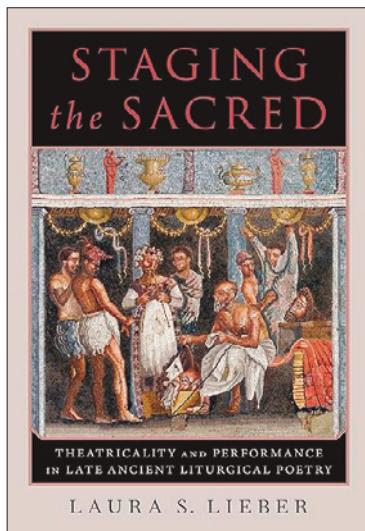
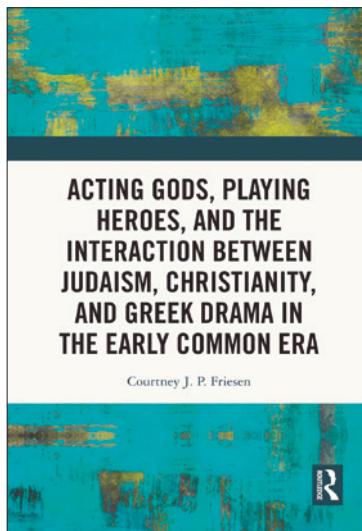


## STAGING THE SACRED / ACTING GODS, PLAYING HEROES



LIEBER, LAURA S. (2023). *Staging the Sacred. Theatricality and Performance in Late Ancient Liturgical Poetry*. Oxford: Oxford University Press. 424 pp., 89.00 £ [ISBN 978-0-19-006546-1]



FRIESEN, COURTNEY (2024). *Acting Gods, Playing Heroes, and the Interaction between Judaism, Christianity, and Greek Drama in the Early Common Era*. London & New York: Routledge. 180 pp., 112.00 £ [ISBN 978-1-03-249102-8]

DONATELLA TRONCA

Università di Bologna

donatella.tronca2@unibo.it – <https://orcid.org/0000-0002-9998-637X>

Nei due volumi qui presi in esame si può individuare un obiettivo comune: quello di portare al centro degli studi relativi alla Tarda Antichità la dimensione performa-

tiva. In questo senso, sono prese in considerazione differenti tipologie di fonti di cui vengono offerte letture originali intersecando, in alcuni casi, il dato materiale e il dato testuale, senza indugiare troppo in analisi specialistiche di natura prettamente archeologica o filologica, ma facendo dialogare diverse metodologie di indagine nel tentativo di offrire letture ad ampio raggio di un periodo, quello tardoantico, molto ricco sul piano delle novità e degli incroci culturali e, soprattutto, religiosi. Per la tipologia e cronologia di fonti rispettivamente prese in considerazione, la recensione seguirà questa struttura: come punto di partenza si percorreranno i capitoli del volume di Courtney Friesen sottolineando, di volta in volta, i possibili elementi di contatto con il volume di Laura S. Lieber su cui ci si concentrerà nella seconda parte.

