forse perché la dimensione spettacolare del rito è stata poco individuata<sup>2</sup> e possiamo forse tentare un'ipotesi. Infatti, partendo da considerazioni generali, non c'è dubbio che lo spettacolo romano per la sua "modernità" assume un'importanza rilevante nel panorama teatrale dell'Occidente<sup>3</sup>, anche se la massificazione culturale e la licenziosità di certe pratiche spettacolari lo ha reso forse "criticabile"<sup>4</sup>. Si tende, quindi, a mettere in rilievo da una parte l'aspetto sociale, che vede una forma di teatro più vicina al gusto delle classi più umili e popolari, dall'altra l'aspetto etico, che evidenzia la predilezione di tali classi per manifestazioni spettacolari ludiche e talora oscene.

Ma, prescindendo da tali considerazioni di carattere generale, si può rilevare nelle manifestazioni e forme teatrali proprie di questo teatro, una

---

<sup>1</sup> Sull'attore romano e sulla sua funzione cfr. E.Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957; G.Calendoli, *L'Attore. Storia di un'arte*, Roma 1959, p.41 sgg.; cfr. inoltre B.A.Taladoire, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier 1951; D.Lanza, *L'attore*, in *Oralità Scrittura Spettacolo* a cura di M.Vegetti, Torino 1983, p.128 sgg.

<sup>2</sup> Con particolare riferimento alle forme rituali intese come pratiche spettacolari cfr.R.Tomasino, *La forma del teatro*, Palermo 1984, p.309 sgg.

<sup>3</sup> Sullo spettacolo latino in generale e sul suo sviluppo drammaturgico cfr. E.Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, trad.it.Firenze 1960; G.E.Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952; E.Paratore cit.; M.Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, 2ed.; B.Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977; F.H.Sandbach, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, trad. it. Bari 1979; E.Lefèvre, *Das romische Drama*, Darmstadt 1978; W.Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. Bari 1986; F.Dupont, *Teatro e società a Roma*, trad. it. Roma-Bari 1995

specifica caratterizzazione, comune a tutte, tipicamente romana: la percezione teatrale, intesa come spettacolarizzazione visiva e auditiva della realtà circostante<sup>5</sup>. E' questa una caratteristica riscontrabile in ogni momento della vita pubblica del popolo romano soprattutto a partire dall'età repubblicana, quando la consapevolezza di una romanità imperante stava diventando patrimonio della collettività. E dentro questa dimensione teatrale si possono, a nostro avviso, anche collocare i riti e le manifestazioni sacre proprie dell'età arcaica, perché nella loro essenza più intima vivono la realtà spettacolare e la comunicano, spettacolarizzandola, alla collettività. Nel nostro caso specifico, dunque, il rito si fa teatro quando la dimensione sacrale e antropologica vive e viene percepita come momento comunitario, dando al singolo e alla collettività la possibilità di usare il rito-spettacolo come mezzo di espressione religiosa, politica e civile<sup>6</sup>. Dentro questa ottica si possono, dunque, vedere le prime manifestazioni spettacolari legate ai riti propiziatori e iniziatici, ai rituali magici ed esoterici, di cui la primordiale civiltà latina fu certamente ricca per la confluenza di culture diverse, aventi per matrice comune l'area indoeuropea<sup>7</sup>. L'influenza di arcaici riti mediorientali e la mescolanza di elementi sacrali autoctoni con quelli etruschi e italici prima, ellenici poi danno vita a manifestazioni misteriche, durante le quali il protagonista si mimetizza con gli spiriti evocati, siano essi divinità ctonie o spiriti fecondatori della terra o incorporee realtà degli antenati, e diventa in quel momento l'interprete simbolico di una pratica di spettacolo. E' nell'interprete che poniamo la nostra attenzione, perché è con lui e attraverso di lui che il rito si libera della schematicità sacrale per rivestire una dimensione spettacolare più ampia e più completa. L'interprete diventa quindi attore dalla recitazione incerta ma consapevole, dalla gestualità abbozzata ma sicura, dalla teatralità primitiva ma autentica.

I primi attori sono perciò da individuare nei sacerdoti atti a propiziare con formule sacrali e con canti liturgici il benessere della comunità,

---

<sup>4</sup> Il teatro romano ha però dimostrato una grande vitalità scenica, specialmente nelle sue forme più "ambigue", contribuendo ad una continuità teatrale nei periodi più oscuri fino al Medioevo, cfr. in proposito L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari 1988

<sup>5</sup> Cfr. F. Dupont *cit.*, p.7 sgg.

