

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA

a cura della
Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
e del
Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana



PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA
CITTÀ DEL VATICANO

XCIV – 2018



PONTIFICIO ISTITUTO
DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA



ORDINE DEI CHIERICI REGOLARI
DI SAN PAOLO - BARNABITI

Atti del Convegno Internazionale di Studi

UMBERTO M. FASOLA
NEL CENTENARIO DELLA NASCITA
(1917-2017)
L'ARCHEOLOGO E IL BARNABITA

Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana
27-28 ottobre 2017

a cura di

Vincenzo Fiocchi Nicolai e P. Filippo M. Lovison

Città del Vaticano
2018

Stefan HEID

GLI ATTI DI PIETRO: ISPIRATI DAL TEATRO ROMANO?*

1. GLI ATTI APOCRIFI DEGLI APOSTOLI

Possiamo inserire gli Atti degli Apostoli, accanto agli scritti gnostici, in quella classe di letteratura del primo cristianesimo circondata ancora da grandi misteri. Questo vale per gli Atti di Giovanni, Pietro, Paolo, Andrea e Tommaso, giunti a noi in diverse versioni e con una complessa storia testuale¹. Tale incertezza diventa particolarmente delicata se si parla di Pietro e Paolo, per via del ruolo centrale che essi ricoprono nella storia della Chiesa primitiva. In nessun caso, trattando dei principi degli apostoli è possibile eludere la questione degli atti apocrifi. Umberto Fasola, nel suo libro "Orme sulla roccia. Pietro e Paolo a Roma", che ha trovato ampia diffusione², cita gli Atti di Pietro, cui è dedicato questo contributo, nel contesto del miracolo della fonte, dell'episodio del Quo Vadis e della crocifissione di Pietro³. Mentre il miracolo della fonte è menzionato solo nella versione tarda dello pseudo-Lino⁴, l'episodio del Quo Vadis e la crocifissione vengono già descritti nei più antichi Atti di Pietro⁵. Alcuni di questi episodi sono stati accolti a pieno titolo dall'arte romana; questo vale, in particolare, per il miracolo della fonte, la sconfitta di Simon Mago (cap. 32), il Quo Vadis (cap. 35) e la crocifissione dell'apostolo (cap. 37).

Sorprende una così alta datazione degli Atti apocrifi degli Apostoli; le loro versioni greche, più antiche, risalgono infatti alla fine del II o agli inizi del III secolo. Tuttavia il testo originale è andato in gran parte perduto, lasciando un certo spazio all'interpreta-

* Traduzione dal tedesco di Ilenia Gradante. I rimandi ai capitoli (cap.) fanno riferimento al testo di Vercelli degli Atti di Pietro (cf. nota 16).

¹ Sulla letteratura apocrifia relativa a Pietro si veda *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti* (Turnhout 1992), Nr. 190-209. Vedi anche S. PAGANO, s.v. *Umberto Maria Fasola C.R.S.P.*, in HEID, DENNERT 2012, pp. 474-475.

² Roma 1980. Per le diverse edizioni si veda COLCIAGO, CAGNI 1989, p. 268.

³ FASOLA 1980, pp. 49, 53, 60, 111.

⁴ Ps.-Linus, Mart. Petr. 5 (LIPSIUS 1891, pp. 6-7).

⁵ Miracolo della fonte di Pietro: NIEDDU 2000. Caduta di Simon Mago: WAETZOLDT 1964, cat. 865; si veda a riguardo il ciborio di Sisto IV nell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro. *Quo Vadis: ibid.*, cat. 865. Crocifissione di Pietro: *ibid.*, cat. 40, 863.

zione. La cronologia precoce pone questi testi su un piano diverso rispetto alla successiva produzione, per così dire, classica delle leggende, compresa fra IV e VI secolo, che rientra nel culto generale dei santi e dei martiri e tocca anche Roma⁶. Con questa produzione leggendaria, i più antichi Atti degli Apostoli non hanno nulla in comune, né sul piano formale né su quello dei contenuti. Essi piuttosto sembrano costituire una classe letteraria a sé, una precoce agiografia. Sono espressione del crescente interesse che si configura nel II secolo nei confronti degli apostoli e che si riscontra anche negli ordini apostolici ecclesiastici.

Gli Atti degli Apostoli si presentano come prodotto di letterati cristiani. Sono considerati apocrifi dalla Chiesa ufficiale, ma non pagani. I più antichi presuppongono una non trascurabile conoscenza della teologia cristiana e della *praxis*, ma lasciano anche spazio a dubbi rispetto alla serietà e attendibilità delle informazioni. Questo porta al dibattito su l'identificazione del genere letterario di queste opere, che divide il mondo della ricerca. Da una parte si riconosce nelle versioni più antiche un adattamento cristiano di letteratura romanzesca pagana⁷. Si tratterebbe in questo caso di letteratura popolare di intrattenimento. Secondo un'altra visione, invece, saremmo di fronte a un'autentica produzione cristiana, non derivata dal genere del romanzo ellenistico⁸. Anche Wilhelm Schneemelcher tende a vedere negli Atti degli Apostoli una forma letteraria cristiana autonoma, il "romanzo cristiano primitivo"⁹, la cui intenzione era intrattenere, educare, costruire e diffondere la propaganda cristiana¹⁰. Gli autori si sarebbero ispirati a leggende popolari, tradizioni ecclesiastiche e orali¹¹.

Simili posizioni si trovano anche in riferimento agli Atti di Pietro, che nella loro versione latina (*Actus Vercellenses* = *Actus Petricum Simone*) descrivono la sfida tra Pietro e Simon Mago e la crocifissione di Pietro, entrambe ambientate a Roma. Gli Atti latini furono presumibilmente redatti nell'Urbe, agli inizi del III secolo¹², ma si propongono anche datazioni successive¹³. Essi rimandano ad

⁶ A questi testi appartengono anche i più recenti Atti degli Apostoli; SCHNEEMELCHER 1989, pp. 381-438.

⁷ KLAUCK 2005, pp. 20-21; SCHNEEMELCHER 1989, pp. 75-76.

⁸ SCHNEEMELCHER 1989, p. 76.

⁹ SCHNEEMELCHER 1989, p. 78.

¹⁰ SCHNEEMELCHER 1989, pp. 76, 254.

¹¹ SCHNEEMELCHER 1989, p. 79.

¹² POUPON 1988. Generalmente gli Atti di Vercelli (POUPON) e le agiografie di Pietro del IV secolo (VOUAUX 1922, pp. 129-140) sono considerate a buon diritto letteratura romana.

¹³ NORELLI 2000, pp. 228-229 data gli Atti di Pietro latini alla seconda metà del IV secolo, HAEHLING 2003, pp. 50, 70 agli inizi del IV secolo.

una versione greca, solo frammentaria, che costituisce certamente il nucleo più antico degli Atti apocrifi degli Apostoli, datati al 180-190¹⁴, ma anche verso 200¹⁵. Le seguenti considerazioni prendono come base gli Atti di Vercelli¹⁶. Si può convenire con Gérard Poupon¹⁷ sul fatto che almeno i primi tre capitoli e l'ultimo vadano espunti dalla stesura originale e, probabilmente, anche il capitolo XVII (Eubola)¹⁸. Si può inoltre concordare con lo studioso nell'affermare che gli Atti di Vercelli in sostanza rispecchino l'estensione degli atti originali e non esista dunque una parte mancante, in cui Pietro e Simon avrebbero combattuto già a Gerusalemme. Con queste premesse, cercheremo di far luce su l'ambiente romano di riferimento e le suggestioni letterarie alla base di quest'opera.

2. IL CONTESTO ROMANO DEGLI ATTI DI PIETRO

Un primo dibattuto punto della ricerca riguarda il luogo di redazione della versione greca degli Atti di Pietro, risalenti alla fine del II secolo¹⁹. L'ipotesi di una stesura in Asia minore si basa sul fatto che gli Atti di Paolo, certamente redatti in questo ambiente, dimostrano la conoscenza degli Atti di Pietro²⁰. A favore di una scrittura in ambito romano parla invece l'ambientazione nell'Urbe della maggior parte degli episodi conservati. Nell'ottica dell'arrivare ad una buona vendita di un romanzo sul genere degli Atti di Pietro, l'autore doveva incontrare il gusto di un pubblico specifico²¹. Appare

¹⁴ VIELHAUER 1975, p. 696; SCHNEEMELCHER 1989, p. 255.

¹⁵ KLAUCK 2005, p. 96.

¹⁶ Testo: LIPSUS 1891, pp. 45-103. Vedi adesso anche M. DÖHLER (ed.), *Acta Petri. Text, Übersetzung und Kommentar zu den Actus Vercellenses*, Berlin 2018.

¹⁷ POUPON 1988 sostiene la tesi secondo cui la versione greca degli Atti di Pietro, risalente al II secolo, era priva dei capitoli 1-3, così come gli Atti di Vercelli, e trattava soltanto di Pietro a Roma. Solo all'inizio del III secolo un altro redattore avrebbe integrato i capitoli 1-3 con il restante testo, in tal modo gli Atti di Pietro più antichi sarebbero più allineati con gli scritti neotestamentari, in cui viene introdotto anche Paolo. Inoltre, è stata promossa la seconda penitenza e sono state introdotte tradizioni romane. Vedi anche VOUAUX 1922, pp. 27-33 considera i cap. 1-3 secondari. Cf. SCHNEEMELCHER 1989, p. 253.

¹⁸ POUPON 1988, p. 4365. Secondo VOUAUX 1922, pp. 33-35 l'episodio di Eubola deriva da una prima parte, perduta, degli Atti di Pietro.

¹⁹ SCHNEEMELCHER 1989, p. 255. A favore di Roma parlano ERBES 1911 e FASOLA 1980, p. 49.

²⁰ SCHNEEMELCHER 1989, pp. 209-210.

²¹ Lo stesso valeva per le opere teatrali. Per i diritti di proprietà e la vendita die libretti di teatro si veda MARQUARDT 1885, pp. 538-539. Forse i romanzi degli Apostoli hanno anche finalità ecclesiastiche, oltre che commerciali, nel dissuadere i lettori dalla lettura dei testi teatrali proibiti.

evidente che, con un romanzo ambientato a Roma, questi volesse in primo luogo rivolgersi a lettori del luogo o, per lo meno, a quanti fossero interessati a Roma. L'Urbe fornisce il contesto ambientale per la trama. L'autore descrive una scena teatrale ambientata presso il *Forum Iulium* e coinvolge il lettore stesso nell'evento, in quanto romano (cap. 23). I rimandi topografici dimostrano una conoscenza dei luoghi da parte dell'autore: oltre alla menzione della Via Sacra e del *Forum Iulium*, va considerata la doppia citazione di Ariccia (cap. 4, 32)²². In fine, Ariston a Puteoli fa più volte riferimento all'*Urbs*, che non è in effetti Puteoli ma Roma, fatto particolarmente evidente ai Romani (cap. 6).