Lo studio di Friesen si apre con un capitolo introduttivo (“*Theater and/as Ritual*”, pp. 1-18) in cui vengono esplicitati gli obiettivi del lavoro, che intende analizzare la possibile influenza della *performance* drammatica del mondo greco antico sulla dimensione religiosa tardoantica, tanto dal punto di vista dei rituali quanto sul piano dell’ideologia. Le sfere religiose prese in considerazione sono quelle riferibili al giudaismo e al cristianesimo. Si mette bene in luce la profonda connessione tra la sfera religiosa e l’ambito teatrale tanto nel mondo greco quanto nel mondo romano, ma bisogna subito precisare che in nessun capitolo del volume è opportunamente esplicitata l’estrema differenza nella concezione della dinamica teatrale tra mondo greco antico ed epoca romano-imperiale. Questa differenza ha avuto delle ricadute significative anche nell’interazione con il giudaismo e, forse soprattutto, con il cristianesimo. Anche il secondo volume qui recensito, di Laura S. Lieber, sembra non volersi porre questo problema. Entrambi gli studi, a ragione, pongono la dimensione teatrale come un fatto sociale e quotidiano pervasivo nella Tarda Antichità, ma considerano il teatro antico come una sorta di monolito greco-romano (reso evidente dall’uso di espressioni come “*Greco-Roman entertainments*” [Friesen, p. 8], “*Greco-Roman theater*” [Lieber, p. 5]), senza delle proprie prerogative che però avevano ricadute sociali e culturali di una certa importanza che non andrebbero sottovalutate. A questo proposito, si sente la mancanza, nella bibliografia menzionata in entrambi i libri, dei testi di autori come Florence Dupont (1987) e Diego Lanza (1992), che illustrano proprio queste problematiche: del fatto, cioè, che non è dato in nessun tempo e in nessun luogo un teatro che possa considerarsi antistorico e come quindi esso non possa essere utilizzato come universale categoria storiografica. Innanzitutto, la dimensione teatrale e, più in generale, spettacolare, è strettamente legata alla sfera politica: la Grecia antica e il tardo impero romano – e quest’ultimo pertiene al più ampio momento storico in cui si collocano le fonti prese in considerazione da questi volumi – presenta-

vano forme di governo estremamente diverse. Questo aveva necessariamente delle ricadute anche sulla visione più generale della *performance* teatrale, del suo ruolo nella vita dei cittadini e, in particolare, in relazione alla considerazione sociale degli operatori delle arti sceniche (attrici, attori, ballerine e ballerini). A questo proposito rileviamo da subito che, nella pur vasta gamma di fonti prese in considerazione dai volumi qui esaminati, entrambi lasciano in disparte le fonti giuridiche che, nel diritto romano (già dai testi più antichi citati nei *Digesta*), decretavano lo stato infamante per coloro che calcassero la scena, un elemento del tutto estraneo alle elevate funzioni paideutiche che venivano invece attribuite al teatro greco antico e al ruolo dell'*hypokrites*. Tuttavia, seppure si concentri su testi del teatro attico, individuando le influenze che questi potrebbero aver avuto nelle due grandi religioni monoteiste, il momento storico analizzato da Friesen è quello tardoantico; le dimensioni culturale, sociale e legislativa, sono quelle romane. Seppure Friesen menzioni fugacemente la legislazione teodosiana, non si sofferma su quelle norme che concedevano la liberazione dallo stigma di *infamia* (tanto sul piano giuridico quanto sociale) alle attrici (e, verosimilmente, anche agli attori) che si fossero convertite al cristianesimo (*Codex Theodosianus* XV 7, 4 e 9). Questo genere di norma è il risultato dell'influenza cristiana sul diritto imperiale, dal momento che il cristianesimo non poteva non rilevare una contraddizione intrinseca nello stigma infamante decretato a chi operava nelle arti sceniche: le attrici e gli attori mentre erano idolatrati sulla scena, fuori di essa erano considerati alla stregua di criminali che avessero ricevuto una condanna.

È sicuramente nel giusto Friesen quando sostiene che, anche se tanto avversato da rabbini e gerarchie ecclesiastiche, tra dramma classico, testo biblico e altri testi religiosi sono rilevabili molte connessioni e soprattutto come queste fossero già bene evidenti agli autori antichi. E questo elemento di intreccio culturale e religioso è d'altronde molto sostenuto anche da Lieber. Bisogna chiedersi, però, se questi elementi di contatto, piuttosto che da prestiti o contaminazioni letterarie più o meno consapevoli tra ambito teatrale e ambito religioso, non dipendano dal più generale contesto culturale in cui quei testi sono generati e dal fatto che gli autori (pagani, giudei o cristiani) avessero una stessa formazione intellettuale – elemento peraltro ben sottolineato sia da Friesen che da Lieber. In quel contesto, che era fortemente performativo di per sé, la dimensione orale, declamatoria, e l'esercizio della retorica erano il modo in cui veniva interpretata e rappresentata la realtà, e la realtà era permeata dal discorso religioso. Questo discorso, per essere divulgato, poteva certamente servirsi di tecniche espositive ben presenti anche nell'ambito teatrale, ma allo stesso tempo, consapevoli del rischio di pericolose sovrapposizioni, i capi religiosi ne prendevano energeticamente

