

A Marinella, Camillo, Lorenzo

INTRODUZIONE*

Che cosa succede quando un attore diventa cristiano? Oggi, probabilmente, diventa un *testimonial* della fede ritrovata, scrive un libro o va in televisione a parlare della propria conversione, vezzeggiato da prelati e giornalisti, ma nel cristianesimo antico poneva un problema. Come quello che deve affrontare, a metà del III secolo, il vescovo di una piccola città africana che scrive a Cipriano di Cartagine per sapere come comportarsi con un ex attore convertito che chiede di poter continuare ad insegnare la sua arte perché non ha altri mezzi di sostentamento. Dato il caso di necessità, non si potrebbe accondiscendere ad una richiesta del genere? La risposta del vescovo di Cartagine è drasticamente negativa e quasi sprezzante: «io penso» – scrive al collega – «che non sia compatibile né con la maestà divina né con la disciplina evangelica che l'onore e il pudore della chiesa siano contaminati da un contagio tanto impuro e infame»¹. Quel che colpisce, nelle sue parole, non è solo l'estremo rigore del diniego, che non ammette deroghe o compromessi, ma soprattutto la ragione con cui Cipriano subito dopo lo giustifica, richiamandosi alla proibizione contenuta nella legge mosaica (cfr. *Dt* 22,5) del travestimento con abiti femminili per sostenere che è un crimine ancor più grave «non soltanto indossare abiti da donna ma, attraverso l'insegnamento di un'arte impudica, rappresentare anche con il gesto personaggi turpi, molli ed effeminati»².

Ciò che spicca è dunque il rifiuto totale di qualsiasi contatto con la persona dell'attore in quanto tale: la sua accettazione nella comunità ecclesiale viene vista da Cipriano come sicura causa di una *infamis contagio*, una contaminazione turpe e pernicioso da cui occorre in ogni modo preservare i fedeli. L'argomento da lui addotto, infatti, si appunta non tanto sui contenuti immorali degli spettacoli o sul discredito sociale della professione dell'attore, quanto piuttosto sul procedimento

* Questo libro è l'esito di un lungo percorso di ricerche, che ha già prodotto una serie di articoli (LUGARESI 1994, 1998, 2003a, 2003b, 2003c, 2003d, 2005) e una tesi di dottorato, *Vanitas ludus omnis. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-V secolo)*, discussa nel giugno 2006 presso l'Università di Bologna e l'École Pratique des Hautes Études – Section des Sciences Religieuses (LUGARESI 2006). A questo insieme di testi mi permetto talvolta di rinviare il lettore, quando per esigenze di spazio devo abbreviare l'esposizione. In questi anni di lavoro ho contratto moltissimi debiti di riconoscenza verso amici e colleghi: non posso qui nominarli tutti, ma tutti mi sono presenti. Sento però il bisogno di esprimere la mia gratitudine almeno a Lorenzo Perrone: al suo aiuto e alla sua amicizia questo libro deve più di quanto lui stesso immagini.

¹ Cipriano, *Ep.* 2,1,2 (CCL 3 B, p. 6): «Quod puto ego nec maiestati divinae nec evangelicae disciplinae congruere, ut pudor et honor ecclesiae tam turpi et infami contagione foedetur». Sulle circostanze e sul contenuto di questa lettera, si veda DELÉANI, che mette a fuoco soprattutto la condizione dell'attore di cui si parla. Quanto al destinatario, Eucrazio, potrebbe essere il vescovo di Thinae (oggi Henchir Thina) nella Byzacena di cui sappiamo che partecipò ad un sinodo nel settembre del 256 (cfr. *Sent. Episc.* 29; CSEL 3,1, p. 347).

² Cipriano, *Ep.* 2,1,2 (pp. 6-7).

stesso di contraffazione che è proprio dell'arte teatrale, per cui dei maschi fanno la parte di donne o, peggio ancora, di personaggi dall'incerta e depravata identità sessuale. La finzione teatrale è per lui molto più grave del semplice travestimento condannato dalla Scrittura in quanto è una sorta di metamorfosi che coinvolge il modo stesso di atteggiarsi del corpo («et gestus quoque») sino a metterne in dubbio l'identità sessuale.

Secondo Cipriano, inoltre, è il *magisterium impudicae artis* in quanto tale che deve essere respinto e non soltanto i suoi prodotti: a suo giudizio infatti non c'è alcuna differenza tra fare l'attore in prima persona e insegnare il mestiere ad altri; anzi, come effetto di quell'insegnamento, al posto di uno solo saranno in molti a peccare, avendo appreso a modificare il proprio corpo e a confonderne l'identità sessuale, per la gioia del diavolo, che gode a pervertire la creazione divina³. Il pericolo è talmente grave che Cipriano arriva a dire, nella parte conclusiva della lettera, che se l'ex attore proprio non ha altri mezzi di sussistenza, dev'essere la chiesa a farsi carico del suo mantenimento (purché si accontenti del minimo indispensabile e soprattutto non lo rivendichi come un *salarium* dovuto), e si offre addirittura di provvedervi lui in prima persona, se la piccola comunità del suo interlocutore non fosse in grado di assumersi quell'onere. Tutto, pur di fare in modo che l'ex attore possa «non impartire agli altri fuori della chiesa insegnamenti che conducono alla morte, ma apprendere lui stesso dentro la chiesa insegnamenti di salvezza»⁴.

La chiesa dunque – questo è il succo dello scambio epistolare tra i due vescovi – non può certo respingere la pecorella smarrita che, venendo dal teatro, si presenta alle sue porte, ma deve evitare a tutti i costi che, a causa di quella conversione, l'intero gregge sia danneggiato, come accadrebbe, a quanto pare, se si verificasse il benché minimo contatto, per quanto episodico e indiretto, con il mondo degli spettacoli. Persino la semplice e del tutto estrinseca giustapposizione dei due ambiti, che verrebbe in qualche modo a crearsi nella sfera di vita di un ex attore divenuto cristiano che sbarca il lunario insegnando recitazione, costituirebbe in quest'ottica un grave pericolo da cui bisogna proteggere con ogni mezzo la comunità. Un «attore cristiano», in conclusione, è un'inammissibile contraddizione in termini.

1. La condanna cristiana degli spettacoli come problema storico

Se abbiamo scelto di prender l'avvio da questa modesta vicenda di cronaca ecclesiastica di metà del III secolo per introdurci al problema degli spettacoli nel cristianesimo antico non è perché il caso trattato da Cipriano abbia qualcosa di singolare o di particolarmente notevole, ma al contrario perché esso è l'espressione tipica di un disagio generale, largamente diffuso nella chiesa dei primi secoli⁵,

³ *Ivi*, 2,2,1 (p. 7).