Un indizio importante a favore di un'ambientazione del romanzo nella Roma del tempo è la menzione della statua di Simon con la dedica: SIMONI IUVENI DEO (cap. 10). Sembra che a Roma fosse diventata universalmente nota la disputa dei cristiani riguardo Simon Mago. Questa disputa riguardava una statua situata sull'Isola Tiberina. Giustino, che aveva vissuto a Roma ed era a sua volta samaritano, riferisce intorno al 150 del successo del suo conterraneo Simon a Roma, dove, ai tempi dell'imperatore Claudio, aveva impressionato gli abitanti con trucchi magici. Giustino fa riferimento ad una statua eretta in onore di Simon sull'Isola Tiberina²³, si potrebbe dunque pensare che egli abbia dedotto la presenza di Simon a Roma per via di un fraintendimento dell'iscrizione dedicatoria di una statua, intesa come SIMONI DEO SANCTO, ma in realtà dedicata all'antico dio sabino dei giuramenti *Semo Sancus*. Nel 1574 è stata rinvenuta una base di statua corrispondente, oggi conservata nei Musei Vaticani²⁴. Di fatto non sembrano esserci dubbi sul fatto che Giustino si riferisse a questa statua e che abbia frainteso l'iscrizione. Per lui era importante che la statua fosse dedicata a Simon come divinità²⁵. Di norma, il senato aveva l'autorità di ammettere una divinità tra gli dei del pantheon romano²⁶. Giustino si esprime correttamente dicendo che Simon aveva talmente scosso

²² Per la antica Ariccia sul Lago di Nemi, vicino Roma si veda EGGER 36. Probabilmente la Diana armigera, titolare di un famoso santuario sul lago di Nemi, era anche una figura del mimo; JÜRGENS 1972, p. 235 nota 1. Per HAEHLING 2003, p. 62 i riferimenti topografici servirebbero solo a dare credibilità alla narrazione; l'autore invece proverrebbe dall'Oriente greco. Tuttavia, anche se l'autore provenisse dall'Oriente, è evidente che attinge a Roma per il proprio materiale.

²³ Giustino, *Apol.* 1, 26,2-3 (SC 507, p. 198).

²⁴ HELBIG, SPEIER 1963, pp. 423-424. Cf. ZWIERLEIN 2009, Tav. 1.

²⁵ Ad essa corrisponde l'iscrizione sulla base vaticana: SEMONI SANCO DEO FIDIO SACRUM.

²⁶ La proposta non doveva necessariamente partire dal senato, ma era necessaria la sua approvazione. Tertulliano, *Apol.* 5,1 (CCL 1, p. 94).

il senato e il popolo di Roma "da essere riconosciuto, per decreto, come un dio e onorato con la dedica di una statua alla stessa maniera delle divinità da voi venerate"²⁷. Ciò significa che Giustino aveva dedotto correttamente dall'iscrizione letta che il soggetto della dedica era stato incluso tra gli dei riconosciuti da Roma, cosa che non sarebbe potuta accadere senza la volontà del senato e del popolo di Roma²⁸.

Diamo dunque per certo che Giustino ha visto sull'Isola Tiberina una statua di divinità, la cui iscrizione però egli non attribuisce al dio dei giuramenti *Semo Sancus*, ma piuttosto ad un presunto dio Simon Mago. Nei tempi più recenti, l'orientamento degli studi tende ad accogliere questo presunto errore di Giustino e a minimizzare dunque il valore della sua testimonianza²⁹. Ma perché Giustino avrebbe dovuto richiamare alla memoria inutilmente un eretico morto da più di 100 anni, che possibilmente non era mai stato a Roma, indicando esplicitamente la posizione di una statua onoraria a lui dedicata e ancora esistente e richiamando, per di più, il ruolo del senato e del popolo di Roma? In tal modo avrebbe portato più danni che benefici alla causa cristiana. Piuttosto si deve ammettere che al suo tempo era attiva a Roma una setta giudaico-cristiana, che si rifaceva a Simon Mago, venerandolo come un eroe divinizzato³⁰ e il loro argomento principale era apparentemente questa statua sull'Isola Tiberina con la pretesa iscrizione SIMONI DEO SANCTO. Qui non ha alcuna importanza il fatto che la statua di *Semo Sancus* possa essere stata strumentalizzata in funzione di Simon, conta solo il fatto che Giustino fosse convinto della correttezza della sua affermazione e portandolo a chiedersi il motivo di un tale successo di Simon a Roma³¹ e l'unica spiegazione che riesce a trovare ricade sulla popolarità della stregoneria e della magia³². L'intervento di Giustino si spiega soltanto in relazione a un disagio nei confronti di questa statua dilagante nei circoli ecclesiastici del tempo a Roma.

È interessante notare che Giustino sottolinei il fatto che Simon abbia praticato la sua arte magica a Roma, ma non sia morto come

²⁷ Giustino, *Apol.* 1, 56,2 (SC 507, p. 278).

²⁸ Sembra tuttavia che il voto del popolo fosse meno importante su questi argomenti; cf. WISSOWA 1971, p. 204 con riferimento a MOMMSEN 1888, pp. 1049-1062. Ringrazio Christian Gnllka (Münster) per questi riferimenti e le osservazioni sopra citate rispetto alla legge sacrale.

²⁹ Tra gli altri ZWIERLEIN 2009, pp. 129-133.

³⁰ Giustino, *Apol.* 1, 26,2 (SC 507, p. 198); 1, 56,2 (p. 278).

³¹ Cf. ERBES 1911, pp. 508-509.

³² Giustino, *Apol.* 1, 26,2 (SC 507, p. 198); 1, 56,1 (p. 278); *Dial.* 120,6 (*Patristische Texte und Studien* 47, p. 278).

martire³³. Pensa qui forse agli apostoli Pietro e Paolo, che, a differenza di Simon, sono invece morti come testimoni della fede? Simon ha operato contemporaneamente agli apostoli: ma come avrebbe potuto avere successo a Roma essendo presenti anche Pietro e Paolo? Forse Giustino è già a conoscenza di un antagonismo diretto tra Pietro e Simon a Roma, terminato con la miserevole morte di Simon e il glorioso martirio dell'apostolo? Questo sembra abbastanza probabile³⁴, poiché all'inizio del III secolo anche Ippolito da Roma è a conoscenza del fatto che Pietro contrastava Simon Mago nella Capitale³⁵. Ma non desume queste informazioni dagli Atti di Pietro³⁶, piuttosto si dovrà dare per acquisita già nella seconda metà del II secolo la tradizione secondo cui Simon aveva operato con successo a Roma come mago e, pertanto, era andato in contrasto con Pietro. Questa tradizione era diffusa tra i cristiani e rappresentava per così dire il nocciolo della contesa tra la Chiesa cattolica petrina e i Simoniani³⁷. Dato che Giustino chiama in causa la questione della statua di Simon e dell'approvazione del senato e del popolo di Roma, non si può escludere che questa disputa fosse già di dominio pubblico in ambienti non cristiani.

Una controversia in ambito cristiano sul primato di Pietro e Simon a Roma, tra il 150 e il 180, potrebbe aver dato l'ispirazione iniziale agli Atti di Pietro. Essi menzionano infatti la statua di Simon (cap. 10), senza però darne l'esatta collocazione (sull'Isola Tiberina) né fornendo una trascrizione dell'iscrizione (SIMONI IUVENI DEO) corrispondente a quella data da Giustino. L'iscrizione presente negli Atti è comunque interessante in quanto il "giovane dio" può essere associato ad Apollo e, in effetti, il dio *Semo Sancus* poteva anche essere assimilato ad una sorta di Apollo³⁸. In ogni caso, l'autore degli Atti deve aver visto una simile statua a Roma o nelle immediate vicinanze, poiché solo lì si attesta il culto di *Semo*

³³ Giustino, *Apol.* 1, 26,7 (SC 507, p. 200).

³⁴ Se Giustino, *Apol.* 1, 26,2 (SC 507, p. 198) colloca l'apparizione di Simon a Roma al tempo dell'imperatore Claudio, ciò non esclude in alcun modo la contemporanea presenza di Pietro (cap. 5; Eusebio, *Hist. eccl.* 2,14,4-6 [SC 31, pp. 69-70]). Cf. Giustino, *Apol.* 1, 26,4 (SC 507, p. 200): "che non sarebbero morti", und Ippolito, *Ref.* 6,20,3 (*Patristische Texte und Studien* 25, p. 228): la sepoltura da vivo di Simon.

³⁵ Ippolito, *Ref.* 6,20,2 (*Patristische Texte und Studien* 25, p. 228).

³⁶ SCHNEEMELCHER 1989, p. 245. Cf. ERBES 1911, p. 502.

³⁷ Giustino, *Apol.* 1, 26 (SC 507, pp. 198-202) può dare l'impressione che i letteri dell'Apologia fossero a conoscenza della disputa fra simoniani e altri gruppi cristiani.

³⁸ WISSOWA 1971, p. 131; HILD, p. 1184. Contro HELBIG, SPEIER 1963, pp. 423-424. Per l'iconografia si veda G. WISSOWA, s.v. *Sancus*, in W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 4 (1909-1915), col. 318.

*Sancus*³⁹. Lo stesso autore afferma che un senatore avrebbe finanziato la realizzazione dell'opera e, significativamente, anche Giustino fa riferimento al senato in relazione alla statua. Queste convergenze, come anche le divergenze, parlano a favore di una tradizione romana a cui l'autore degli Atti di Pietro avrebbe fatto ricorso in modo indipendente e che anche Giustino conosceva. La storia di Simon Mago era dunque ancora scottante a Roma.