le distanze, come d'altronde già avevano fatto e ancora facevano tutti i capi politici (anche pagani) che necessariamente si servivano della parola e del gesto per comunicare con gli ascoltatori e convincerli della giustezza delle loro posizioni. In un modo o nell'altro, il teatro in epoca romano-imperiale era percepito come pertinente alla sfera dell'inganno e questo non poteva essere compreso in un discorso politico (per esempio nell'oratoria) o religioso (l'omelia, la liturgia, etc.).

Questa lettura dell'interconnessione tra dinamica teatrale e religiosa vale tanto per i testi performati quanto per l'architettura dei luoghi deputati alla *performance*, analizzati da Friesen nel capitolo intitolato “*A Tale of Two Cities' Theatres. From Athens to Jerusalem*” (pp. 19-31), dove vengono evidenziate le possibili influenze che il teatro avrebbe avuto sulla genesi dei luoghi deputati ai rituali giudaici (sinagoghe) e cristiani (basiliche). Tuttavia, anche gli edifici pubblici romani deputati all'amministrazione della giustizia o il senato non avevano forme troppo dissimili, ma con lo stigma di *infamia* decretato per tutti coloro che calcassero la *scaena* (*Digesta* 3, 2, 2, 5), il mondo romano aveva ben chiarito quale fosse la differenza tra chi parlava in un anfiteatro e chi invece lo faceva nel senato. Derivando il loro etimo dal verbo *fari*, che significa “dire, parlare”, la *fama* e l'*infamia* sono concetti strettamente legati alla dimensione verbale: innanzitutto perché la nota di *infamia* dipende da ciò che viene detto di qualcuno, e inoltre la testimonianza di un *infamis* non doveva essere creduta – o, a limite, solo se estorta sotto tortura. Semplicemente, quindi, in linea di principio, la parola di un *infamis* non era degna di fede per definizione e quindi non c'era possibilità di confusione. Un qualsiasi giudeo o cristiano concedeva, invece, fede cieca alla parola del rabbino o del vescovo, ed entrambe queste figure si ponevano dal punto di vista di religioni della verità rivelata, quindi di una parola di per sé degna di fede perché, in entrambi i casi, parola di diretta emanazione divina. In termini performativi vale lo stesso parallelismo anche con l'oratoria, e questo elemento è molto presente nel volume di Lieber (se ne discute in particolare alle pp. 116-120), ma bisogna sottolineare che sono numerosi gli scritti che mettevano in guardia dal confondere l'oratoria con il teatro, laddove l'oratore non avrebbe mai dovuto lasciarsi andare ad *histrionales modos*.<sup>1</sup> Il problema non era tanto – o solo – il mantenimento di una certa decenza in una pratica che richiedeva gravità di costumi, quanto piuttosto il fatto che l'oratore che si atteggiava come un pantomimo, dando l'impressione di recitare una parte, perdesse la credibilità, mettendo così in dubbio la relazione fra le sue parole