<sup>6</sup> C. Nicolet, *Il mestiere di cittadino nell'antica Roma*, trad. it. Roma 1980, p.467 sgg., parla di efficacia dello spettacolo tipicamente romana in ogni forma di vita civile; in merito cfr. pure F. Dupont *cit.*, p.10

<sup>7</sup> Vedi E. Paratore *cit.*, pp.1-11 e G. Calendoli *cit.*, p.42 sgg

pregando per la fertilità dei campi, la prosperità delle case, la tutela del territorio.

I Sacerdoti Salii<sup>8</sup> erano gli interpreti di un antico rito in cui parole e gestualità servivano ad accrescere la potenza della città di Roma. L'origine del rito veniva ricondotta alla leggenda legata al re "pio", Numa Pompilio: durante una cerimonia religiosa era caduto miracolosamente dal cielo uno scudo di bronzo e per mimetizzarlo, onde evitare che venisse rubato, il re ne fece costruire altri undici e li affidò alla custodia dei Salii, gli antichi sacerdoti di Marte ed Ercole. Per propiziare la potenza bellica del popolo romano, all'inizio della stagione della guerra aveva luogo la cerimonia sacra: i Salii avanzavano per le vie della città danzando e percuotendo gli scudi con le lance; in un crescendo ritmico quasi ossessivo, determinato dal martellante passo di danza a tre tempi<sup>9</sup>, detto *tripudium*, recitavano formule liturgiche contenenti suppliche al dio. La preghiera, *carmen saliare*, ci è tramandata in modo frammentario attraverso citazioni di grammatici<sup>10</sup> e la sua lingua è così arcaica da essere poco capita dagli stessi sacerdoti in età imperiale<sup>11</sup>:

*Divom parentem cante! Divom deo supplicate!*

*Quome tonas, Leucesie, prae tet tremonti*

*Quot ibe tet e nubi deiscunt tonare.*

Frr.1-2 Morel

Cantate il padre degli dei! Supplicate il dio degli dei!

Quando tuoni, o Dio della Luce, davanti a te tremano

Tutti gli dei che lassù ti sentono tuonare dalle nubi.

La struttura linguistica, ricca di parallelismi e allitterazioni, mette in rilievo il ritmo proprio della formula magica, che propone un rituale misterico dove spettacolo e magia si fondono per propiziare l'invincibilità di un popolo.

---

<sup>8</sup> I Salii, sacerdoti sacri a Marte ed Ercole, risiedevano nella curia *Saliorum* e formavano due collegi sacerdotali: I Salii *palatini* e i Salii *quirinales*. In particolare su questo e in generale sulla poesia religiosa cfr. G.Dumézil, *La religione romana arcaica*, trad. it. Milano 1977, G.B.Pighi, *La poesia religiosa romana*, Bologna 1958

<sup>9</sup> La stessa etimologia del nome Salii è chiarificatrice rispetto alla danza: deriva, infatti, dal verbo *salio* (saltare).

<sup>10</sup> I pochissimi frammenti ci sono stati tramandati da Varrone e dai grammatici Terenzio Scauro e Velio Longo. I frammenti sono raccolti in K.Buechner, *Fragmenta poetarum Latinorum*, Lipsia 1982

<sup>11</sup> Così ci tramanda Quintiliano I,6,40: *Saliorum carmina vix sacerdotibus suis satis intellecta*

Anche i sacerdoti Arvali<sup>12</sup> si possono considerare attori di una pratica di spettacolo: erano infatti interpreti di un rito di iniziazione agreste, la festa degli *Ambarvalia*<sup>13</sup>. L'origine del rito si fa risalire a Romolo, che avrebbe dato a se stesso e ai suoi fratelli adottivi il nome di *fratres Arvales*, con lo scopo di propiziare la fecondità della terra, onorando con canti e danze la dea Dia. La stessa etimologia del nome ci fa comprendere il suo legame con la terra: *amb-* "intorno" e *arva* "campi" e ci fa visualizzare una processione ritmata dalla triplice ripetizione delle suppliche e cadenzata dal movimento in tondo attorno ai campi.

Il *carmen* dei sacerdoti Arvali<sup>14</sup> si presenta come una formula magica:

*enos Lases iuvate* (3 volte)

*neue lue, rue, Marmor, sins incurrere in pleores* (3 volte)

*satur fu, fere Mars, limen sali sta berber* (3 volte)

*Semunis alternei advocapit conctos* (3 volte)

*Enos Marmor iuvato* (3 volte)

*Triumpe* (5 volte)

(CIL,I,2,2)

O Lari, aiutateci!