3. IL MIMO ROMANO COME *TRENDSETTER* LETTERARIO

Wilhelm Schneemelcher iscrive gli Atti degli Apostoli sia nel genere della letteratura di intrattenimento che in quella di tipo edificante, poiché questi racconti uniscono episodi divertenti e miracoli a lunghe digressioni su dettami teologici⁴⁰. Riguardo l'intrattenimento, gli Atti degli Apostoli sembrano voler offrire una proposta alternativa al romanzo pagano⁴¹. La scrittura concreta, discorsiva e illustrativa caratterizza nell'antichità sia le opere storiche che i romanzi⁴². Rosa Söder ha dimostrato che molti temi degli Atti degli Apostoli – i popoli, i miracoli, gli animali parlanti, gli uomini volanti – si trovano anche nella narrativa tardo antica⁴³ (Apuleio, Longo, Eliodoro e altri) e che quindi questa plasticità e vivacità degli episodi corrisponde in effetti al gusto generale.

Questa osservazione può essere ulteriormente approfondita, poiché, se si tratta di letteratura di intrattenimento, si dovrà contestualizzarla in quello che nell'antichità era il luogo di divertimento per antonomasia: il teatro. In questo ambito è da ricercare una delle principali fonti di ispirazione del romanzo tardo antico. Un buon romanziere, che voglia appassionare i propri lettori, darà alla sua opera quella plasticità e dinamicità che sono indispensabili per la recitazione ed il coinvolgimento del pubblico. E questo perché la gente era in gran parte illetterata e preferiva intrattenersi col

³⁹ Per esempio a Velletri (Wissowa 1971, p. 131). Sembra così che gli Atti di Pietro indichino Simon Mago come proveniente da Ariccia.

⁴⁰ SCHNEEMELCHER 1989, p. 254. Della stessa opinione VIELHAUER 1975, p. 714: „Es fällt auf, daß die eigentliche Legende hinter der ‚weltlichen‘, meist sehr weltlichen Novelle zurücktritt und der ‚fromme‘ Legendenton nur durch die umgebenden Redestücke (und auch durch sie nicht immer) hervorgebracht wird. [...] die Reden garnieren und interpretieren nur die jeweilige Story, um die sie gruppiert sind: wie in der romanhaften Literatur jener Zeit“. Per la distinzione tra storie di miracoli e discorsi accademici ausiliari si veda FLAMION 1908, p. 482.

⁴¹ SCHNEEMELCHER 1989, p. 81.

⁴² Cf. MALISSARD 1990.

⁴³ SÖDER 1932.

teatro piuttosto che con la lettura. Era dunque lì, nel teatro, che il romanziere avrebbe potuto trovare ciò che interessava e colpiva il grande pubblico. Il romanzo romano di Petronio, ad esempio, è infarcito di elementi dell'arte mimica e pantomimica⁴⁴ e l'*Apocolocyntosis* di Seneca è simile per impianto e sviluppo al mimo del genere mitologico⁴⁵.

Così il mimo romano entra in gioco come genere teatrale tardo antico. Il mimo è un insieme di dramma e farsa. Il suo humus è il teatro di strada, dove poliedrici tuttofare – imitatori, giocolieri, artisti del travestimento etc. – lanciano il loro incantesimo sui passanti. Mimi e giocolieri (μίμοι καὶ θαυματοποιοί) costituivano un insieme professionale che di norma non poteva essere separato⁴⁶, proprio perché la recitazione era magica e spettacolare nel senso vero e proprio della parola. Lo schema narrativo degli Atti di Pietro, con i suoi combattimenti miracolosi tra Pietro e Simon, è, in tal senso, assolutamente adatto al teatro tardo antico. In altre parole, il romanzo degli Atti di Pietro doveva incontrare il gusto dell'ampio pubblico del teatro. Wilhelm Schneemelder ritiene che negli Atti prevalga "der massive Wunderglaube des Volkes, näherhin kleiner Randgruppen der Kirche" (la fede miracolistica popolare, più precisamente la fede di piccoli gruppi marginali della Chiesa)⁴⁷. Questa affermazione mi sembra contraddittoria: credo popolare o gruppi minoritari? A mio parere gli Atti di Pietro non possono essere definiti come forma letteraria di nicchia. Questo romanzo vuole invece incontrare il gusto rozzo del pubblico del teatro.

Si dovrebbe dunque considerare la possibilità di un'influenza formale e sostanziale del teatro tardo antico su quest'opera: il teatro romano come ispirazione e straniamento della narrativa cristiana. Se fosse così, gli Atti di Pietro, pur come opera letteraria, acquisirebbero una particolare vicinanza alla realtà della vita, poiché un'opera teatrale ha sempre qualcosa di concreto, sociale, trova il suo contesto nel pubblico del teatro. Tale pubblico è diverso da un gruppo di lettura collettiva e localmente vincolata. È un misto: in teatro siedono, uno affianco all'altro, pagani e cristiani, gli aristocratici e il popolo. La trama deve dunque rivolgersi a tut-

⁴⁴ PANAYOTAKIS 1995.

⁴⁵ REICH 1903a, pp. 71-72. Si veda anche BEARE 1955, p. 141: „The influence of popular farces on the development of literary Latin comedy may have been considerable“.

⁴⁶ Cf. WÜST 1932, col. 1748; FRIEDLAENDER 1889, p. 468; NICOLL 1931, pp. 84-85. REICH 1903b, pp. 606-607 e BIEBER 1920, p. 175: i mimi si sviluppano dagli spettacoli dei giocolieri.

⁴⁷ SCHNEEMELCHER 1989, p. 81.

ti e riempire le gradinate. I poeti teatrali romani (mimografi) adattavano i loro pezzi al gusto del pubblico romano, ma con la speranza del grande salto, poiché se un mimo aveva successo a Roma, si sarebbe venduto anche fuori e avrebbe girato per i palcoscenici del mondo⁴⁸.

È possibile che l'autore degli Atti di Pietro avesse davanti agli occhi il pubblico del teatro romano. Nel corso dell'azione, Pietro si rivolge ripetutamente al popolo, vale a dire ai Romani (cap. 9,11,13) e promette loro uno *spettaculum* fuori dall'ordinario (cap. 28). In particolare, durante l'episodio che si svolge presso il palcoscenico temporaneo nel *Forum Iulium*, che rappresenta il culmine del conflitto tra Pietro e Simon, si invita il lettore a sedersi egli stesso presso questo teatro e farsi giudice degli sfidanti. Pietro, Simon e il prefetto urbano parlano direttamente ai Romani (cap. 23-25, 28); ad esempio Pietro dicendo: "Voi, Romani, voi dovete essere i nostri veri giudici" (cap. 23, cf. 28). Evidentemente l'autore intendeva coinvolgere i propri lettori romani nell'evento ed utilizza il metodo dell'interazione tra attori e pubblico, tipico del teatro mimico⁴⁹.

Di seguito si tenterà di stabilire una possibile connessione tra gli Atti di Pietro e il teatro mimico romano, con l'intento di affermare la tesi secondo cui quest'opera sarebbe una forma letteraria destinata al pubblico del teatro romano, naturalmente finalizzata alla propaganda cristiana. Volendo estremizzare: gli Atti di Pietro offrono una forma di teatro letterario sostitutivo per pagani interessati alla religione, ma anche per cristiani amanti del teatro mimico, che, di norma, non avrebbero potuto frequentare per motivi morali.

Sembrano doverose, a questo punto, alcune note generali sul teatro tardo antico. Il rozzo teatro popolare⁵⁰ del mimo ha dominato la scena romana sin dall'età imperiale, continuando anche nell'era cristiana⁵¹. Gli imperatori ne hanno promosso lo sviluppo, circondandosi nella loggia imperiale di senatori, cavalieri, magistrati e sacerdoti. Il pubblico era eterogeneo, sia dal punto di vista sociale che religioso: le emozioni del teatro catturavano tutte le categorie⁵². Ci sono alcuni indizi, tra questi la scena nel teatro provvisorio negli Atti di Pietro (cap. 22-23), che non pochi cristiani frequentas-

⁴⁸ REICH 1903a, p. 149.

⁴⁹ Al pubblico del teatro romano viene sempre attribuito il ruolo di giudice. Si veda anche cap. 25, 28.

⁵⁰ FRIEDLAENDER 1889, p. 438. Sul linguaggio volgare (*sermo plebeius*) si esprime in modo restrittivo REICH 1903b, pp. 574-575, 578.

⁵¹ FRIEDLAENDER 1889, pp. 436-438; KLEIN 2004, pp. 155-173.

⁵² REICH 1903a, pp. 142-156.

sero il teatro mimico⁵³. Le polemiche dei teologi in tal senso cadevano evidentemente nel vuoto tra il popolo cristiano⁵⁴.

Il mimo, giunto a Roma dal mondo greco, ha sostituito il teatro classico⁵⁵. Il suo successo rispecchia un mutato gusto del grande pubblico, lontano dalle forme vincolate della tragedia e della commedia classica e più orientato verso la commedia popolare con tematiche tratte dalla vita quotidiana. Lontano dall'elitario dramma di formazione, il mimo punta su un intrattenimento spassoso, scenico, i cui elementi principali sono l'esagerazione, lo scherzo, il divertimento e il ridicolo. Il teatro comico era libero nella scelta delle trame. L'attualità veniva ripresa, rielaborata in modo associativo, estrapolata e ridotta alla sua essenza. L'obiettivo principale era quello di intrattenere, scena dopo scena. La formula dell'unità d'azione non sarebbe stata convincente, così si inserivano scene fini a se stesse ma divertenti⁵⁶. Dominavano prosa e improvvisazione⁵⁷.

È facile ipotizzare che il teatro popolare abbia indirizzato anche la letteratura di intrattenimento. Un pubblico abituato a sperimentare performance sempre più spettacolari, in sempre più rapida successione, manteneva simili aspettative anche nei confronti della narrativa. Questa doveva venire incontro alle abitudini visive del pubblico. Doveva adattarsi alla dinamicità degli effetti, delle scene e dei dialoghi. Doveva catturare la sensualità e la lusinga del teatro, proprio come oggi i fumetti dominano l'immaginario visivo strabordante. Perché gli scrittori non avrebbero dovuto

⁵³ Così afferma il pagano riguardo i cristiani in Minucio Felice 12,5 (CSEL 2, p. 17): *non spectacula visitis*, ma, di fronte alla violenta polemica degli scrittori della Chiesa, e in particolare di Terulliano (*de spectaculis*, datato al 197-202) nei confronti del teatro, si deve supporre che nella seconda metà del II secolo i cristiani frequentassero in effetti i diversi generi di spettacoli. Cf. BIGELMAIR 1902, pp. 265-266; JÜRGENS 1972, pp. 192-193, KLEIN 2004, pp. 155-156. Tertulliano riteneva tale usanza talmente diffusa da pubblicare i suoi scritti polemici sul teatro sia in latino che in greco. Forse in questo modo egli intendeva raggiungere anche i Romani che parlavano greco. Ad ogni modo, pochi decenni dopo si deve a Novaziano la pubblicazione di un'invettiva dello stesso tenore, *Spect.* 4,4 (CCL 4, p. 172).