⁴ *Ivi*, 2,2,3 (p. 8).

⁵ I sintomi di questa insofferenza li esamineremo nel corso di tutta la ricerca, e certo non ci mancheranno le testimonianze: per ora ci limitiamo a citare solo pochi esempi che ci mostrano come essa perduri a lungo, anche dopo che l'impero è divenuto cristiano. Quando la legge imperiale (*Cod. Theod.* 15,7,1 di Valentiniano, Valente e Graziano, del 371) interviene su questo argomento, accogliendo un'istanza ecclesiastica, mette pesanti limitazioni alla possibilità per gli attori di accedere ai

che mette bene a nudo un punto sensibile della coscienza cristiana. Entriamo dunque nel vivo del problema che ci interessa chiedendoci perché mai un vescovo prudente ed equilibrato nel governo pastorale come Cipriano reagisca tanto duramente all'idea di avere nella chiesa un ex attore che dà lezioni di arte teatrale. Per quale ragione egli avverte in modo così pressante la necessità di recidere subito qualsiasi legame tra la chiesa e il mondo dello spettacolo? Uscendo dal caso particolare e formulando la questione in termini generali: qual è il motivo profondo e il vero significato di tale ripugnanza per il mestiere dell'attore? Allargando ancora la prospettiva: come si colloca tutto ciò nel quadro dei rapporti tra la chiesa e il mondo degli spettacoli?

Definiamo subito i termini del problema storiografico che intendiamo affrontare, tracciandone le coordinate. È un dato di fatto che la linea di condotta costantemente seguita (o quanto meno dichiarata) dalla grande chiesa – ma anche, per quanto ne sappiamo, da gran parte delle correnti o comunità dissidenti rispetto ad essa – per *tutto* il periodo da noi preso in esame e nei riguardi di *tutte* le forme di spettacolo praticate nella società tardoantica, è quella di un *assoluto rifiuto*. Negli spettacoli non c'è nulla di positivo ed i cristiani devono astenersi dal frequentarli: questo giudizio viene costantemente ribadito lungo tutto l'arco dei secoli di cui ci occupiamo, a partire dai primi occasionali spunti polemici che troviamo negli apologeti greci a metà del II secolo, poi in una trattatistica specifica che fa la sua comparsa in area latina tra la fine del II e gli inizi del III secolo, infine in una massa imponente di riflessioni teologiche, richiami morali e indicazioni pastorali che punteggiano l'omiletica e la trattatistica teologica di IV-V secolo, e si riflettono, sia pure in misura più limitata, anche in una serie di provvedimenti giuridici, di ambito ecclesiastico prima e poi anche civili di mano in mano che procede la cristianizza-

sacramenti (praticamente li concede solo in punto di morte), e regole la procedura con burocratica pedanteria: le autorità locali devono accertare con un'apposita ispezione la gravità delle condizioni di salute degli *scaenici* che chiedono i sacramenti e occorre comunque l'approvazione del vescovo; se sopravvivono, si deve impedire che tornino al mestiere di prima. Uno spaccato di vita quotidiana della società in via di cristianizzazione alle prese con il problema degli attori è quello che ci viene offerto da una lettera di un anonimo africano della fine del IV o degli inizi del V secolo, studiata da LEPALLEY 2001, pp. 271-275. In essa l'autore si rivolge ai decurioni di una città non precisata per sollecitare, a favore di un giovane attore convertito al cristianesimo e perciò deciso a lasciare il teatro, l'esenzione dal *munus* di recitare per la città, a cui per legge lo obbligava la sua condizione professionale. Lepalley analizza finemente questo testo come documento di una fase in cui la legislazione ecclesiastica preme su quella civile: in linea generale le leggi civili vincolavano gli attori a mantenere il proprio *status*, mentre quelle ecclesiastiche imponevano loro di abbandonarlo. Due costituzioni di Graziano (*Cod. Theod.* 15,7,4 del 380 e 15,7,9 del 381) stabilivano, almeno per le attrici (ma presumibilmente anche per gli attori), tale esenzione, ma è probabile che le autorità locali facessero resistenza, come in questo caso, per non perdere professionisti dello spettacolo preziosi per il "benessere" della città. A noi però quello che interessa non è tanto questo aspetto, quanto la testimonianza di uno zelo pastorale identico a quello di Cipriano (posto che anche l'autore di questa lettera sia un vescovo o un presbitero), volto a staccare definitivamente dal ambiente gli uomini dello spettacolo che si convertono. Un terzo esempio ci è fornito da un *rescriptum* di papa Siricio (384-399) che, a distanza di quasi un secolo e mezzo dalla lettera di Cipriano ad Eucrazio, ripropone un analogo scambio epistolare: in *Ep.* 1,5,6 (PL 13,1137 A-B), al vescovo di Tarragona che gli aveva chiesto come comportarsi con i cristiani che, *acta poenitentia*, sono poi ricaduti nel peccato dandosi alle *ludicrae voluptates*, Siricio risponde che devono essere esclusi dalla celebrazione dei divini misteri, ma ammessi alla preghiera dei fedeli in chiesa, «ut [...] aliis exemplum tribuant, quatenus ab obscoenis cupiditatibus retrahantur». La gestione dei delicati problemi posti dal contatto tra le due sfere del teatro e della chiesa rimane difficile anche nell'impero ormai cristiano.

zione dell'impero, tendenti a circoscrivere e, almeno per quanto riguarda la legislazione ecclesiastica, a scoraggiare la pratica degli spettacoli.

Per inquadrare esattamente la portata del problema occorre tenere presente da una parte l'estensione e la compattezza di questo fronte ecclesiastico, e dall'altra il fatto che la linea di radicale condanna degli spettacoli su cui esso si attesta non può affatto essere data per scontata, come se si trattasse di una scelta obbligata o "naturale", perché, al contrario, essa contrasta fortemente con alcuni fattori storici di primaria importanza a cui dobbiamo ora sommariamente accennare, e che saranno poi esaminati più ampiamente nel corso della nostra ricerca.