---

1. Tac., *Dialogus de oratoribus* 26.

e la verità. Per questo motivo la legge sanciva l'*infamia* per gli attori, e definiva la *scaena* per non confonderla con il *pulpitum* del *prodire in publicum*.<sup>2</sup> Questi parallelismi erano ben presenti anche in antico, e forse proprio per questo si rendeva necessario accentuare le differenze teoriche e concettuali: un conto sono i codici espressivi, necessariamente comuni a un medesimo contesto storico-culturale, un altro è il dispositivo spettacolare del teatro che viene in quanto tale condannato da religioni che predicano il monoteismo e si fondano su verità rivelate. Semplificemente: le immagini di cui si serve il teatro propongono una realtà parallela per definizione non degna di fede perché performata da *infames* e dunque necessariamente incompatibile con la verità rivelata. Le considerazioni di Friesen e Lieber non sono sbagliate e sono utili a mettere in luce la complessità che sta dietro a questi incontri/scontri culturali ma, a parere di chi scrive, lasciano indietro gli aspetti teorici della dimensione storico-religiosa e gli aspetti sociali di cui, almeno i predicatori cristiani si prendono la responsabilità quando tentano di convertire gli attori e, allo stesso tempo, anche per gli attori la conversione diventa una forma di liberazione da uno stigma che, proprio in quel momento storico, aveva forse raggiunto la sua massima esasperazione e anche le condanne a morte entravano nello spettacolo. Questi e altri punti sarebbero stati meglio messi a fuoco se Friesen e Lieber avessero preso in considerazione gli importanti contributi di Carla Bino (2015), Leonardo Lugaresi (2008) e Alessandro Saggioro (1996).

In ogni caso, interconnessioni testuali e spaziali nella dimensione performativa erano certamente presenti: è questo il caso, per esempio, dell'affascinante lettura di Friesen (“*Atonement and Resurrection as the Denouement of Euripides’ Alcestis*”, pp. 85-102) dell'influenza del mito di Alcesti sui testi neotestamentari e del parallelismo con l'episodio della resurrezione di Lazzaro, evidente anche visivamente negli affreschi dell'ipogeo di Via Latina. È anche il caso della ricezione della vicenda di Polissena (dall'*Ecuba* di Euripide) nelle narrazioni agiografiche martiriali ricostruita nel capitolo intitolato “*From Tragic Heroines to Religious Martyrs. The Afterlife of Polyxena between Philo and Clement of Alexandria*” (pp. 103-115). Tuttavia, anche se questi parallelismi erano ammissibili a livello testuale e visuale, perché ci si rivolgeva a un pubblico che possedeva le coordinate storico-culturali che lo rendevano perfettamente alfabetizzato a intendere quei codici espressivi e quelle narrazioni, proprio per questo erano necessarie anche esplicite distinzioni in merito ai paradigmi di verità e falsità (teatralità) nell'ambito intellettuale (letterario e giuridico), tanto pagano quanto giudaico e

---

2. Neri, 1998, pp. 233-258.

cristiano. In questo senso Friesen, sgomberando il campo da letture anacronistiche che pretendono di definire troppo rigidamente le identità religiose degli autori antichi, mette in luce diversi punti di contatto tra le testimonianze di figure solo apparentemente distanti tra loro, come Filone di Alessandria e Luciano di Samosata che si servivano di medesimi espedienti letterari provenienti dalla tradizione culturale classica per la razionalizzazione del discorso teologico. Gli esempi sono evidenti nei capitoli dedicati a “*The Drama of Debating Gods (and Their Existence). Lucian of Samosata and Philo of Alexandria on Creation and Providence*” (pp. 32-49) e “*Laughing at/with Heracles. Philo of Alexandria on Freedom and Virtue*” (pp. 67-84).