⁵⁴ SALLMANN 1990, pp. 247-251.

⁵⁵ WÜST 1932, col. 1744.

⁵⁶ SLATER 1993, p. 114; BEARE 1955, p. 143.

⁵⁷ CICU 1988, pp. 103-107 inquadra il mimo romano nella tradizione diretta della commedia: sarebbe stato scritto in versi, senza alcuno spazio per l'improvvisazione. Diversa la posizione di WIEMKEN 1972, pp. 153-157: „Der griechische Mimus der Kaiserzeit ist improvisiertes Theater“. Anche altri parlano a favore di un'importante componente di prosa e improvvisazione nel mimo: WIEMKEN 1972, pp. 184-187; WÜST 1932, coll. 1746, 1754; TEUFFEL, SCHWABE 1890, pp. 4, 12; BONARIA 1965, pp. 3-4 citando REICH 1903b, pp. 568-571; SLATER 1993, p. 114.

copiare la ricetta del successo del teatro? È un nuovo gusto, rozzo e drammatico, che si vende bene perché piace alla gente, sia essa pagana che cristiana.

È possibile dunque che i cristiani Atti degli Apostoli abbiano assunto lo stile e l'estetica del contemporaneo mimo. Ma si può andare anche oltre e domandarsi se l'autore degli Atti di Pietro conoscesse mimi in cui erano trattati argomenti cristiani. I pezzi di teatro mimico erano divertenti, ma mai puramente polemici. Se dunque nel genere del mimo vi erano tematiche cristiane, non doveva trattarsi di una propaganda apertamente anticristiana, ma piuttosto di un'immagine caricaturale. Tuttavia non esistono indicazioni a riguardo nei frammenti di teatro mimico conservati⁵⁸. Gli apologeti e gli scrittori cristiani del II e III secolo attaccano violentemente gli spettacoli teatrali e mimici e dissuadono i cristiani dal vederli, ma mai con riferimento a una derisione della loro fede.

Non si deve escludere tuttavia che il mimo si sia occupato precocemente del cristianesimo, quando ad esempio il beffardo Luciano di Samosata (120-180 circa), vissuto per un periodo a Roma, scrisse una satira teatrale sulla morte del cristiano Peregrinus e il suo destino di martire⁵⁹. Rientrava nel normale programma del mimo prendersi gioco della religione e del mito, fare la parodia dei diversi atteggiamenti sociali⁶⁰, perché dunque avrebbe dovuto escludere questa strana minoranza di cristiani⁶¹? In ogni caso, non è verosimile che mentre i primi apologeti cristiani si contrapponevano ai pagani (come ad esempio Celso) sul piano intellettuale, il teatro popolare rimanesse indifferente ai cristiani. Al contrario: questi si prestavano come perfetto argomento di beffe, essendo ancora una minoranza, guardata con sospetto dal potere dello Stato. Il fatto che i cristiani venissero derisi a teatro in quanto tali, come adoratori di un asino crocifisso, è facilmente immaginabile. Esisteva probabilmente un'opera di mimo sull'asino⁶², dai cui deriva l'ispirazione del cosiddetto crocifisso beffa del Palatino⁶³. Non possiamo

⁵⁸ I testi editi da BONARIA 1965 non presentano temi cristiani. Questo ha tuttavia poca rilevanza, dato che nel IV secolo questi elementi sono certamente presenti (WÜST 1932, col. 1758), senza che tuttavia si siano conservati nei frammenti.

⁵⁹ La morte di Peregrinus sull'Etna: anche il vulcano veniva riprodotto in teatro: WIEDEMANN 2001, p. 87.

⁶⁰ WÜST 1932, col. 1752. „Der Mimus war es auch vor allem, der das Leben der Götter mit der Lauge des Spottes und Hohnes übergoss“ (BIGELMAIR 1902, p. 259; FRIEDLAENDER 1889, p. 437; JÜRGENS 1972, pp. 234-235).

⁶¹ REICH 1903a, p. 81; PANAYOTAKIS 1995, pp. 303-305. Cf. FRIEDLAENDER 1889, p. 437.

⁶² REICH 1903b, p. 591; WÜST 1932, p. 1751.

⁶³ BECKER 1866.

neanche escludere che già nel I secolo, ad Alessandria, la derisione di Cristo da parte dei soldati e l'incoronazione con le spine fossero presenti nelle opere mimiche⁶⁴. Nel IV secolo poi, è stato ripetutamente affermato che temi e riti cristiani come il battesimo e il martirio sarebbero stati oggetto di parodia nei mimi⁶⁵. Non ne abbiamo tuttavia notizia diretta, poiché il mimo romano non si è conservato come forma letteraria. Nell'era cristiana non vi era chiaramente alcun interesse nel preservare simili testi, forse proprio perché vi si trovavano delle parodie del cristianesimo.

4. LE AFFINITÀ TEATRALI DEGLI ATTI DI PIETRO

Confrontati con gli altri Atti degli Apostoli ed altri romanzi cristiani, gli Atti di Pietro sembrano particolarmente vicini al teatro del tempo⁶⁶. Non sono un libretto teatrale, ma certamente il loro compilatore pensa in modo sorprendentemente "teatrale". Egli infatti inserisce parti spettacolari ed effetti da palcoscenico, che lasciano pensare che sia stato autore anche di mimi. Molti episodi possono essere immaginati nel contesto di un teatro burlesco, anzi a livello formale richiamano vere e proprie performance. Questo appare evidente nel passaggio in cui l'autore ambienta la sfida dei miracoli tra Pietro e Simon nel teatro provvisorio del *Forum Iulium* (cap. 22). In età imperiale, teatri temporanei venivano allestiti a Roma in diverse parti della città⁶⁷. Anche nel Foro Romano si trovavano strutture simili⁶⁸. Allo stesso modo il *Forum Iulium* poteva essere

⁶⁴ WÜST 1932, col. 1752.

⁶⁵ WÜST 1932, coll. 1756-1757; NICOLL 1931, pp. 120-123. Tuttavia, WIEMKEN 1972, pp. 198-199, ritiene che i mimi cristiani noti a H. Reich non rappresentino l'opera principale (Hypothesis) ma una sorta di proemio comico (Paignion). REICH 1903a, pp. 80-109 è troppo ottimista sull'autenticità delle testimonianze di martirio tratte da mimi in agiografia; questi testi non sono databili prima del IV-V secolo. Cf. THEOCHARIDIS 1940, pp. 93ss. Sotto l'imperatore Massimiano la crocifissione di Cristo fu messa in scena in un mimo davanti all'imperatore; COLEMAN 1990, p. 65 nota 182 ritiene autentica questa notizia (PG 117, 407). BONARIA 1965, p. 14 presuppone che gli attori nel III-IV secolo facessero parodie del dogma e del culto cristiano. Scettico JÜRGENS 1972, p. 236. I pagani conoscevano la pratica cristiana del battesimo (BENKO 1980, p. 1078).

⁶⁶ Se ad esempio si confrontano gli Atti di Pietro con il romanzo di Clemente del III secolo, che ambienta lo scontro fra Pietro e Simon in Palestina, in un contesto epico, la differenza risulta palese. Il romanzo di Clemente presenta effettivamente una struttura narrativa da lettura, mentre gli Atti di Pietro hanno caratteristiche da ambientazione scenica.

⁶⁷ MARQUARDT 1885, p. 531; WIEMKEN 1972, p. 188.

⁶⁸ STEINBY 1995, pp. 331-332. Sulle strutture teatrali temporanee presso il *Forum Romanum* si veda ERBES 1911, pp. 182-183.

stato sede di vari spettacoli⁶⁹. Nel teatro allestito per la sfida tra Pietro e Simon sedevano senatori, prefetti, funzionari, ma anche cristiani e altri romani, che pagavano un biglietto (cap. 23). Si tratta dunque di una sorta di performance concepita per un pezzo da giocolieri. Per l'autore non è offensivo che accanto ai pagani sedessero anche i cristiani in questo teatro.

Nel complesso, gli Atti di Pietro sono organizzati come una serie di episodi che potevano essere rappresentati su un palcoscenico. I personaggi vengono introdotti nell'azione come se entrassero in scena, per poi uscirne alla fine. Simon entra attraversando le porte di Roma (cap. 4), poi si inserisce Pietro, che arriva in barca (cap. 5). Nella scena di Puteoli, i personaggi si congedano passando per una porta della città di Puteoli (cap. 6), per poi rientrare, sempre attraverso una porta, trovandosi questa volta a Roma (cap. 7). Dopo che Simon è costretto a guardare i miracoli di Pietro, si allontana (nuovamente attraverso una porta) da Roma (cap. 15). In fine rientra – insieme al pubblico – nel Foro Romano per la grande sfida con Pietro (cap. 23, cf. 32) e, dopo la sua sconfitta, viene cacciato fuori, ancora una volta dalle porte di Roma (cap. 32). L'opera termina con l'ingloriosa morte di Simon. La crocifissione di Pietro può essere considerata un'appendice.

Gli Atti di Pietro sono teatrali anche rispetto agli accorgimenti tecnici del palcoscenico. Nel mimo si usava un sipario mobile (*siparium*) davanti al quale gli attori si esibivano⁷⁰. Il sipario consentiva un rapido cambiamento di scena. Il mimo annuncia semplicemente il luogo in cui si svolge la scena, il cambio avviene dunque senza alcuno sforzo (principio del "gioco del non luogo"). Un episodio si può svolgere davanti a un palazzo o davanti ad una casa⁷¹; in tal modo il sipario non oscura l'intera architettura della scena né ostacola l'utilizzo delle macchine teatrali. Le scenografie sono superflue, è sufficiente la struttura del palcoscenico, la cui facciata (*scenae frons*) ha di norma 3 piani, con 3 o 5 porte⁷² ed è arricchita da decorazioni architettoniche⁷³ e plastiche (statue). Su entrambi i lati sono presenti due quinte sporgenti, ognuna delle quali nasconde un accesso al palco⁷⁴. Il teatro poteva essere dota-

⁶⁹ Cf. STEINBY 1995, p. 300.

⁷⁰ REICH 1903b, p. 608; BEARE 1955, pp. 257-264; CHIARINI 1996, p. 47.