Anzitutto il rifiuto radicale degli spettacoli va controcorrente rispetto alla pratica sociale della città tardoantica, in cui essi rivestivano un ruolo di primaria importanza, come fattore di identificazione culturale, di integrazione e di organizzazione sociale e politica. Predicare un'astensione di principio da manifestazioni pubbliche di quella importanza poteva quindi significare, in buona sostanza, emarginarsi dalla vita civile⁶, e questo proprio nel momento in cui i cristiani erano fortemente impegnati a difendere la legittimità e l'utilità della propria appartenenza al sistema sociale. Si pensi alle parole con cui Tertulliano, nell'*Apologeticum*, respinge l'accusa che i cristiani siano inutili alla vita civile:

«Noi ci ricordiamo di dover rendere grazie a Dio, Signore e Creatore e non rifiutiamo nessun frutto delle sue opere; certo ci controlliamo per non usarne oltre misura o in modo scorretto. Perciò coabitiamo [con voi] questo mondo non senza servirvi del foro, del macello, dei bagni, delle botteghe, delle officine, delle stalle, dei vostri mercati e di tutti gli altri luoghi di commercio. Navighiamo anche noi con voi e con voi militiamo, lavoriamo la terra e commerciamo; scambiamo i prodotti delle nostre arti e mettiamo a disposizione il nostro lavoro per la vostra utilità»⁷.

I cristiani, sembra quasi voler gridare lo scrittore africano, sono cittadini (e consumatori!) come tutti gli altri; eppure, in quello stesso contesto, poco dopo egli si sente in dovere di precisare: *Spectaculis non convenimus* «agli spettacoli non ci andiamo», mettendo in evidenza, quasi suo malgrado, un dato di incontestabile "anormalità" dei cristiani⁸. Non è senza significato che Tertulliano cerchi immediatamente di limitare, in qualche modo, la portata di quella che appare evidentemente anche a lui come un'importante e non occultabile deviazione dallo *standard* comune di vita, facendo un improbabile accenno alla possibilità per il cristiano di comprare a parte, se lo desidera, tutti quei prodotti che di solito si

⁶ Si tenga conto, fra l'altro, che l'impregnazione spettacolare dell'ambiente urbano non è limitata agli spazi deputati: basti pensare, ad esempio, alla funzione della *pompa circensis*, che è, per usare le parole di CLAVEL-LÉVÊQUE, pp. 44-45, quella di «théâtraliser la rue comme lieu de la communauté sociale et politique, la cité tout entière comme "espace privilégié du spectacle urbain"». L'aspetto di autoemarginazione insito nel rifiuto degli spettacoli (e di conseguenza il maggior rischio della posizione dei cristiani in tempi di persecuzione) è sottolineato, fra gli altri, da SALLMANN, pp. 248-250 e da BINDER, pp. 117-118. Né è mancato chi, come POINSOTTE, pp. 323-325, ha ravvisato con qualche sconcerto proprio nella radicalità di tale rifiuto una delle cause, se non la causa maggiore, del suo insuccesso: «l'outrance de certaines injonctions adressées aux fidèles, la manifestation d'exigences totalement irréalistes, ont certainement contribué à cet échec de l'Église» (p. 324), perché i fedeli comuni non erano in grado di comprendere un linguaggio così radicale «et inefficace par sa radicalité même» (p. 325).

⁷ Tertulliano, *Apol.* 42,2-3 (CCL 1, p. 157).

⁸ *Ivi*, 42,7 (CCL 1, p. 157).

vendono in occasione dei *ludi*, e di dare così il suo contributo all'economia della città⁹. La diversità comunque resta, e in un passo del *De spectaculis* egli nota, quasi per inciso, che è proprio dall'astensione dagli spettacoli che i pagani riconoscono che qualcuno si è fatto cristiano¹⁰. Il che non significa, come vedremo tra poco, che tutti i cristiani e neppure la maggioranza di loro segua effettivamente questa regola, ma che essa è tuttavia percepita dagli esterni come una caratteristica peculiare dello stile di vita cristiano. I cristiani, in altre parole, non si distinguono dagli altri uomini né per usanze né per abbigliamento o per linguaggio, come dice un notissimo passo dell'*Ad Diognetum*¹¹, ma per il rifiuto degli spettacoli in qualche misura sì.

Ora, il punto da tenere ben presente è che lo spettacolo nella città tardoantica non è semplicemente un'attività sociale ed economica fra le altre, ma costituisce un momento fondamentale di integrazione in cui la società civile si riconosce e celebra se stessa. Se, come è stato acutamente osservato, «il teatro rimaneva la principale fonte d'ispirazione per lo stile della vita pubblica» tanto che perfino «molte delle idee e delle forme di espressione della Chiesa primitiva possono essere precisamente localizzate nell'area cruciale dell'antico mondo dello spettacolo»¹², perché mai imbarcarsi nell'aleatoria impresa di vietare ogni rapporto con esso, a costo di disattendere in questo modo anche le ragioni pastorali che avrebbero consigliato, o almeno posto il problema, di non restare fuori da uno dei gangli vitali della società? Il problema era reale: se fino alla svolta costantiniana si trattava soprattutto di non farsi emarginare dallo spazio politico e di difendere la legittimità della presenza dei cristiani nella città, rivendicando l'eccezione del loro peculiare stile di vita, dal IV secolo in poi la contraddizione si fa ancora più stridente: la chiesa, che pure non vuole affatto distruggere o abbandonare la città pagana, ma vuole conservarla in vita cristianizzandola, esclude però dal suo impegno di risignificazione dello spazio politico l'intero sistema degli spettacoli, che nell'organizzazione della vita urbana tardoantica gioca un ruolo assolutamente fondamentale. Non essendo disposta ad ammettere in nessun caso la possibilità di una loro purificazione e di un loro reimpiego in ambito cristiano, e agendo in modo esclusivamente negativo nei confronti di uno degli aspetti socialmente, culturalmente e politicamente più rilevanti e vitali della *polis* di età imperiale romana, tanto in Oriente quanto in Occidente, essa non rischia forse di condannarsi, su questo punto, ad una sterile estraneità dalla vita degli uomini del suo tempo? Posta in questi termini, a molti cristiani di oggi quella della chiesa antica potrebbe sembrare una linea pastorale incomprensibile, ma di fatto ciò che troviamo nelle fonti patristiche è sempre e solo l'espressione di una profonda ostilità e di una radicale esclusione del mondo degli spettacoli dall'orizzonte cristiano.

In secondo luogo, la richiesta di astenersi dalla frequentazione dei *ludi* è in netto contrasto con lo stile di vita seguito in realtà anche da gran parte degli stessi cristiani, almeno dal momento in cui le comunità si allargano a comprendere porzioni significative della popolazione urbana, soprattutto in certe aree dell'Asia

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Tertulliano, *Spect.* 24,3 (SCh 332, p. 284).