A proposito di Luciano, sarebbe stato forse utile, nel volume di Friesen, anche solo accennare al dialogo *Peri orcheseos*, in difesa della pantomima, che mette in evidenza la visione negativa aristocratica del mestiere di attore/danzatore e quindi quelle contraddizioni intrinseche di un mondo che, mentre li idolatrava alla stregua di divinità sulla scena, fuori considerava gli attori come criminali senza nessuna possibilità di redenzione. Se queste contraddizioni erano descritte da Luciano con lo sguardo disincantato del geniale satirista, i capi religiosi – soprattutto cristiani, almeno da quanto testimoniano le fonti a nostra disposizione – non potranno non rilevarle come del tutto anti-religiose. Il paragone del teatro con l’idolatria è d’altronde ben presente nei testi cristiani che avversavano lo spettacolo, soprattutto nella misura in cui si tacciavano di falsità gli dèi pagani, giudicati immorali e ingiusti. Questo elemento idolatra è presentato nel capitolo di Friesen dedicato a “*Gods on Stage and Gods in Heaven. Fragments of Atheism in Sextus Empiricus and Pseudo-Justin*” (pp. 50-66).

I rabbini e i vescovi che tanto avversavano il teatro erano innanzitutto dei fini osservatori del genere umano, ed è forse questo il motivo per cui così vigorosamente si ponevano contro la dinamica spettacolare, perché ne vedevano la possibile sovrapposizione con la sfera liturgica. La sfera liturgica, però, offriva uno spettacolo che non era di per sé teatro perché, a differenza di questo, proponeva la riattualizzazione di eventi reputati reali e veritieri. La riflessione critica sul potere ingannatorio del teatro, d’altronde, apparteneva già agli autori antichi (Platone in testa – come opportunamente sottolinea anche Friesen, p. 4), e nel mondo romano una visione aristocratica negativa del teatro sarà ancora più accentuata, in particolare nei discorsi relativi alla contrapposizione tra la verità dell’oratoria e la falsità propria della parola e della gestualità istrionica. La liturgia cristiana, in particolare, aveva ritualizzato un evento considerato storico per eccellenza: l’incarnazione, l’entrata di Dio nel mondo e nella storia degli uomini.

Il volume di Friesen si chiude con un capitolo intitolato “*Deus ex Machina. Concluding Thoughts on Dramatic Closure*” (pp. 116-121), che utilmente ripercorre i punti

salienti dello studio, sottolineando ancora una volta come l'elemento teatrale fosse pervasivo nella cultura tardoantica ed evidente anche a livello spaziale nelle dinamiche del riuso e della rifunzionalizzazione tipici del periodo. L'elemento teatrale contribuiva, così, anche a configurare il paesaggio religioso. I punti evidenziati come critici non vogliono porsi in antitesi con questo assunto, che condividiamo, ma vogliono semmai tentare di arricchirlo, anche prendendo in considerazione la più ampia visione della dinamica spettacolare nelle sue relazioni con l'elemento religioso e, soprattutto, le ricadute sul contesto sociale (in particolare in riferimento al mestiere di attore/danzatore e una loro possibile fede religiosa).

Nel prologo del volume di Lieber (pp. 1-22), l'autrice offre uno spunto metodologico importante ed estremamente condivisibile, sgomberando immediatamente il campo dai possibili pregiudizi che il nostro sguardo contemporaneo può avere su concetti come “sacro” e “profano”, proiettando il lettore nella dimensione opportunamente contestualizzata di un tempo, quello tardoantico, in cui queste categorie avevano caratteri più fluidi e confini talmente labili da essere praticamente inesistenti. La teatralità e la *performance* forniscono, in questo senso, un punto di vista interessante e privilegiato per analizzare la Tarda Antichità, dal momento che hanno caratteristiche tali da intersecare perfettamente tanto il “sacro” quanto il “profano”. Partendo, quindi, da questo presupposto metodologico, Lieber intende analizzare la presenza dell'elemento teatrale nella *performance* poetica liturgica delle religioni monoteiste giudaica, cristiana e samaritana, nonché le possibili reciproche influenze, tanto a livello performativo quanto spaziale, tra santuario e scena. L'autrice offre al lettore l'analisi di numerosi testi di carattere innografico di significativa ricchezza e complessità: essi sono riferibili all'Oriente Mediterraneo e le lingue di riferimento sono l'ebraico, il greco, il siriaco e l'aramaico giudaico palestinese. È molto apprezzabile come questi testi non siano investigati con un approccio strettamente filologico-letterario, ma più ampiamente storico-culturale. Inoltre, non sono considerati come il prodotto di poeti circoscritti entro i confini delle loro affiliazioni religiose, ma piuttosto come il risultato di un “*hymnographic phenomenon that crosses confessional and linguistic boundaries*” (p. 13).