⁷¹ REICH 1903b, p. 610.

⁷² Cf. BIEBER 1939, p. 421 fig. 558.

⁷³ Dal II secolo a.C. la scenografia architettonica sostituisce le quinte sceniche. E. BILLIG, *Die Bühne mit austauschbaren Kulissen. Eine verkannte Bühne des Frühhellenismus?* (Stockholm 1980) 80.

⁷⁴ MARQUARDT 1885, p. 533; BEARE 1955, p. 275; CHIARINI 1996, p. 46.

to anche di macchine teatrali fisse, sorta di gru installate dietro la scena e utilizzate per voli e per la figura del *deus ex machina*⁷⁵. Per mezzo del cosiddetto *ekkyklema*, una piattaforma mobile che poteva essere fatta scorrere dal fondo della scena, si rendevano visibili le scene ambientate negli interni e negli spazi domestici⁷⁶. Il palco era dotato di botole, da cui salivano sul palco persone o elementi della scenografia⁷⁷. Le barche erano trascinate in scena mediante ruote o rotaie⁷⁸. L'orchestra poteva essere allagata per le scene che prevedevano la presenza dell'acqua⁷⁹.

Tutti gli episodi degli Atti di Pietro si possono ricondurre a questa tecnica teatrale. Come sfondo è sufficiente una porta cittadina o una casa, poiché gli episodi si svolgono alle porte di Puteoli (cap. 6)⁸⁰ o alle porte di Roma (cap. 4, 35). La narrazione comincia con la scena del volo di Simon sopra le porte di Roma (cap. 4) e si chiude con l'episodio del *Quo Vadis*, ancora alle porte della città (cap. 35). Per una rappresentazione scenica, la struttura architettonica del palcoscenico potrebbe, da sola, senza ulteriori aggiunte, essere utilizzata come porta cittadina. Non a caso, secondo la tradizione teatrale greca, le porte del lato sinistro della scena conducono al porto o fuori città, mentre quelle del lato destro al foro. Non è chiaro se questa divisione valesse anche per il teatro romano⁸¹, ma è degno di nota che entrambe le direzioni – verso il porto e la campagna (cf. cap. 6, 35) e verso il Foro Romano (cap. 15 e 23) – siano rilevanti per gli episodi degli Atti di Pietro. Anche le caratteristiche scene domestiche del teatro mimico si riscontrano negli Atti, come ad esempio la casa del senatore Marcello, davanti (cap. 9) o dentro (cap. 18, 29, 33-34) la quale si svolgono più episodi.

Gli Atti di Pietro si aprono con la scena del volo spettacolare di Simon, a mezzogiorno, sopra una porta della città di Roma (cap. 4). In termini tecnici teatrali, sta volando sul palco grazie a una gru manovrata da dietro le quinte. Una nuvola di polvere o di fumo

⁷⁵ BLUME 2012; MARQUARDT 1885, p. 548; FRIEDLAENDER 1889, p. 313; LENDLE 1995.

⁷⁶ BLOEDHORN 2012.

⁷⁷ MARQUARDT 1885, p. 548. Siehe auch BEARE 1955, p. 259.

⁷⁸ FRIEDLAENDER 1889, p. 313; cf. BIBER 1920, p. 87; WIEMKEN 1972, pp. 200, 203. Sul naufragio nel mimo romano WÜST 1932, col. 1745; NICOLL 1931, p. 120; REICH 1903a, p. 71; 1903b, p. 587.

⁷⁹ SALLMANN 1990, p. 244: „seit dem Ende des 1. Jh. n. Chr. baute man die Orchestren vieler Theater so um, daß sie rasch in ein gefülltes Wasserbassin (*lacuna*) verwandelt werden konnten“. Cf. TRAVERSARI 1960 (qui anche con preciso riferimento a un teatro di Ostia). Per il IV secolo si veda PASQUATO 1976, pp. 131-135; REICH 1903a, p. 117: attrici di mimo nuotatrici.

⁸⁰ LIPSIUS 1891, p. 52,30.

⁸¹ CHIARINI 1996, p. 49.

appare nella luce del sole, illuminata da raggi, che raggiunge la porta della città. Questa nuvola, che serve a nascondere la gru, indica un effetto pirotecnico⁸². In una performance teatrale alla luce del giorno, un raggio di luce nel cielo può essere visibile solo se squarcia una nuvola di polvere. Simon vola ma rimane chiaramente nella nuvola, poi appare improvvisamente "in mezzo alla gente". Anche questo passaggio si configura come un effetto scenico, grazie al quale Simon appare da una botola.

Verso la fine del racconto, ritorna l'episodio del volo di Simon Mago sulla città. Nella versione più tarda degli Atti di Pietro (Pseudo Marcello, VI secolo), il discorso si svolge su una torre del Campo Marzio, sulla quale Simon sarebbe salito⁸³ in presenza di Nerone, e questa è la versione ripresa nell'iconografia⁸⁴. Secondo gli atti originali invece, egli sale su "un punto sopraelevato" lungo la Via Sacra. Dopo un volo sulla città e i suoi (sette) colli, cade e si rompe un femore (cap. 32). Anche questo volo poteva essere messo in scena tramite una macchina teatrale. Ma come arriva l'autore all'idea della caduta dal cielo del temerario Simon? Potrebbe essere stato ispirato dalla favola di Icaro e, ancor di più, dalla sua messa in scena, poiché Nerone effettivamente fece rappresentare il volo di Icaro – sebbene probabilmente non in un mimo – e in quell'occasione la macchina da volo non funzionò a dovere e l'infelice cadde sul palco⁸⁵.

In un altro episodio degli Atti di Pietro, come già più volte accennato, si costruisce un teatro provvisorio (cap. 22). Per un romanzo sarebbe stato sufficiente ambientare la scena in uno dei teatri presenti a Roma. La costruzione di un teatro nel teatro potrebbe invece essere ancora un effetto scenico.

Negli Atti di Pietro sono protagoniste anche due statue: quella del dio Simon (cap. 10) e quella dell'imperatore divinizzato (cap. 11). Anche queste possono fare riferimento ad una scenografia teatrale, poiché nelle nicchie delle architetture di scena erano normalmente collocate delle statue. Ma è ancora più plausibile pensare che le statue fossero disposte presso i due altari che di solito si trova-

⁸² Un altro effetto luminoso si trova nel cap. 21. Per l'illuminazione nel mimo si veda WÜST 1932, col. 1753. Su l'illuminazione notturna si veda FRIEDLAENDER 1889, pp. 314-315. Fuoco e di conseguenza fumo erano usati nel mimo; Sueton, Nero 11.

⁸³ LIPSIUS 1891, pp. 162,10; 164,13.

⁸⁴ Vedi sopra nota. 5.

⁸⁵ Cf. FRIEDLAENDER 1889, p. 463, ERBES 1911, p. 524; HAEHLING 2003, pp. 48-49. Il „volo di Icaro“ era anche una forma di condanna a morte nell'arena; la caduta di Dedalo veniva rappresentata nell'anfiteatro: André, Griechische Feste – römische Spiele 212; MÜLLER 2002, p. 33.

no ai lati della scena nel teatro romano⁸⁶. Gli altari dunque dovevano rendere visibili agli spettatori le divinità di Simon Mago e dell'imperatore. Sotto la statua di Simon si doveva leggere probabilmente l'iscrizione "Simon, il giovane dio" (cap. 10). Proprio all'inizio degli Atti, i Romani venerano il mago con le parole "tu sei dio in Italia, tu il salvatore dei Romani" (cap. 4).

Per quanto riguarda i singoli personaggi e i gruppi di persone coinvolti negli Atti di Pietro, questi possono rappresentare gli attori del mimo. Il teatro popolare romano non ha limiti al numero di attori⁸⁷. Anche le donne vi partecipavano⁸⁸. In tutti gli episodi degli Atti di Pietro è sempre presente un unico gruppo di persone, di modo che gli stessi attori potessero impersonare di volta in volta: la comunità cristiana o la folla (cap. 4, 7, 9, 12, 32), i marinai (cap. 5), le vedove e i poveri (cap. 8, 20-21) e il pubblico del teatro (cap. 23).

Imprescindibili e con un ruolo centrale nel teatro dell'epoca sono i personaggi del mimo e del suo avversario, che nel romanzo possono essere identificati con Pietro e Simon. La drammaturgia del mimo si basa sul conflitto continuo tra il protagonista e la sua controparte⁸⁹. Tutti gli altri agiscono solo in relazione a tale conflitto, così da creare due fazioni⁹⁰. Questo schema può essere ugualmente applicato agli Atti di Pietro.

L'avversario nel mimo è una figura comica, porta la testa completamente rasata e un bastone per le scene che prevedono randellate⁹¹ e riceve sonore sberle sulle guance rosse e paffute⁹². Di fatto, Simon è l'antagonista comico di Pietro. Egli si fa onorare in principio come dio e salvatore dei Romani (cap. 4), ma ha solo una voce in falsetto (cap. 4, 12) che talvolta persino perde (cap. 9), mentre Pietro parla sempre con voce tonante (cap. 7, 10, 12, 22, 28)⁹³. Questo particolare viene messo in evidenza quando un neonato si rivolge a Simon con voce da uomo, mentre questi rimane senza

⁸⁶ MARQUARDT 1885, p. 548.

⁸⁷ REICH 1903b, pp. 601-602; WIEMKEN 1972, pp. 173-183; WÜST 1932, col. 1751; FRIEDLAENDER 1889, p. 438; TEUFFEL, SCHWABE 1890, p. 11; MARQUARDT 1885, p. 541.

⁸⁸ WÜST 1932, col. 1748; NICOLL 1931, pp. 92-94.

⁸⁹ WÜST 1932, col. 1748. Di contro, i romanzi tendono ad enfatizzare di regola un unico protagonista; SÖDER 1932, p. 74.

⁹⁰ WIEMKEN 1972, p. 158.

⁹¹ REICH 1903b, p. 579; WÜST 1932, col. 1748.

⁹² FRIEDLAENDER 1889, p. 438.