¹¹ *Ad Diogn.* 5,1-2 (SCh 33 bis, p. 62). In quest'opera, peraltro, non si fa cenno al tema degli spettacoli.

¹² P. BROWN 1988, p. 89.

Minore o in Africa. Le masse cristiane, formate da cittadini abituati a frequentare come tutti gli altri circhi teatri e anfiteatri, stentano a capire le ragioni di un'opposizione così dura e senza sconti, e a loro volta oppongono una sorta di resistenza passiva alle indicazioni dei pastori, come si evince chiaramente dalla testimonianza degli autori stessi che condannano gli spettacoli con tanta veemenza. La reiterazione delle denunce, dei rimproveri, delle illustrazioni catechetiche *contra ludos et theatra* – oltre che aprirci involontariamente uno spiraglio di luce su un'altra linea teologica che pure nella chiesa antica è esistita, ha portato le sue ragioni in difesa degli spettacoli ed è stata sconfitta e poi totalmente obliterata – ci dimostra che i destinatari di quell'imponente sforzo di educazione e profilassi, i cristiani comuni, hanno in larga misura continuato pervicacemente ad attendere alle *voluptates* spettacolari, disattendendo invece le pressanti richieste dei loro pastori.

Gli spettacoli infatti, come è ben noto, non spariscono affatto una volta che l'impero è divenuto cristiano, ma continuano a rappresentare un elemento essenziale nella vita delle città tardoantiche, finché non entra in crisi, per ragioni complesse di ordine politico, sociale ed economico, tutto il sistema urbano. In altre parole, il succedersi delle reprimende di vescovi e teologi contro il malcostume di popolazioni cristiane che affollano sia le chiese che i circhi o i teatri sta proprio a indicare quanto radicata ed tenace fosse la dimensione spettacolare della *civilitas* tardoantica. Giovanni Crisostomo e Agostino, come vedremo, ci danno un'eloquente testimonianza del permanere, tra fine IV e inizi V secolo, di una drammatica discrasia tra riflessione teologica e prescrizioni normative da un lato e prassi quotidiana dall'altro. Non abbiamo bisogno di prendere alla lettera il lamento (certo condito da un bel po' di enfasi retorica) di un Agostino, secondo il quale i teatri resterebbero semivuoti se a riempirli non ci fossero i cristiani¹³, per misurare la distanza, che su questo punto fu comunque grande, tra gerarchia e popolo, magistero predicato e pratica quotidianamente vissuta. D'altra parte, i frequenti accenni, in chiave di similitudine o di metafora, a diversi aspetti degli spettacoli teatrali e/o delle gare sportive che troviamo nell'omiletica patristica e in generale in tutta la pubblicistica cristiana destinata ad una fruizione ampia, ci fanno capire quale importanza avessero quelle immagini nella cultura e nella sensibilità popolare, e come difficilmente la comunicazione pubblica potesse farne a meno. L'onnipresenza della metafora agonistico-teatrale, che talvolta ha lasciato perplessi certi studiosi moderni che l'hanno sentita in contraddizione rispetto alla polemica anti-spettacolare, rivela un tratto di inevitabile ambiguità nella posizione degli autori cristiani, i quali, nel momento in cui condannano gli spettacoli con tutta la forza possibile, non si peritano tuttavia di farvi ricorso come ad un repertorio di conoscenze, di esempi e di allusioni che pescano nell'esperienza comune, un patrimonio collettivo da tutti appassionatamente condiviso. Un po' come oggi, chi cercasse parole o immagini a tutti familiari per dare una forma popolare e universalmente comprensibile al proprio messaggio difficilmente potrebbe evitare di attingere a quel che offrono la televisione, lo sport o la pubblicità.

Un terzo aspetto da considerare, per evitare il rischio di dare per scontata la condanna ecclesiastica degli spettacoli, è che essa entra, almeno parzialmente, in collisione con gli interessi del potere imperiale, non solo prima (il che è ovvio) della svolta costantiniana, ma in un certo senso anche dopo. Gli imperatori cristia-

¹³ Cfr. ad esempio *Serm.* 88,16,17.

ni, infatti, pur adattando in qualche misura la legislazione civile alle esigenze della chiesa¹⁴, non disdegnano affatto di continuare a servirsi dei *ludi* a fini politici¹⁵, dopo averne magari attutito se non del tutto eliminato il carattere religioso pagano¹⁶. Si pensi soltanto all'importanza cruciale delle corse dei carri e di conseguenza alla centralità dell'ippodromo nello spazio politico di Costantinopoli, dove esso funziona non come «un semplice luogo deputato a spettacoli circensi, ma centro dell'epifania imperiale garante dell'ordine sociale, in cui ciascuno ha il suo posto e il suo ruolo: il trionfo del vincitore alle corse è la metafora magica del trionfo imperiale sul disordine»¹⁷. Sin dai tempi di Costantino¹⁸, su questo speci-

¹⁴ Soprattutto nel senso di eliminare le situazioni di concorrenza tra *ludi* e manifestazioni religiose. Quando, ad esempio, una norma come *Cod. Theod.* 2,8,20 (di Valentiniano II, Teodosio e Arcadio, del 392) vieta lo svolgimento di *ludi circenses* di domenica, «quo christianae legis veneranda mysteria nullus spectaculorum concursus avertat», essa mostra di avere una chiara e realistica percezione della forza di attrazione degli spettacoli di massa sui fedeli.