A ragione Lieber investiga il fenomeno innografico dando il giusto rilievo agli aspetti performativi che, attraverso la dimensione orale, gestuale, musicale e, più genericamente, sensoriale, sono inerenti alla natura stessa della poesia liturgica e la sostanziano. Un inno per dirsi tale deve essere declamato, e per raggiungere lo scopo di porre il lettore in quella stessa dimensione performativa, Lieber descrive anche i contesti spaziali e materiali delle *performance*. È il caso, per esempio, di una città vivace come Antiochia, la cui descrizione apre il capitolo intitolato “*Setting the Stage. Community Theater and the Translation of Tales*” (pp. 23-98) o degli appro-

fondimenti presentati nei capitoli dedicati a “*Sounds, Sightlines, and Senses. Bodies and Nonverbal Literacy*” (pp. 289-345) e “*The Stage is a World, the Body an Instrument. Hymns in Sacred Space*” (pp. 346-383).

Nell’illustrazione che l’autrice propone della dimensione performativa intrinseca alla produzione inmodica tardoantica andrà però rilevato quello che si reputa un elemento di criticità dal punto di vista metodologico: i concetti di *theatricality* e *performance* sono utilizzati, lungo tutto il volume, quasi come sinonimi sovrapponibili e interscambiabili nei termini di un “*continuum of performativity and theatricality*” (p. 11). Sarebbe stato invece importante metterne in luce le differenze perché, a parere di chi scrive, esse non sono irrilevanti nell’economia dello studio presentato. La *performance* può essere considerata un’azione che, attraverso la forma (*per formam*) attiva un processo fortemente ancorato al “qui e ora” e condiviso in maniera pregnante – anche a livello spaziale – tra attori (nel senso etimologico, di coloro che agiscono) e spettatori. In questo senso la liturgia e, più in generale, il rituale, non sono di per sé teatro, riproposizione narrativa di un evento, ma sono performativi perché riattivano processi efficaci cui è riconosciuto un potere attivo sulla realtà. Laddove riconosce che “*prayers and liturgical poems are ‘powerful words’*” (p. 109), nel capitolo intitolato “*Take Your Place. Authors, Actors, and Audiences*” (pp. 99-161), l’autrice fa riferimento a questo elemento in una maniera che risulta, però, troppo cursoria e quasi accessoria. In realtà questo dato è cruciale e meritava di essere approfondito, dal momento che è proprio per questo che si perde l’apparente sovrapponibilità tra teatro e liturgia, e su questo punto gli autori antichi (soprattutto cristiani, tanto di lingua greca quanto latina) hanno insistito molto. L’idea che la liturgia abbia un’efficacia performativa è condivisa tanto dal *performer* principale (nel caso delle fonti presentate da Lieber: il vescovo, il rabbino, l’innografo, ecc.), quanto dalla comunità dei fedeli che assiste. Costoro non possono essere considerati come spettatori teatrali, in quanto partecipano attivamente e sono i destinatari finali dell’efficacia garantita dalla riattualizzazione-ritualizzazione di quell’evento sacro. Il loro sguardo sulla *performance* e il loro ascolto delle vicende narrate non è distaccato come quello dei cittadini romani che guardavano le esibizioni di individui che la legge considerava *infames* della società. Al contrario: è lo sguardo intensamente partecipativo e profondamente empatico di chi crede che quello che sta avvenendo dinanzi ai propri occhi avrà delle conseguenze importanti sulla propria vita terrena e, soprattutto, ultraterrena. Se la *performance* liturgica era ritenuta in grado di creare una verità anche per mezzo della scritturalità oltreché dell’oraliità, ri-rivelando infinite volte la verità rivelata da Dio e trasmessa agli uomini tramite le *Scritture*, il teatro stava sempre nella dimensione dell’inganno e della falsità. A ragione Lieber sostiene