⁹³ Nel cap. 28 si dice comunque: *exclamavit Simon dicens*, che può significare che Simon avesse prima gridato e poi parlato. I mimi avevano la capacità di cambiare voce; CICU 1988, pp. 62-63.

parole (cap. 15, cf. 23). I dettagli acustici sono di poco effetto in un romanzo, mentre invece hanno un risultato comico sul palcoscenico. L'aspetto di Simon non viene descritto negli Atti di Pietro, ma a lui viene associata senz'altro una figura brutta e piccola. Queste sembianze contrasterebbero in modo comico con la già menzionata statua del "giovane dio" (cap. 10), cui si associa una figura apollinea. Simon viene descritto come una figura comica. Egli danza nei panni di una brutta etiope stracciona; indossa un collare e catene a mani e piedi. Pietro arriva, impugna una spada e fa a pezzi l'etiope (cap. 22). Tutto ciò può essere immaginato come una danza mimica selvaggia⁹⁴, che in ultima analisi rende Simon una figura stravagante (cap. 28, 31).

Interpretando il suo ruolo comico, Simon viene percosso in due occasioni. Ironia della sorte, proprio un senatore, Marcello, sempre veloce con il bastone in mano (cap. 8), sgrida Simon e lo percuote buttandolo fuori di casa, dove i suoi schiavi continuano la rissa contro di lui con randelli e pietre per poi rovesciargli sulla testa una pattumiera (cap. 14). In un'altra occasione, ancora un alto funzionario, il prefetto Agrippa, si imbatte in Simon e lo percuote di sua propria mano (cap. 28)⁹⁵. Questa immediatezza e mancanza di rispetto nei confronti delle autorità è tipica del teatro⁹⁶. Ogni remora era venuta meno da quando Nerone aveva fatto interpretare i mimi agli aristocratici⁹⁷. Anche dopo il volo e la caduta, Simon viene preso a pietrate dalla folla (cap. 32). Il mimo vive di queste scene caotiche⁹⁸ e anche gli Atti di Pietro offrono tumulti, scene di bastonate e insulti (cap. 8, 14, 28, 34). Spesso troviamo folle di persone (cap. 4, 7) che interagiscono con Pietro o Simon e di cui è facile immaginare la gesticolazione (cap. 4). Le emozioni, il linguaggio del corpo, gli abbracci, il gettarsi ai piedi, l'uso delle mani e dei piedi rivestono un ruolo importante (ad esempio cap. 6, 10, 11, 20, 21, 25).

L'attrazione principale del mimo è quella di portare il pubblico alla risata attraverso il divertimento grossolano⁹⁹. Di certo negli Atti di Pietro non sono presenti allusioni spinte, riferimenti volga-

⁹⁴ Per la danza nel mimo si veda WÜST 1932, col. 1753; FRIEDLAENDER 1889, p. 438.

⁹⁵ Per le spie tra i funzionari nel mimo REICH 1903a, p. 148.

⁹⁶ WÜST 1932, coll. 1747. 1752-1753; FRIEDLAENDER 1889, p. 441; PANAYOTAKIS 1997, p. 304.

⁹⁷ REICH 1903a, pp. 147-148, 197-198; WÜST 1932, coll. 1748-1750, 1755; FRIEDLAENDER 1889, pp. 319-322; BONARIA 1965, pp. 13-16. Sulla passione di Nerone per il teatro SCHMIDT 1990.

⁹⁸ FRIEDLAENDER 1889, p. 438; WÜST 1932, col. 1754. Sueton Nero 26.

⁹⁹ TEUFFEL, SCHWABE 1890, p. 9; JÜRGENS 1972, p. 233 nota 1.

ri. Ma sono comunque caratterizzati dall'umorismo¹⁰⁰ e vi si possono riconoscere le colorite espressioni locali romane. A Pietro si consiglia di non viaggiare troppo velocemente da Puteoli a Roma, per non arrivare indolenzito a causa di una strada scomoda (la via Appia), lastricata solo di pietre (cap. 6). Quando una statua dell'imperatore va distrutta, il senatore Marcello spaventato dice: "se l'imperatore lo viene a sapere da una spia, ci punirà duramente" (cap. 11). Questo passaggio doveva risultare particolarmente divertente in teatro, dove gli imperatori erano noti per avere le loro spie tra il pubblico¹⁰¹ o persino sul palco¹⁰².

Talvolta la narrazione porta ad una situazione comica, che risulta però molto più evidente su un palcoscenico. Così ad esempio all'inizio dell'azione il volo in cielo di Simon, che la gente segue guardando a bocca aperta la nuvola luminosa sopra la porta della città. La visualizzazione della luce, come si è detto, rimanda ad un effetto scenico. Lo spettatore realizza immediatamente che si tratta di una teofania¹⁰³. E, improvvisamente, questo dio "si trova in mezzo alla folla" e tutti cadono ai suoi piedi per venerarlo (cap. 4). L'ingenuità dei Romani viene qui resa in modo caricaturale e risulta particolarmente divertente quando il presunto dio spunta improvvisamente da una botola.

Poi c'è un episodio in barca. Si tratta dell'arrivo di Pietro da Cesarea a Puteoli (cap. 5). Se trasposto su un palcoscenico, si può immaginare l'architettura di fondo usata come scenografia per la città di Puteoli, mentre la barca veniva lentamente trascinata sul palco. Questa rimane immobile, in assenza di vento, mentre i marinai dormono (cap. 5)¹⁰⁴. Sul palco la vela doveva apparire floscia, come i marinai. Questi naturalmente sono ubriachi¹⁰⁵. Nel frattempo il capitano e Pietro si calano in mare con una corda e il capitano viene battezzato. Forse l'autore è arrivato alla scrittura di un simile episodio perché Pietro, a quel tempo, battezzava nel Tevere, come riferisce Tertulliano¹⁰⁶. La discesa in mare di Pietro e il capitano poteva essere anche un momento divertente. Non si può escludere la presenza di scene di battesimo negli spettacoli mimi-

¹⁰⁰ SÖDER 1932, p. 185: "il primitivo senso dell'umorismo del popolo" ha influenzato la composizione degli Atti degli Apostoli.

¹⁰¹ Cf. WÜST 1932, col. 1747; FRIEDLAENDER 1889, pp. 441-443.

¹⁰² WÜST 1932, col. 1750.

¹⁰³ Mt 17,5; Origene, *C. Cels.* 5,6 (SC 147, p. 26). Cf. SPEYER 1978, col. 1142.

¹⁰⁴ Per i marinai nel mimo si veda WÜST 1932, col. 1756.

¹⁰⁵ Scene di gozzoviglio e ubriachezza non erano insolite nel mimo. WÜST 1932, coll. 1746, 1753. Cf. WEISMANN 1972, pp. 49-50.

¹⁰⁶ Tertulliano, *Bapt.* 4,3 (CCL 1, p. 280).

ci, almeno in epoca tarda¹⁰⁷. Il capitano si lascia battezzare perché spaventato dall'assenza di vento. Dopo aver ricevuto il battesimo vede sull'acqua un giovane luminoso. Entrambi possono essere considerati segni legati alle credenze dei marinai, senza attribuirgli un valore lusinghiero per i cristiani.

In un altro episodio, entra in scena una donna cieca, accompagnata dalla figlia. Pietro impone la mano su di lei (cap. 20). Sembra che scene simili più tardi fossero effettivamente rappresentate nei mimi¹⁰⁸. Gli episodi degli atti di Pietro sono però curiosi, poiché un'intera schiera di vedove cieche vuole essere guarita dall'apostolo. Queste siedono a terra. Tutti gli altri sono in piedi e pregano con le mani sollevate, fino a quando un fulmine cade, accecando e buttando a terra coloro che prima erano in piedi, mentre le vedove si alzano e sono adesso in grado di vedere. Il fatto ha già di per sé un effetto scenico, ma il tutto diventa comico poiché tra le anziane vedove una crede di aver visto Cristo come un uomo anziano, ad un'altra è apparso come giovane, a un'altra ancora come un ragazzo che l'ha toccata teneramente (cap. 21). Si può pensare che le brave vedove avessero riacquisito la vista, o che fossero semplicemente in preda alle allucinazioni? Un pagano avrebbe avuto modo di rafforzare la propria convinzione riguardo ai cristiani che avrebbero potuto propinare la loro religione solo a donne stupide e ingenuie¹⁰⁹.

Particolarmente adatto al teatro è l'episodio con il cane, poiché animali addestrati, e specialmente i cani, erano molto usati nei mimi¹¹⁰. Sotto Vespasiano un cane aveva il ruolo di protagonista in uno spettacolo che si era svolto presso il Teatro di Marcello: il cane eccelleva nella pantomima come un vero e proprio mimo. Dopo aver mangiato presumibilmente del pane avvelenato, cominciava a fremere e tremare, poi la testa diventava pesante e, in fine, si allungava come morto, facendosi trascinare intorno rigido e stecchito. Poi si rialzava e correva dal suo padrone tra lo stupore degli altri attori e lo salutava festosamente¹¹¹. Così come venivano imitati i versi degli animali¹¹², allo stesso modo esistevano anche gli animali "parlanti". Non a caso Pietro annuncia in modo sensazionale di voler presentare alla folla un grande e fantastico animale

¹⁰⁷ Vedi sopra nota 65.

¹⁰⁸ Un mimo con la parodia della guarigione di un cieco si trova forse su un avorio tardoantico: DELBRUECK 1929, p. 132. Diversa l'interpretazione di BIEBER 1939, p. 422.

¹⁰⁹ BENKO 1980, p. 1082. Sui cristiani naiv si veda anche cap. 9, 19.

¹¹⁰ WIEMKEN 1972, p. 203.

¹¹¹ REICH 1903b, pp. 587-588. Cf. BIEBER 1939, p. 422.

¹¹² Plutarco, *De sollert. animal.* 10 (mor. p. 973E).

(cap. 9). Si tratta di un cane, che viene slegato e comincia a parlare con voce umana. Corre verso Simon, solleva le zampe anteriori e ripete quello che Pietro gli aveva riferito. In un altro episodio il cane corre verso Pietro per poi spirare (cap. 12)¹¹³. Un episodio del genere naturalmente ha un effetto maggiore su un palcoscenico piuttosto che in un romanzo. Il cane sembrerebbe in effetti addestrato. Alla fine si sdraia davanti a Pietro come morto, un esercizio che i cani del teatro mimico conoscevano bene¹¹⁴. Particolarmente comica negli Atti di Pietro è l'immagine del cane, che, seguito dalla folla, corre verso Pietro e, arrivato ai suoi piedi, spira, poiché anche la folla, dopo aver visto questa scena, si butta ai suoi piedi, per così dire vicino al cane morto (cap. 12). Anche in questo passaggio è possibile cogliere una certa ironia nei confronti dei cristiani, la cui sottomissione viene in qualche modo assimilata a quella di un cane.