¹⁵ Due soli esempi, ma eloquenti, fra i molti possibili, per dire quanta importanza i cristianissimi imperatori del IV-V secolo dessero ai giochi e agli spettacoli: Costanzo II moltiplica le corse dell'ippodromo e gli altri spettacoli a Costantinopoli, tanto che nel suo panegirista pagano Temistio affiora persino un'ombra di fastidio per un certo eccesso di zelo in questo campo: «Pieno di carri è l'ippodromo per ogni vittoria e per ogni trionfo, e per il gran numero di liete notizie siamo sempre in festa. Solo a noi è accaduto di non avere tregua nei festeggiamenti, anzi di desiderare una pausa! [...] pur essendo egli stesso [scil. Costanzo] quanto mai alieno dal lusso, in abbondanza ne elargisce alla città, e pur tenendo il proprio animo lontano dai piaceri, di quelli leciti ne raccoglie per voi da ogni parte. Perciò anche quegli spettacoli che sono apprezzati altrove per noi sono ormai stucchevoli e tediosi, e la città diventa per questo più temperante: infatti le cose a cui gli altri sono attaccati perché rare o difficili ad aversi, per noi non rappresentano niente che sia pregevole o desiderabile» (Temistio, *Or.* 4,11 58 A. D, tr. R. Maisano). Alcune decine d'anni dopo, troviamo un altro devoto imperatore, Teodosio II, di cui lo storico ecclesiastico Socrate dice, esaltandone le virtù cristiane, non che si asteneva dagli spettacoli, ma che cercava di mitigarli sostituendo divertimenti più "umani" a quelli feroci e cruenti bramati dal popolo. Il suo, nelle parole che lo storico gli mette in bocca, è un *φιλανθρώπως θεωρεῖν* (cfr. Socrate, *Hist. Eccl.* 7,22,12 GCS N.F. 1, p. 369). Gli spettacoli pubblici, pur in questa forma addolcita, gli stanno peraltro molto a cuore, se è vero che, come ci racconta subito dopo lo stesso storico (*ivi*, 7,22,15-18 GCS N.F. 1, p. 370), una volta, essendo impedito dal tenere i giochi nel circo a causa del cattivo tempo e sapendo che il popolo li reclamava, indisse pubbliche preghiere per impetrare il miglioramento delle condizioni atmosferiche: la risposta della capitale fu entusiastica, il popolo si riversò nell'ippodromo pregando e cantando inni, e si può dire che per suo ordine l'intera città divenne un'unica grande chiesa (*καὶ ὅλη μὲν ἡ πόλις μία ἐκκλησία ἐγένετο*). È interessante, fra l'altro, osservare come lo storico ecclesiastico, nel riferire questa notizia, cerchi in qualche modo di sfumare, se non di occultare, il legame tra questo intervento di Teodosio e gli spettacoli, dicendo che nel suo appello alle preghiere pubbliche egli ammonì il popolo a non curarsi degli spettacoli ma a pensare piuttosto all'incolumità della città. Socrate non può comunque tacere il fatto che la causa immediata di queste solenni rogazioni è l'impossibilità di tenere i previsti *ludi circenses*. Sul crescente investimento simbolico nel cerimoniale dei giochi del circo si veda ALAN CAMERON 1976, pp. 152-153; DAGRON 1991, pp. 335-353.

¹⁶ Di "secolarizzazione" dei *ludi* da parte degli imperatori cristiani ha parlato soprattutto FRENCH 1985 (su cui torniamo più avanti) e, più recentemente, JIMÉNEZ SÁNCHEZ 2003c.

¹⁷ CARILE, p. 114. In questa prospettiva la chiesa e l'ippodromo si oppongono al *palatium*, luogo della separatezza del sovrano dai comuni mortali: «Grande Chiesa e Ippodromo, in quanto chiesa e in quanto spazio sociale del gioco, sono invece il luogo necessario e perciò deputato all'incontro fra autocratore e popolo, luogo di rivelazione di consenso e di dissenso, la forma politica ammessa dall'autocrazia, che nel consenso del popolo riconosce uno dei tramiti sacrali della sua legittimità divina» (*ivi*, p. 112). Per una messa a punto storiografica sul problema si veda VESPIGNANI 1985.

¹⁸ Basti pensare al noto *rescriptum* di Spello (CIL 11, 5265), databile agli ultimi anni dell'impero costantiniano, che ci mostra un Costantino favorevole alla costruzione di un tempio in

fico tema degli spettacoli, si era profilata una rilevante distinzione, se non un vero e proprio contrasto, tra la posizione estremamente rigida dalla gerarchia ecclesiastica e l'atteggiamento degli imperatori cristiani, inclini a continuare ad utilizzare la funzione politica degli spettacoli e dei luoghi ad essi deputati, e questa diversità di prospettiva non era destinata a colmarsi rapidamente, tanto che si può a buon diritto parlare di un'antinomia tra l'«organizzazione di uno spazio politico all'Ippodromo» di Costantinopoli (Dagron), promossa dagli imperatori cristiani sulla base tra l'altro di una complessa simbologia solare che riprende e rielabora i dati di una tradizione antichissima, e l'aspirazione ecclesiastica ad una città senza spettacoli. Basta leggere Giovanni Crisostomo per rendersi conto della portata di questo contrasto¹⁹.

In quarto luogo, si deve sottolineare che la censura cristiana viene esercitata nei confronti di *tutte* le forme di rappresentazione ludica, anche di quelle che apparirebbero a prima vista meno intrise di violenza e oscenità²⁰; e *solo* in quanto esse siano concretamente *praticate* in una effettiva situazione spettacolare. Se considerate in astratto – come forma di letteratura drammatica, nel caso delle tragedie (soprattutto euripidee) e della commedie classiche citate dai Padri sulla base di una conoscenza perlopiù esclusivamente libresco; oppure nel contesto di una riflessione sui modi della comunicazione, come avviene nel caso del pantomimo, esamina-

onore della *gens Flavia*, purché esso non sia contaminato *contagiosae superstitionis fraudibus*, e alla celebrazione di spettacoli teatrali e gladiatorii («spectaculum tam scenicorum ludorum / quam gladiatorii muneris»). I suoi successori continuano sulla stessa linea: Costanzo II nel 342 ordina di restaurare dei templi pagani in modo che gli spettacoli ad essi collegati possano continuare (*Cod. Theod.* 16,10,3); nel 357 fa portare a Roma dall'Egitto il più alto obelisco di cui la capitale si sia mai fregiata e lo fa collocare proprio nel Circo Massimo.

¹⁹ DAGRON 1991, pp. 352-353 parla di «una fondamentale antinomia esistente fra l'Ippodromo e le strutture dei giochi, da un lato, la Chiesa e le strutture della fede, dall'altro» e conclude, molto acutamente, che «la condanna dell'Ippodromo da parte della Chiesa [...] non tende a colpire soltanto gli interludi licenziosi, le scommesse di denaro o la passione delle corse che fa disertare le chiese nei giorni di domenica, ma deriva da un'incompatibilità di linguaggio e di struttura». Come giustamente osserva VESPIGNANI 2001, p. 138, «nella avversione dei padri verso il circo non manca, va sottolineato, la contrarietà verso una celebrazione "rappresentata" della vittoria imperiale che finisce per rendere le manifestazioni circensi, col Dagron, un "jeu politique" di cui si avverte tutta la pericolosità nel momento in cui, escludendone la sfera ecclesiastica da qualsiasi mediazione nel rapporto tra la regalità e il Sacro, propongono un modello di regalità basilicale». Quella tra chiesa e ippodromo sarà una contrapposizione difficile da mantenere nella successiva tradizione del cesaropapismo bizantino, e a questo proposito può essere interessante notare ad esempio come Teodoro Balsamone, canonista del XII secolo, fraintenda completamente, nel suo commento al canone 24 del concilio Trullano del 691-92 (PG 137, 592-96), il senso della proibizione agli ecclesiastici di assistere alle gare del circo, affermando che essa si giustificava in un tempo in cui l'imperatore non aveva autorità sullo svolgimento dei giochi, che erano gestiti dai demi, con frequenti e gravi disordini. In questo modo egli circoscrive indebitamente il senso e la portata di quel divieto e di conseguenza lo disapplica nelle mutate condizioni del suo tempo: cfr. ALAN CAMERON 1976, pp. 17-19.