Non permettere, Marte, che peste e rovina assalgono il popolo!

Sii sazio, feroce Marte, salta la soglia, fermati Berber!

Invocherà alternativamente tutti gli dei Semoni.

O Marte aiutaci!

Trionfo!

Tutta la formula mantiene e nella lingua arcaica e nell'antico metro saturnio<sup>15</sup> l'impronta di invocazione magica soprattutto per l'intensità espressiva del *triumpe* finale, inteso come grido liberatorio e contemporaneamente come possesso soprannaturale del nume che il

---

<sup>12</sup> Anche i *fratres Arvales* formavano un collegio sacerdotale di dodici membri; il loro santuario era dislocato lungo la via Campana, in un posto verde e appartato.

<sup>13</sup> La festa si celebrava all'inizio di maggio e si protraeva per tre giorni; il *carmen* veniva recitato durante il secondo giorno.

<sup>14</sup> Il *carmen* ci è tramandato da un'iscrizione in una tavola marmorea contenente gli atti di una cerimonia celebrata nel 218 d.C. Cfr. K. Buechner *cit.*

<sup>15</sup> Sul problema dell'antichissimo metro saturnio cfr. M. Barchiesi, *Nota metrica in Nevio epico*, Padova 1962, p. 294 sgg. e B. Luiselli, *Il problema della più antica prosa latina*, Cagliari 1969

sacerdote -attore trasmetteva da se stesso alla terra, nella consapevolezza di essere esaudito<sup>16</sup>.

La percezione teatrale si allarga alla collettività nel rito della *lustratio*<sup>17</sup>, legato sempre alla festa degli *Ambarvalia*; a riprova dell'importanza del rito e della sua forza purificatrice, la preghiera veniva recitata dal *pater familias* durante la processione, alla conclusione della quale sacrificava un maiale (*sus*), un montone (*ovis*) e un toro alla presenza della famiglia e della comunità domestica<sup>18</sup>. La preghiera, *carmen lustrale*, presenta un movimento ritmico tipico delle espressioni liturgiche, per l'elenco delle grazie da chiedere per la protezione dei campi e del raccolto:

*Uti tu morbos visos invisosque  
viduertatem vastitudinemque  
calamitates intemperiasque  
prohibessis defendas averruncesque:  
ut fruges frumenta vineta virgultaque  
grandire beneque evenire siris  
pastores pecuaque salva servassis  
duisque duonam salutem valetudinemque  
mihi domo familiaeque nostrae.*

Perché tu i morbi veduti e non veduti,  
la desolazione e la devastazione,  
i mali delle piante e i maltempi  
fermi, allontani e storni;  
e perché i raccolti e le biade, i vigneti e i virgulti  
tu lasci aggrandire e venir bene,  
i pastori e il bestiame conservi sani  
e dia benessere e salute  
a me, alla casa e alla nostra famiglia.

(trad.G.B.Pighi)

---

<sup>16</sup> La triplice ripetizione delle formule liturgiche era diffusa, come è dimostrato nel *carmen Saliare*. Cfr. E. Pasoli, *Acta fratrum Arvalium*, Bologna 1950

<sup>17</sup> Il testo della preghiera tramandato da Catone, *De agri cultura* 141,3 come prosa, non prevedeva l'accompagnamento del suono e della danza; Cfr. E. Norden, *Prosa d'arte antica*, I, trad.it. Roma 1986, pp. 168-169

<sup>18</sup> Il sacrificio era detto *suovetaurilia*.

L'elemento sacrificale mette in risalto la spettacolarità del testo, mentre l'autorità dell'interprete spettacolarizza in misura maggiore il rito, davanti ad una collettività che è allo stesso tempo pubblico e comparsa.

Un esempio di rito-spettacolo particolarmente solenne e grave è quello della *devotio* : il protagonista, il comandante capo dell'esercito romano, quando si rendeva conto che le sorti della battaglia stavano volgendo al peggio, recitava una formula sacrale dall'intendimento magico e soprannaturale, per ottenere la vittoria:

*Iane, Iuppiter, Mars pater, Quirine, Bellona, Lares, divi Novensiles, di Indigetes, divi quorum est potestas nosrorum hostiumque, dique manes, vos precor, veneror, veniam peto feroque, uti populo Romano Quiritium vim victoriam prosperetis hostesque populi Romani Quiritium terrore formidine morteque adficiatis. Sicut verbis nuncupavi, ita pro re publica populi Romani Quiritium, exercitu, legionibus, auxiliis populi Romani Quiritium, legiones auxiliaque hostium mecum deis Manibus Tellurique devoveo.*