Altri episodi insinuano l'idea di effetti teatrali. Un giovane tra la folla scoppia improvvisamente in una risata e si scaraventa contro un muro. Un demone malvagio lo tormenta. Pietro pronuncia un esorcismo, con il risultato che il giovane, vale a dire il demone, getta per terra una statua dell'imperatore e la calpesta. Marcello, con le mani levate al cielo, prega per paura che una spia possa riferire l'accaduto all'imperatore, quando improvvisamente comincia a cadere la pioggia, che risana la statua (cap. 11). L'intera sequenza si presta alla messa in scena senza particolari problemi tecnici. Anche la pioggia veniva utilizzata nel mimo¹¹⁵ e i demoni potevano essere rappresentati in modo drammatico¹¹⁶. Ciò che è invece irritante nell'intera scena, dando l'impressione di una sottomissione sconvolgente, è la *lustratio*. Proprio attraverso questa sorta di purificazione, che allora i cristiani consideravano come qualcosa di pagano¹¹⁷, il pagano Marcello trova conferma del suo credo cristiano (vedi anche cap. 19).

Segue un altro miracolo grottesco, nel quale Pietro prende un pesce affumicato e lo getta in una piscina dove il pesce comincia a nuotare e viene nutrito con del pane (cap. 13)¹¹⁸. Anche i baci-

¹¹³ Secondo l'opinione di molti pagani, i cristiani possedevano cani che rovesciavano le luci durante i loro banchetti immorali. Min. Fel. 9 (CSEL 2, p. 14).

¹¹⁴ Su un cane a cui, in un mimo, è stato somministrato un narcotico per farlo addormentare lentamente si veda FRIEDLAENDER 1889, p. 437.

¹¹⁵ Cipriano, *Donat.* 8 (CSEL 3,1, 10,20), i teatri potevano avere sistemi di irrigazione per rinfrescare gli spettatori durante l'estate: cf. MARQUARDT 1885, p. 534.

¹¹⁶ FRIEDLAENDER 1889, p. 464.

¹¹⁷ Cf. KOEP 1954.

¹¹⁸ Per il miracolo del pesce nella letteratura antica si veda SÖDER 1932, p.

ni d'acqua erano utilizzati negli allestimenti teatrali del mimo¹¹⁹, si può dunque immaginare questo secondo miracolo messo in scena sul palco. Ma com'è possibile rendere l'effetto del pesce vivo nella vasca? Negli Atti di Pietro si dice che al pesce si dava da mangiare. Ed era esattamente questo l'accorgimento utilizzato. Ma la scena poteva avere un lato comico, poiché il pesce (IXTHYS) era anche il simbolo di Cristo e dei cristiani¹²⁰ e anche questo tradisce una velata derisione, se il Redentore cristiano viene associato in ultimo a un miracolo ridicolo.

È stato detto più volte che gli Atti di Pietro sono un prodotto letterario cristiano, ma potrebbero essere letti anche in chiave critica, in un modo meno positivo nei confronti dei cristiani. Questa ambiguità viene espressa nel testo in modo esplicito quando, al culmine della narrazione, durante lo scontro diretto tra Pietro e Simon, tutto il pubblico del teatro è chiamato a giudizio: i cristiani e i pagani, i senatori, i prefetti e i magistrati (cap. 23)¹²¹. L'autore intende dunque rivolgere il suo romanzo a tutti i Romani, non soltanto ai cristiani. Da qui la domanda: gli Atti di Pietro avevano anche un pubblico di lettori pagani? La questione non è chiara, è però evidente che l'intero romanzo, tranne alcuni passaggi (cap. 4), è scritto in terza persona. Il lettore non è chiamato in causa direttamente come cristiano. Non vi è traccia di polemica antipagana¹²².

Nerone viene rappresentato positivamente¹²³, anche se – secondo la Lettera di Clemente – era implicato nell'esecuzione di Pietro. I Romani solo elogiati come persone religiose: sono "amanti degli dei" (cap. 23). E lo dimostrano adorando come un dio non solo Simon (cap. 4, 10), ma anche Pietro (cap. 29). L'ipotesi che l'autore abbia preso ispirazione dal teatro pagano ed abbia voluto andare incontro al gusto del grande pubblico, appare confermata anche dal fatto che il romanzo non mette mai i cristiani in piena luce.

Gli Atti di Pietro non si imbarcano in operazioni apologetiche e corrono il rischio di confermare alcune opinioni errate dei gentili nei confronti dei cristiani. Si tratta di una controversia tra due uomini di fede orientali ("ebrei") a Roma (cap. 22), Pietro e Simon, uno più esagerato dell'altro. Così scoppia subito il contrasto tra coloro che credono a Simon e gli altri che invece credono

¹¹⁹ JÜRGENS 1972, pp. 236-237.

¹²⁰ ENGEMANN 1969, col. 1095 crede che il simbolo del pesce si affermi nella seconda metà del II secolo, probabilmente a Roma.

¹²¹ Il tipico pubblico del teatro, cf. REICH 1903b, pp. 575-577; FRIEDLAENDER 1889, p. 467.

¹²² HAEHLING 2003, p. 69.

¹²³ HAEHLING 2003, p. 64.

ai cristiani (cap. 4). Simon divide i cristiani (cap. 6), anzi peggio: divide gli abitanti della città di Roma (cap. 4). E questo sostanzialmente conferma l'opinione dei pagani, che vedono i cristiani divisi in gruppi concorrenti e antagonisti¹²⁴. Simon presenta al meglio le accuse anticristiane quando chiede ai Romani: "Voi Romani, forse che un dio nasce e viene crocifisso? Chi ha un Signore, ebbene questi non è un dio" (cap. 23).

Inoltre, gli ebrei erano spesso associati alla stregoneria e ad altre arti magiche¹²⁵, così come la magia era attribuita anche ai cristiani¹²⁶. E tutto ciò viene confermato dagli Atti di Pietro. Paolo viene descritto come mago e imbroglione (cap. 4), Simon ritratto come uno stregone ebreo (cap. 6, 16-18, 23, 31); grazie alla magia ha stregato il senatore Marcello (cap. 8) e anche il suo volo sul foro sarebbe un trucco da ciarlatano (cap. 32). Per un osservatore imparziale, anche Pietro ricade nella stessa categoria, quando si preoccupa di sanare una statua dell'imperatore distrutta (cap. 11), o di riportare alla vita un pesce affumicato (cap. 13), quando fa resuscitare i morti a gruppi (cap. 25-28) o fa parlare un cane (cap. 12). Questo cane dice a Simon: "A te è stato inviato un animale privo della parola, che ha preso voce umana per dimostrare la tua natura di ciarlatano" (cap. 12). Se qui dunque un cane parlante ha il compito di smascherare Simon, ciò può essere inteso solo in senso sprezzante nei confronti di Pietro e Simon, due stregoni che si sfidano tra loro e di fatto screditano la religione cristiana, ridotta a un gioco di destrezza per animali ammaestrati. Anche quando Pietro afferma di aver camminato sulle acque e chiama se stesso a testimone, il tutto suona poco serio (cap. 7). Tutto questo può essere interpretato solo come conferma del fatto che i cristiani sono tutti ciarlatani, esattamente come i prestigiatori professionisti sul palco.

In fine, il denaro ha un grosso ruolo negli Atti di Pietro, il che, per inciso, rientra nel solito repertorio teatrale¹²⁷: i cristiani sono considerati avidi dai pagani, il loro unico dio è il denaro¹²⁸. E questo è quello che gli Atti di Pietro sembrano confermare. Si dice che l'imperatore non vuole cristiani tra i più alti funzionari dello Stato, perché sprecano il denaro pubblico con gli indigenti (cap. 8)¹²⁹.

¹²⁴ Origene, *C. Cels.* 4,23 (SC 136, p. 238); 5,63-64 (SC 147, pp. 170-174).

¹²⁵ Origene, *C. Cels.* 4,33 (SC 136, pp. 266-268); 5,41 (SC 147, pp. 120-122); 5,64 (172-174).

¹²⁶ Origene, *C. Cels.* 6,40 (SC 147, pp. 274-276). Gesù è un mago: BENKO 1980, p. 1091.

¹²⁷ FRIEDLAENDER 1889, p. 437.

¹²⁸ BENKO 1980, p. 1081; R. J. Hoffmann, *Porphyry's against the Christians. The Literary Remains* (New York 1994) 29.

¹²⁹ HAEHLING 2003, p. 63.

Il senatore Marcello si rammarica di essere caduto nell'incantesimo dei cristiani e di aver dato loro così tanto denaro (cap. 8). Più tardi è di nuovo pronto a cedere a Pietro la sua fortuna (cap. 10), il che di fondo significa che la religione si basa solo sul denaro. In un altro episodio, Marcello dà ad ogni cristiano un splendente pezzo d'oro "perché possano essere chiamati veramente servitori di Cristo" (cap. 19). Questa è una logica da mettere in evidenza, perché fondamentalmente afferma che solo attraverso il denaro si diventa cristiani¹³⁰. Pietro accusa Simon di essere uno stregone che vuole utilizzare il desiderio dei cristiani per il denaro e con questo comprarli (cap. 23). Ancora una volta qui si allude alla presunta avidità dei cristiani. A seguito di un risveglio dalla morte, Pietro riceve molto denaro, che gli viene dato per sé; il ragazzo risvegliato, poi, gli dona altri 4000 pezzi d'oro. Pietro viene sopraffatto da migliaia di pezzi d'oro. Una ricchissima donna di nome Chryse - oro - dispone ai suoi piedi 10.000 pezzi d'oro. L'apostolo viene avvisato che si tratta di una prostituta, ma egli ride soltanto e pensa che per lui non ha importanza il passato della donna e che quei soldi adesso sono dei cristiani (cap. 30).

5. CONCLUSIONI

Non è possibile dimostrare con certezza la diretta derivazione degli Atti di Pietro da un mimo romano del II secolo, tuttavia una serie di indizi suggeriscono che l'autore possa aver preso ispirazione dal teatro romano e più esattamente dal mimo. Di conseguenza è diventato a tutti gli effetti un romanzo mimico, ricco di effetti scenici, episodi burleschi e dal ritmo frenetico, emozioni e colpi di scena, mirati ad incontrare il gusto di un pubblico ampio, abituato all'intrattenimento tipico del teatro.