²⁰ Questo talvolta desta sorpresa in qualche studioso moderno: si veda ad esempio BALSDON, p. 314, oppure le pagine finali del libro di VILLE 1981, pp. 465-472, in cui viene messo in rilievo come un dato sconcertante che i cristiani abbiano considerato più pericoloso il teatro dell'arena. Ci si potrebbe chiedere, inoltre, perché mai non vi sia stato un atteggiamento di maggiore apertura da parte della chiesa nei confronti degli spettacoli di caccia, che, non comportando a differenza dei *munera gladiatoria* l'uccisione di esseri umani, potevano anche essere considerati uno sfogo "accettabile" degli istinti sanguinari presenti nella natura umana (cfr. Plutarco, *Sollert. anim.* 1). Invece, almeno in linea di principio, essi vennero ugualmente riprovati: cfr. ad esempio Giovanni Crisostomo, *I Cor. hom.* 12,5 (PG 61, 103).

to da Agostino dal punto di vista semiotico in quanto espressione particolarmente raffinata delle capacità comunicative dell'uomo – quelle stesse forme possono essere anche oggetto di un interesse non polemico e addirittura ascritte al patrimonio della cultura cristiana²¹. In altri termini, leggere e apprezzare il teatro si può (ma il teatro letto, si sa, non è più veramente teatro): è *andare a teatro* che fa problema. Inoltre, sembra esserci una profonda differenza tra realtà e metafora dello spettacolo: la metafora teatrale, e ancor più quella agonistica ad essa contigua, una volta sottratte alla pericolosa concretezza della situazione spettacolare e ricondotte ad un terreno esclusivamente retorico, si prestano in effetti ad una molteplicità di impieghi, in continuità (ma anche con significativi scarti) rispetto ad una tradizione molto antica (che risale almeno a Platone, come vedremo), e sono usate copiosamente, spesso con una connotazione positiva, nella letteratura patristica.

Al di là di tutto questo, però, c'è un'altra considerazione che ci preme mettere bene in evidenza: nel cristianesimo antico l'approccio al problema degli spettacoli si distacca nettamente da quello generalmente adottato nel caso di molti altri aspetti del patrimonio culturale e del costume sociale greco-romano: invece di un atteggiamento tendenzialmente inclusivo, preoccupato semmai di vagliare e trasformare in senso cristiano gli apporti della cultura pagana, secondo l'indicazione paolina di *ITs* 5,21 «vagliate tutto e trattenete ciò che è buono»²², come quello che si ha, per esempio, nei confronti della letteratura o dell'arte, in questo caso particolare viene operata una drastica esclusione, che neppure dà luogo, si noti bene, ad alcun tentativo di istituire forme alternative di spettacolo cristiano²³. Questa differenza non può non porre un problema, che Hans Urs von Balthasar, nell'ambito della sua fondamentale riflessione sulla *teodrammatica* cristiana, ha formulato in questi termini: «Ecco allora la questione. Se il cristianesimo ha iniziato così prontamente e intensamente l'assimilazione della filosofia antica in tutte le sue sfumature, perché non si è intrapresa un'analoga assimilazione anche per il teatro antico?»²⁴. Se la polemica del cristianesimo antico contro gli spettacoli riveste – come a noi pare si possa affermare – un carattere di eccezionalità rispetto all'attitudine generalmente manifestata dai cristiani nei riguardi delle istituzioni culturali e delle pratiche sociali più profondamente radicate nella tradizione greco-romana, il problema di spiegare le ragioni di tale diversità deve essere affrontato con maggiore attenzione di quanto non si sia fatto finora. Non va trascurato, tra l'altro, il fatto che sotto un certo profilo doveva apparire molto più conveniente, ai fini della diffusione del cristianesimo, una strategia che puntasse su una presenza

²¹ Può essere interessante ricordare ad esempio, benché si tratti di un caso limite, che quando i due Apollinare di Laodicea, padre e figlio, al tempo dell'editto dell'imperatore Giuliano che escludeva i maestri cristiani dalle scuole (362), si dedicarono al progetto di costituire un *corpus* di testi letterari cristiani alternativo a quello canonico dell'istruzione classica, tra le opere da loro composte c'erano anche delle tragedie (Socrate, *Hist. Eccl.* 3,16,4 GCS N.F. 1, p. 210) e delle commedie alla maniera di Menandro (Sozomeno, *Hist. Eccl.* 5,18,4 GCS 50, p. 222).

²² Sul tema del retto uso dei beni della cultura profana, si veda C. GNILKA. Sull'inclusività come caratteristica del «discorso cristiano» e sulla sua capacità di porsi al centro dello spazio pubblico, rinviamo ad AVERIL CAMERON.

²³ Almeno per il periodo di cui ci occupiamo. Le cose stanno diversamente per l'età medievale, sia nell'oriente bizantino che nell'occidente latino, ma questa è un'altra storia, nel senso che di mezzo c'è una soluzione di continuità, lo iato di secoli «senza teatro», in cui la tradizione dello spettacolo antico si interrompe.

²⁴ VON BALTHASAR 1980, p. 85.

qualificata dei cristiani anche nei luoghi di aggregazione spettacolare e su un processo di trasformazione delle pratiche ludiche (soprattutto di quelle di tipo sportivo) tale da depurarle di tutti gli elementi irrimediabilmente in contrasto con la nuova fede, piuttosto che l'arroccamento su una linea difensiva di pura e semplice esclusione, difficile da mantenere perché poco comprensibile per gran parte dei fedeli e facilmente strumentalizzabile dagli avversari²⁵.