Livio, *Ab urbe condita*, VIII,9, 6-8

Giano, Giove, padre Marte, Quirino, Bellona, Lari, dei Novensili, dei Indigeti, dei tutti che avete potere su di noi e sui nemici, e voi, dei Mani, vi prego, vi adoro, chiedo la grazia e la ottengo, che concediate al popolo romano dei Quiriti la forza e la vittoria, e che gettiate paura, terrore e morte sui nemici del popolo romano dei Quiriti. Come ho solennemente proclamato, così offro in voto agli dei Mani e alla Terra, insieme a me stesso, le truppe regolari e ausiliarie dei nemici, in favore della comunità del popolo romano dei Quiriti, del suo esercito, delle truppe regolari e ausiliarie del popolo romano dei Quiriti.

Formula votiva al tempo stesso terribile e potente per la carica misterica e la forza iniziatica contenuta nelle parole e nel gesto del sacrificio; infatti il comandante, mentre invoca le divinità della terra e del cielo per debellare i nemici e offre in cambio la propria vita, assume il ruolo di attore- protagonista di una pratica spettacolare; perché di spettacolo si tratta per le caratteristiche proprie del rituale, che vede l'esercito e l'intera comunità chiamati a rispondere del debito votivo contratto dal proprio

comandante. Infatti se, dopo aver pronunciato la formula della *devotio*, il comandante non veniva ucciso, non poteva più rientrare a far parte della società; si veniva a trovare nella curiosa condizione di non essere più padrone della sua vita, essendo divenuto proprietà degli dei che aveva invocato, ma anche di non poter vivere perché aveva perso ogni diritto religioso e civile. A questo punto, per trovare una conclusione onorevole, si procedeva ad una sostituzione di persona: una statua di proporzioni umane veniva seppellita con un rito di sepoltura ufficiale come vittima sacrificale, in espiazione del voto contratto e non mantenuto<sup>19</sup>.

Non sono che esempi, questi esaminati, che mettono in rilievo un'interpretazione alquanto abbozzata e una teatralità ancora rozza ma che, investita di una grave valenza sacrale, quasi magica, si pone come evento di una celebrazione collettiva. All'interno di questa ritualizzazione corale la comunità riveste un ruolo importante e duplice: da una parte, consapevole dello specifico sacrale, partecipa al rito come pubblico interpretandolo come espressione corale di un evento; dall'altro con un processo inverso, diviene diretto protagonista della pratica spettacolare e, riunendo in sé la funzione religiosa e quella attoriale, interpreta il rito. Dove la collettività diventa assoluta protagonista è in quei *carmina convivalia*, "canti dei banchetti", in cui si possono rintracciare le origini della poesia epica latina<sup>20</sup>. Il banchetto era considerato dalla classe aristocratica romana come evento comunitario socialmente rilevante e con funzione spettacolare. Infatti diventavano interpreti di un rito gentilizio i commensali tutti nel momento in cui cantavano a turno antichi carmi in lode di antenati illustri, con la semplice voce o con l'accompagnamento del suono della tibia<sup>21</sup>; in tal modo la famiglia romana assumeva, come abbiamo detto precedentemente, sia il ruolo di attore protagonista sia quello di pubblico; in entrambi i casi, però, l'interpretazione corale e diversificata arricchiva di *pathos* il contenuto

---

<sup>19</sup> Si trova nel museo di Chieti una statua alta sette piedi romani, raffigurante un capo militare, il "Guerriero di Capestrano"; alcuni studiosi ne vedono un esempio di questa pratica rituale.

<sup>20</sup> Sui *carmina convivalia* cfr. A.Momigliano, in AA.VV., *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1960, pp.69-88

<sup>21</sup> Solo due testimonianze rimangono dei *carmina convivalia*, rappresentate una dai dati catoniani riferiti da Cicerone (*Tusc.*IV,2 e *Brut.* 18-19) e l'altra da un frammentario passo di Varrone.

legendario di gesta eroiche e mitizzate, che ebbero nella trasmissione orale la causa della loro completa scomparsa<sup>22</sup>.