che tra *performer* e congregazione si stabilisca una relazione dinamica che contribuisce ad animare questi testi poetici (p. 65); tuttavia, tra di essi (*performer* e comunità) non vi era il distacco che c'era tra attore e spettatore. In questo caso, infatti, il *performer* è parte integrante e forse anche *leader* della congregazione, un'eventualità che, grazie allo stigma infamante, non si poteva mai dare nel teatro antico (romano). Questo dato non è accessorio al discorso, in quanto lo stigma di *infamia* incideva fortemente sulla stessa dinamica teatrale e spettacolare. La liturgia, invece, per quanto abbia elementi in comune con l'ambito teatrale, presuppone la fede e l'attribuzione di determinati carismi al *performer*. L'elemento infamante non è un aspetto meramente teorico o relegabile a tecnicismi normativi, ma è estremamente concreto e aveva importanti ricadute sociali. Di nuovo: un conto sono le tecniche e i codici espressivi che necessariamente saranno comuni a più mezzi di comunicazione appartenenti a un medesimo contesto storico-culturale, come quelli ricostruiti nei capitoli intitolati “*Imagine, If You Will. Ekphrasis and the Senses in the Sanctuary*” (pp. 162-229) e “*Method Acting. Ethopoeia and the Creation of Character*” (pp. 230-288). Un altro, però, è il dispositivo concettuale e teorico della dimensione teatrale e spettacolare che, in quanto tale, non può essere sovrapposta alla liturgia.

In conclusione, sono molto apprezzabili la ricchezza e la varietà delle fonti prese in considerazione dai due volumi qui recensiti. Questa varietà, che richiede lo sforzo affatto scontato di far convergere molteplici competenze e sguardi, è indispensabile quando si indaga la dimensione performativa, tanto pervasiva nella Tarda Antichità quanto inafferrabile. Inoltre è estremamente condivisibile un aspetto in particolare della metodologia d'indagine di entrambi gli autori: il fatto, cioè, di mettere opportunamente in dialogo testimonianze “pagane”, giudaiche e cristiane perché a ragione considerate come il prodotto di un medesimo *milieu* culturale, senza indagarle tramite i filtri imposti da istituzionalizzazioni religiose e disciplinari più tarde, che avrebbero portato a letture retrospettive e anacronistiche. Sebbene, quindi, alcune fonti avrebbero meritato, a parere di chi scrive, un'esegesi maggiormente contestualizzata da un punto di vista storico-religioso e sociale, certamente entrambi i volumi offrono spunti metodologici originali e meritevoli di ulteriori approfondimenti.

**BIBLIOGRAFIA**

- Bino, Carla (2015). *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*. Firenze: Le Lettere.
- Dupont, Florence (1987). *Pompa et carmina ludique. Cahiers du groupe interdisciplinaire du théâtre antique*, 3, pp. 75-81.
- Lanza, Diego (1992). Lo spettacolo e l'attore. In Vegetti, 1992, pp. 107-139.
- Lugaresi, Leonardo (2008). *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*. Brescia: Morcelliana.
- Neri, Valerio (1998). *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, "infames" e criminali nella nascente società cristiana*. Bari: Edipuglia.
- Saggiorno, Alessandro (1996). Dalla *pompa diaboli* allo *spirituale theatrum*. Cultura classica e cristianesimo nella polemica dei Padri della Chiesa contro gli spettacoli. Il terzo secolo. *Mythos*, 8.
- Vegetti, Mario (1992). *Introduzione alle culture antiche, I. Oralità Scrittura Spettacolo*. Torino: Bollati Boringhieri.