Certo, sul piano storico è sempre rischioso mettersi a ragionare di ciò che non è accaduto. Né si può dire, senza sconfinare in aleatorie ricostruzioni di tipo controfattuale, che cosa avrebbe potuto nascere da un diverso atteggiamento della chiesa nei riguardi degli spettacoli, però a nostro avviso è corretto ritenere che quella di uno "sfruttamento" missionario e pastorale dei contesti spettacolari fosse una possibilità teoricamente del tutto plausibile anche nel cristianesimo antico. Ce ne fornisce una prova il fatto che le fonti in qualche caso, raro ma significativo, presentano sul piano dell'immaginazione letteraria degli esempi di realizzazione di questa opzione, che nella realtà storica non ci risulta sia mai stata tentata²⁶. È come un'altra voce, diversa da quella comune a tutto il resto della letteratura patristica che grida di tenersi lontani dagli spettacoli e di fuggire assolutamente il loro contagio mortale: una voce che evoca, in modo assai più suadente, la possibilità di fare del teatro o del circo lo scenario ideale di un'affermazione pubblica del cristianesimo, lo strumento potente di un'operazione propagandistica in grado di penetrare l'intera società. È l'indizio, per noi, di qualcosa che potremmo considerare una sorta di «rêve chrétien d'annexion du théâtre»²⁷: una visione nella quale il contatto tra i due mondi opposti del teatro e della chiesa, lungi dall'aver effetti rovinosi per quest'ultima, dà luogo ad un risultato strepitosamente favorevole alla promozione del cristianesimo.

2. L'ipotesi (letteraria) di una presenza cristiana nei luoghi di spettacolo

Negli *Atti di Giovanni* – un testo che si può forse far risalire alla seconda metà del II secolo²⁸, cioè proprio al periodo in cui, come vedremo, inizia a divampare la polemica cristiana contro gli spettacoli, e che sembra essere espressione di un tentativo di presentare la nuova fede in termini più facilmente integrabili nella menta-

²⁵ Può essere interessante, a questo proposito, fare un paragone con quanto si verifica per la danza, tutto sommato considerata dai Padri con relativa tolleranza, ad eccezione di quella strettamente legata al culto pagano e, appunto, di quella inserita in situazioni di tipo spettacolare. Cfr. ANDRESEN 1961a, p. 238. Sulla stessa linea, si veda anche il giudizio, aperto e attento alle differenze tra un genere e l'altro, del «vero gnostico» di Clemente Alessandrino nei riguardi della musica: *Strom.* 6, 88,1-90,2 (GCS 52, pp. 475-477).

²⁶ Di teatro cristiano, diciamolo una volta per tutte, in età tardoantica non si può parlare in nessun caso: l'eccezione di un testo come il *Christus patiens* (se si accetta la paternità gregoriana di questo centone) è solo apparente, perché si tratta in effetti di un puro esercizio letterario, senza alcuna vocazione alla messa in scena drammaturgica: cfr. LUGARESÌ 2006, pp. 562-563, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

²⁷ Così, molto felicemente, lo chiama COURTÈS, p. 558.

²⁸ JUNOD-KAESTLI 1983, pp. 694-700, per quanto riguarda la cronologia avanzano, con cautela, l'ipotesi di una datazione alta, tra il 150 e il 200 d.C. mentre l'ambito di provenienza potrebbe forse essere alessandrino (cfr. pp. 689-694). Più recentemente LALLEMAN, pp. 268-70, ha proposto di datare il testo al secondo quarto del II secolo.

lità ellenistica contemporanea²⁹ – la tendenza alla spettacolarizzazione delle pratiche cristiane a scopo propagandistico è decisamente marcata³⁰. Vi si narra, infatti, che l’apostolo, durante la sua permanenza a Efeso, organizza con cura un grande “spettacolo di guarigione” nel teatro della città³¹. Per prima cosa ordina ad un suo assistente di cercare tutte le donne anziane del posto e, vedendo che solo quattro sono in buona salute, mentre tutte le altre sono malate o paralitiche, dichiara di avere avuto una rivelazione da Gesù, il quale gli ha ordinato di radunarle tutte nel teatro e di guarirle in nome suo, promettendo che «alcuni di quelli che si recheranno ad assistere a questo spettacolo» si convertiranno a causa di tali guarigioni³². L’apostolo invita pertanto tutta la folla che nel frattempo è raccolta nella casa di Licomede, il ricco e influente personaggio presso cui dimora, a ritrovarsi il giorno successivo in teatro per assistere «alla manifestazione della potenza di Dio»³³. Puntualmente l’indomani la gente incomincia ad affluire in teatro sin da prima dell’alba, proprio come accade in occasione degli spettacoli più importanti, e non manca neppure la presenza delle autorità, perché il testo si premura di informarci che anche il proconsole, saputo la cosa, si affretta a prender posto in teatro. L’annunciata *performance* di Giovanni non è però senza contrasti, poiché uno dei maggiorenti della città, lo *strategos* Andronico, si leva ad accusarlo pubblicamente di ciarlataneria e chiede che, per evitare trucchi, egli si presenti in teatro senza tenere nulla in mano e senza pronunciare alcuna formula magica. Giovanni

²⁹ JUNOD-KAESTLI 1988, p. 4355.

³⁰ Potrebbe apparire singolare che questa sorta di apertura allo spettacolo, in forme molto popolari, si trovi in un testo che presenta un’immagine del cristianesimo certo non gnostica come in passato è apparsa ad alcuni studiosi, ma tuttavia «éminemment spiritualisé[e]» (JUNOD-KAESTLI 1983, p. 681). Però si deve tener conto che l’opera si indirizza al pubblico più largo possibile e cerca a questo fine di venire incontro ai gusti popolari (pp. 684-686), tanto che si può forse addirittura parlare «d’un écrit de propagande appellant les païens à se tourner vers la foi chrétienne» (p. 685), benché il fine dell’edificazione dei cristiani non vi sia affatto assente.