Un'attenzione particolare e per gli interpreti e per la complessa teatralità meritano i rituali propri della celebrazione dei defunti<sup>23</sup>. La cerimonia, fastosa e spettacolare, era l'occasione per esaltare il defunto e la sua famiglia, ricordandone la vita, le gesta e l'illustre casata nobile; per questo veniva allestito uno spettacolo<sup>24</sup> con tanto di regista, *dissignator*, attori veri, interpreti di primo piano e comparse. Il corteo funebre iniziava con i suonatori di tibia, poi quelli di flauto e di *tubae*; seguivano i portatori di fiaccole e le *praeficae* che intonavano i canti funebri<sup>25</sup>; poi la processione delle *imagines* degli antenati, fatte avanzare su di un alto feretro e indossate da attori; ad ognuno di loro era affidata la *performance* dell'antenato che rappresentavano. Con la maschera dell'avo defunto sul volto, con indosso le vesti da parata e le insegne onorifiche, l'attore costituiva una presenza viva e drammatica della memoria, al tempo stesso, del singolo e della collettività. La processione terminava con i portatori di cartelli, in cui erano illustrati i fatti salienti della vita del defunto; seguiva poi la bara preceduta dai littori e seguita dai familiari in lutto. Il corteo, una volta giunto al Foro, si fermava per celebrare la solenne commemorazione. Un parente o un amico di famiglia pronunciava dinanzi alla folla la *laudatio funebris*, l'orazione elogiativa delle doti e dei pregi del defunto, con particolare riferimento alla nobiltà di nascita, alle imprese militari, al *cursus honorum* e alle virtù civiche proprie del cittadino romano: *pietas, gravitas e virtus*<sup>26</sup>. L'elemento teatrale era presente quindi non solo nell'apparato scenografico del corteo, ma anche nella *laudatio* vera e propria: non a caso, infatti, veniva data una rilevante importanza al testo nella sua costruzione, con particolare riguardo alla forma, e un'attenzione specifica da parte

---

<sup>22</sup> Fu ipotizzato da alcuni studiosi, in particolare da B.G.Niebuhr, che i racconti leggendari della storia romana arcaica derivassero proprio dai *carmina convivalia*. Sulla questione è interessante leggere la nota critica di M.Bettini

<sup>23</sup> Sul rito funebre cfr. U.E. Paoli, *Vita Romana*, Firenze 1962, p.299 sgg.

<sup>24</sup> Polibio, VI,53 considera il rito funebre una vera forma spettacolare.

<sup>25</sup> Sul pianto come rito cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino, 1975 ed.2

<sup>26</sup> Gli *elogia* restano le pur deboli testimonianze della *laudatio funebris* arcaica; alcuni esempi si trovano nella tomba degli Scipioni. Cfr. in proposito A.Traina, *Comoedia*, Padova 1969, pp.165-169



dell'oratore alla recitazione, nella cura della tonalità della voce e della tecnica del gesto.

Oltre al *familairis* a cui era affidato il ruolo del protagonista proprio nel momento della *laudatio*, altre figure meritano la nostra attenzione per la funzione spettacolare che assumono durante il rito: le *praeficae* e le "figure mascherate". Dall'emblematica presenza scenica, le *praeficae*, donne appositamente "ingaggiate" per il funerale, dietro compenso, intonavano al suono della tibia i canti funebri, le *neniae*: scarmigliate, dall'aspetto lugubre, dalla gestualità cruenta, queste prime professioniste teatrali, accompagnavano il corteo con assordanti lamenti e alte grida di dolore, seguendo come base la tradizione orale e in più improvvisando a secondo del momento, del luogo e della folla presente lungo il percorso<sup>27</sup>.

Con una precisa funzione attoriale si presentano invece le cosiddette "figure mascherate" (*imagines*); infatti è la prima volta che, nel contesto di una forma rituale, viene comunicato un messaggio visivo e visualizzabile: la rappresentazione della vita del defunto. C'è un pubblico a cui è destinata e da cui è recepita una comunicazione, anche se soltanto gestuale; si manifesta così la lenta trasformazione di una forma di teatralità rituale e collettiva ad una profana e comunicativa. La trasformazione è lenta, ma progressiva in un processo di evoluzione teatrale oramai inarrestabile.

Anche l'attore subirà la stessa trasformazione, e anche per lui si tratterà di un passaggio "naturalmente" evolutivo: da un primo momento di identificazione con gli interpreti dei riti arcaici propiziatori di benefiche influenze, giunge ad una dimensione individualistica e reale, diventando così il tra<sup>28</sup>mite comunicativo di un messaggio non più soltanto suo. Proprio per questo motivo acquisisce quella funzione universale, così socialmente rilevante, da divenire poi l'immagine viva della coscienza di un popolo.

Data di pubblicazione on-line: 28 gennaio 2004

---

<sup>27</sup>F. Dupont *cit.*, p.14 sgg. afferma che l'aristocrazia romana inventò la processione funebre sul modello della processione trionfale, "perché la loro nobiltà fosse pubblicamente riconosciuta".

<sup>28</sup>