Forse gli Atti di Pietro gettano luce su un mondo quasi del tutto nascosto perché perduto: il mondo di una società tardo antica in cui il cristianesimo si muove ancora a tentoni e i cristiani sono in cerca del loro posto, oscillando tra identità e integrazione. Non bisogna dimenticare che nel mondo antico la vita si compie per strada, pubblicamente, e non nei salotti: il dialogo è continuo, così come l'interpretazione. E lì esiste una vita cristiana "di strada", che va al di là dei confini religiosi o ecclesiastici, messa in scena senza pianificazione e controllo, in spettacoli improvvisati, da registi ovvia-

¹³⁰ Con questo si vuole intendere che il servizio di preghiera di vedove e anziani era a pagamento.

mente interessati al tema religioso, a volte simpatizzanti, altre volte caricaturali, in linea col prurito religioso che l'epoca impone.

Come un romanzo creato su tali presupposti possa diventare un testo agiografico, rimarrà probabilmente un mistero nella storia della letteratura.

Va detto, in fine, che queste riflessioni sugli Atti di Pietro non esauriscono il capitolo "agiografia e teatro". Il teatro continuerà ad esistere e la gente continuerà a frequentarlo, a prescindere dal consenso dei vescovi. Non c'è dunque da stupirsi che, dal IV secolo, i Padri della Chiesa abbiano considerato la liturgia come un dramma divino, specialmente nelle feste dei martiri¹³¹. Se non si poteva eliminare il teatro, bisognava almeno offrire un'alternativa. I testi agiografici, letti durante la liturgia, dovevano presentare agli occhi e alle orecchie dei fedeli le lotte e lo spettacolo degli atleti di Cristo in modo divertente ed edificante. Per lo stesso motivo, anche questi testi altomedievali sono stati concepiti in chiave drammaturgica, come testi da mettere in scena¹³². Da qui nasce una chiave interpretativa che potrebbe ripensare l'impatto storico di un intero genere letterario.

¹³¹ WEISMANN 1972; PASQUATO 1976.

¹³² PAOLI 2002.

BIBLIOGRAFIA

- BEARE 1955 = W. BEARE, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London ²1955.
- BECKER 1866 = F. BECKER, *Das Spott-Crucifix der römischen Kaiserpaläste aus dem Anfange des dritten Jahrhunderts*, Breslau 1866.
- BENKO 1980 = St. BENKO, *Pagan Criticism of Christianity During the First Two Centuries A.D.*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, vol. 2,23,2, Berlin, New York 1980, pp. 1055-1118.
- BIEBER 1920 = M. BIEBER, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, Leipzig 1920.
- BIEBER 1939 = M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1939.
- BIGELMAIR 1902 = A. BIGELMAIR, *Die Beteiligung der Christen am öffentlichen Leben in vorkonstantinischer Zeit*, München 1902.
- BLOEDHORN 2012 = H. BLOEDHORN, s.v. *Ekkyklema*, in *Der Neue Pauly*, 3 (2012), col. 937.
- BLUME 2012 = H.-D. BLUME, s.v. *Mechane*, in *Der Neue Pauly*, 7 (2012), coll. 1083-1084.
- BONARIA 1965 = M. BONARIA (ed.), *I mimi romani / romani mimi*, Roma 1965.
- CHIARINI 1996 = G. CHIARINI, *La scena romana*, in N. SAVARESE (ed.), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna 1996, pp. 41-55.
- CICU 1988 = L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988.
- COLCIAGO, CAGNI 1989 = V. COLCIAGO, G. CAGNI, *P. Umberto M. Fasola in memoriam*, in *Barnabiti Studi*, 6 (1989), pp. 231-271.
- COLEMAN 1990 = K. M. COLEMAN, *Fatal charades. Roman executions staged as mythological enactments* in *JRS*, 80 (1990), pp. 44-73.
- DELBRUECK 1929 = R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, Leipzig 1929.
- EGGER = C. EGGER, *Lexicon nominum locorum*, Città del Vaticano s.a.
- ENGEMANN 1969 = J. ENGEMANN, s.v. *Fisch, Fischer, Fischfang*, in *RAC*, 7 (1969), coll. 959-1097.
- ERBES 1911 = C. ERBES, *Ursprung und Umfang der Petrusakten*, in *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 32 (1911), pp. 161-185, 353-377, 497-530.
- FASOLA 1980 = U. FASOLA, *Orme sulla roccia. Pietro e Paolo a Roma*, Roma 1980.
- FLAMION 1908 = J. FLAMION, *Les Actes apocryphes de Pierre*, in *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 9 (1908), pp. 465-490.
- FRIEDLAENDER 1889 = L. FRIEDLAENDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*, vol. 2, Leipzig ⁶1889.
- GNILKA 2016 = CH. GNILKA e al., *Blutzeuge. Tod und Grab des Petrus in Rom*, Regensburg ²2016.

- HAEHLING 2003 = R. VON HAEHLING, *Das Wunderduell des Petrus mit Simon Magus in den acta Petri*, in *RömQSchr*, 98 (2003), pp. 47-71.
- HEID, DENNERT 2012 = S. HEID, M. DENNERT (ed.), *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie*, vol. 1, Regensburg 2012.
- HELBIG, SPEIER 1963 = W. HELBIG, H. SPEIER (ed.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, vol. 1, Tübingen 1963.
- HILD = J.-A. HILD, s.v. Semo Sancus, in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* 4 (s. a.), pp. 1183-1184.
- JÜRGENS 1972 = H. JÜRGENS, *Pompa diaboli. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Tübingen 1972.
- KLAUCK 2005 = H.-J. KLAUCK, *Apokryphe Apostelakten. Eine Einführung*, Stuttgart 2005.
- KLEIN 2004 = R. KLEIN, *Spectaculorum voluptates adimere ... Zum Kampf der Kirchenväter gegen Circus und Theater*, in J. FUGMANN e al. (ed.), *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom*, München, Leipzig 2004, pp. 155-173.
- KOEP 1954 = L. KOEP, s.v. *Besprechung*, in *RAC*, 2 (1954), coll. 185-194.
- LENDLE 1995 = O. LENDLE, *Überlegungen zum Bühnenkran*, in E. PÖHLMANN (ed.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. e al. 1995, pp. 165-172.
- LIPSIUS 1891 = R. A. LIPSIUS (ed.), *Acta Apostolorum Apocrypha*, vol. 1, Leipzig 1891.
- MALISSARD 1990 = A. MALISSARD, *Tacite et le théâtre ou la mort en scène*, in J. BLÄNSDORF (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, pp. 213-222.
- MARQUARDT 1885 = J. MARQUARDT, *Römische Staatsverwaltung*, vol. 3, Leipzig 1885.
- MOMMSEN 1888 = TH. MOMMSEN, *Römisches Staatsrecht*, vol. 3,2, Leipzig 1888.
- MÜLLER 2002 = S. MÜLLER, *Schauspiele voller Kraft und Charakter. Die Gladiatorenkämpfe als Drama fürs Volk*, in *Gymnasium*, 109 (2002), pp. 21-48.
- NICOLL 1931 = A. NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles*, London e al. 1931.
- NIEDDU 2000 = A. M. NIEDDU, s.v. *Miracolo della fonte*, in F. BISCONTI (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, pp. 216-219.
- NORELLI 2000 = E. NORELLI, *Sur les actes de Pierre. À propos d'un livre récent*, in *Apocrypha*, 11 (2000), pp. 227-258.
- PANAYOTAKIS 1995 = C. PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden e al. 1995.
- PANAYOTAKIS 1997 = C. PANAYOTAKIS, *Baptism and Crucifixion on the mimic stage*, in *Mnemosyne*, 50,3 (1997), pp. 302-319.
- PAOLI 2002 = E. PAOLI, *Agiografia e teatro*, in E. MENESTÒ (ed.), *Microcosmi medievali*, Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della quindicesima edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno, Spoleto 2002, pp. 61-78.
- PASQUATO 1976 = O. PASQUATO, *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo*, Roma 1976.
- POUPON 1988 = G. POUPON, *Les „Actes de Pierre“ et leur remaniement*, in *ANRW*, vol. 2,25,6, Berlin, New York 1988, pp. 4363-4383.

- REICH 1903ab = H. REICH, *Der Mimus*, vol. 1-2, Berlin 1903.
- SALLMANN 1990 = K. SALLMANN, *Christen vor dem Theater*, in J. BLÄNSDORF (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, pp. 243-259.
- SCHMIDT 1990 = P. L. SCHMIDT, *Nero und das Theater*, in J. BLÄNSDORF (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, pp. 149-163.
- SCHNEEMELCHER 1989 = W. SCHNEEMELCHER (ed.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, vol. 2, Tübingen ⁵1989.
- SLATER 1993 = N. W. SLATER, *Improvisation in Plautus*, in G. VOGT-SPIRA (ed.), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer*, Tübingen 1993, pp. 113-124.
- SÖDER 1932 = R. SÖDER, *Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stuttgart 1932.
- SPEYER 1978 = W. SPEYER, s.v. *Gewitter*, in *RAC*, 10 (1978), coll. 1107-1172.
- STEINBY 1995 = E. M. STEINBY (ed.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, vol. 2, Roma 1995.
- TEUFFEL, SCHWABE 1890 = W. S. TEUFFEL, L. SCHWABE, *Geschichte der römischen Literatur*, vol. 1, Leipzig ⁵1890.
- THEOCHARIDIS 1940 = G. J. THEOCHARIDIS, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jh., hauptsächlich aufgrund der Predigten des Johannes Chrysostomos Patriarchen von Konstantinopel*, Thessaloniki 1940.
- TRAVERSARI 1960 = G. TRAVERSARI, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma 1960.
- VIELHAUER 1975 = PH. PHILHAUER, *Geschichte der urchristlichen Literatur*, Berlin, New York 1975.
- VOUAUX 1922 = L. VOUAUX, *Les actes de Pierre. Introduction, textes, traduction et commentaire*, Paris 1922.
- WEISMANN 1972 = W. WEISMANN, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg 1972.
- WIEDEMANN 2001 = TH. WIEDEMANN, *Kaiser und Gladiatoren. Die Macht der Spiele im antiken Rom*, Darmstadt 2001.
- WIEMKEN 1972 = H. WIEMKEN, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.
- WISSOWA 1971 = G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, München 1971 = ²1912.
- WÜST 1932 = E. WÜST, s.v. *Mimos*, in *RE*, XV (1932), coll. 1727-1764.
- ZWIERLEIN 2009 = O. ZWIERLEIN, *Petrus in Rom*, Berlin, New York 2009.