³¹ Cioè nello stesso luogo, si noti bene, in cui a Paolo, secondo *At* 19,30-31 non è permesso tenere un discorso alla popolazione. L’ambientazione teatrale è presente anche in altri *Atti* apocrifi (cfr. JUNOD-KAESTLI 1983, pp. 459-460, nota 1), come ad esempio in quelli di Andrea (cfr. CCA 6, pp. 597-99) in cui l’apostolo, prima di compiere nel teatro di Tessalonica il miracolo di risuscitare un morto, ammonisce i presenti che se non crederanno non gioverà loro nulla aver visto, da semplici spettatori, quello straordinario prodigio. Il passo degli *Atti di Giovanni* è però, senza dubbio, quello in cui la connotazione spettacolare è più marcata. Potrebbe essere interessante il confronto con gli *Atti di Pietro con Simone*, dove l’esecuzione, opportunamente pubblicizzata, di strabilianti *performances* di forte impatto spettacolare (benché non avvengano in luoghi deputati agli spettacoli) è il principale mezzo di lotta per il controllo della fede popolare tra l’apostolo e il suo rivale Simon Mago: a quest’ultimo, che si è guadagnato il favore del popolo di Roma e ha tratto a sé anche gran parte dei cristiani della capitale levandosi in volo sopra la porta della città (4, ed. Lipsius, pp. 48,30-49,5), Pietro risponde con manifestazioni altrettanto plateali della potenza che gli viene dalla fede (13, pp. 60,26-61,10) che danno luogo ad una serie di scontri diretti tra i due *wonder-workers* (23-28, pp. 70-78; 31-32, pp. 81-85), con il trionfo finale dell’apostolo. Anche nelle *Recognitiones* pseudoclementine, il dibattito a Laodicea tra Pietro, i suoi discepoli e l’anziano che poi si rivelerà essere il padre di Clemente (*Recogn.* 8,38,3 GCS 51, pp. 240-241) si svolge «ad locum quendam in similitudinem theatri collectum et pulchre exaedificatum, in quo turbas plurimas ex tempore noctis opperientes nos repperimus». Si noti il particolare della folla presente in teatro sin dalla notte, che ritroviamo nel passo degli *Atti di Giovanni*.

³² *Act. Iohan.* 30 (CCA 1, p. 183). Il testo parla proprio di spettatori: τινες τῶν ἐρχομένων ἐπὶ τὴν θέαν ταύτην.

³³ *Ivi*, 31 (CCA 1, p. 183) sembra quasi l’appello di un banditore: αὔριον γίνεσθε ἐν τῷ θεάτρῳ ὅποσοι βούλεσθε καὶ ἰδέσθαι τὴν τοῦ θεοῦ δύναμιν.

allora ordina «che le vecchie siano condotte in teatro. Tutte furono introdotte e portate in mezzo, alcune sopra dei lettini ancora immerse nel sonno. La città accorse e si fece un gran silenzio»³⁴. La teatralità della situazione che in questo modo viene a crearsi è evidente, e del resto gli studiosi l'hanno ampiamente sottolineata³⁵: gli sguardi della folla, attirata in teatro con la promessa di uno spettacolo strabiliante, sono tutti concentrati su Giovanni e sul gruppo delle vecchie inferme, e le stesse insinuazioni del suo avversario non hanno fatto altro che acuire il senso di attesa e di incertezza su ciò che sta per accadere³⁶. Tutto è pronto per l'inizio della *performance* taumaturgica, ma a questo punto il narratore introduce un discorso dell'apostolo (33-36), in cui egli spiega agli Efesini il senso della sua missione in mezzo a loro e chiarisce che la guarigione a cui stanno per assistere non è fine a se stessa ma serve ad avvalorare l'autorità del messaggio di rinnovamento morale che egli è venuto a predicare in nome di Gesù Cristo. L'orazione di Giovanni, che è il vero centro di tutto l'episodio (assai più della guarigione stessa, a cui si accenna rapidamente subito dopo), oltre a rappresentare nell'ottica dell'autore degli *Atti* un magnifico esempio di utilizzazione di un contesto spettacolare ai fini dell'annuncio cristiano, fornisce la chiave di lettura del rapporto tra visibile ed invisibile che è un tema centrale in tutto il libro. C'è in esso una continua insistenza sui prodigiosi effetti visibili della novità cristiana, ed in questa prospettiva trova posto anche l'utilizzazione di elementi tipicamente spettacolari, come nel caso appena esaminato, ma al tempo stesso si ammonisce che occorre sempre andare al di là del visibile, per attingere al significato spirituale di ciò che si è visto³⁷.

³⁴ *Ivi*, 32 (CCA 1, p. 185; tr. M. Erbetta).

³⁵ JUNOD-KAESTLI 1983, II, pp.459-60: «Le lieu choisi pour cet épisode confère à celui-ci une dimension dramatique. [...] Cette scène au théâtre illustre par excellence une caractéristique fondamentale de l'ensemble du texte: *l'insistence sur le spectacle*». La rilevanza dell'ambientazione teatrale di questa e di altre scene di *Atti* apocrifi era stata colta già da SÖDER, p. 161.

³⁶ L'allestimento curato da Giovanni d'altro canto ha anche un elemento che, come si capirà meglio alla luce del discorso che svilupperemo in seguito, può essere indirettamente critico, se non addirittura polemico, nei riguardi delle forme della spettacolarità profana con cui entra in concorrenza: si pensi al contrasto tra i corpi seducenti delle mime e dei danzatori che solitamente si possono contemplare su quel palcoscenico e quelli deformi delle vecchie che l'apostolo esibisce sulla scena, e non per deriderli ma per guarirli. Sulla rilevanza della scelta di vecchie donne come soggetti passivi di questa *performance* ha giustamente attirato l'attenzione BREMMER, p. 48, facendo notare che nella scala sociale della città greco-romana essere erano all'ultimo posto e costituivano un soggetto tipico di diletto nella letteratura, nel teatro e nelle raffigurazioni artistiche.

³⁷ JUNOD-KAESTLI 1983, pp. 687-688: «Le grand paradoxe des *AJ* réside dans leur dessein de faire "voir" – le verb revient comme un leitmotiv – quelque chose ou quelqu'un d'invisible. Le spectaculaire joue un rôle central [...]. La foi se fonde sur le visible. [...] Cependant, malgré ses apparitions, le Seigneur reste invisible; de même, la signification des prodiges et des guérisons échappe aux yeux du corps. Tout est spectacle, et pourtant le véritable spectacle n'est pas intelligible pour le regard sensible, corporel [...]. Ce paradoxe nous introduit au coeur de l'intelligence du texte. Il y a d'un côté les prodiges, d'un autre côté le mystère de l'économie divine. Détachés de l'économie divine, les prodiges ne sont rien. Mais, sans eux, cette économie ne peut se manifester». Sulla base di questo principio, si può dunque affermare che il testo degli *Acta Iohannis* ha due livelli di lettura: il lettore pagano, colpito dai fatti meravigliosi che vi sono narrati, è spinto a riflettere sul loro autore invisibile, passando dal mondo sensibile a quello spirituale. D'altra parte il cristiano, sapendo che «le spectacle décrit une économie divine invisible» (p. 688) che riguarda la vita dell'anima, punta al significato spirituale degli eventi narrati, non più alla loro veste esteriore.