Quid est nisi mirabilis insania? (*conf*. 3.2.2). Emozioni corrotte e anatomia psicologica dello spettatore in Sant'Agostino*

Rispetto al mondo greco, nel quale l'agone drammatico aveva conservato un più marcato statuto civico e religioso, la cultura romana investiva il teatro e gli spettacoli popolari di una diffidenza articolata su più livelli: dal discredito giuridico e sociale dell'*infamia*, che colpiva chi metteva corpo e voce a disposizione del diletto altrui, alla critica estetica e letteraria, fino alla condanna morale[1]. Con il cristianesimo questa diffidenza si trasforma in un rifiuto ideologico radicale: il mondo cangiante e seduttivo di aurighi, mimi, pantomimi e uomini di scena, percepito come *fictio* e *mendacium*, per i Padri della Chiesa è l'antitesi della verità divina, manifestazione insieme di idolatria e disordine morale, perciò intrinsecamente incompatibile con la fede[2].

* Desidero esprimere la mia gratitudine al revisore anonimo per i rilievi puntuali e i generosi spunti di approfondimento che hanno contribuito a precisare alcuni snodi dell'argomentazione. Resta naturalmente mia la responsabilità di quanto qui si sostiene e di ogni svista residua.

[1] Edwards 1997, 67: la studiosa individua il principio comune alle categorie colpite dall'*infamia* nella mercificazione del corpo per il piacere altrui, una macchia legata all'esercizio stesso del mestiere, non conseguenza di un atto compiuto come nel caso del criminale. Proprio perché privi di onore in modo così vistoso, gli *infames* costituivano il termine negativo su cui l'*honor* dei ceti dirigenti veniva misurato e costruito: "paradigms of the antithesis of honor". Sulla condizione degli uomini e delle donne dello spettacolo nella società tardoantica, nel quadro della progressiva cristianizzazione della marginalità sociale, fondamentale Neri 1998, 233-286. Sullo stigma dell'infamia che colpiva *performers* a vario titolo e sulla tensione tra disprezzo istituzionale e fascinazione collettiva cfr. Salles 1983, 283-309; si vedano anche Manzoni 2017 e Tronca 2022, 57-73. La riflessione sullo *spectaculum* trova uno snodo decisivo in Hor. *ars* 179-188, dove il primato psicologico dello sguardo (*quae sunt oculis subiecta fidelibus*) è corretto da una poetica della misura: Brink 1971, 244-248. In *epist*. 2.1.177-207 il poeta denuncia invece la subordinazione della poesia alla spettacolarità di massa e il passaggio dall'*auris* agli *oculi*: *Verum equitis quoque iam migrauit ab aure uoluptas / omnis ad incertos oculos et gaudia uana* (187sg.), invocando il sostegno augusteo a una poesia destinata ai lettori più che al successo scenico (214-216). Se per Brink 1982, 495 l'epistola non è riconducibile a uno schema unitario, Kilpatrick 1990, 1-14 vi riconosce la struttura di una *suasoria*, il cui scopo si condensa nell'appello ad Augusto. Seneca, nell'*Epistula* 7 (cfr. Richardson-Hay 2006, 251-269), attribuisce al meccanismo spettacolare, non ai soli *ludi gladiatorii* (pur assunti a luogo emblematico della corruzione della folla), un piacere corruttivo e contagioso che indebolisce la vigilanza etica e rende l'individuo più vulnerabile alla degenerazione morale: *epist.* 7.2 *Nihil uero tam damnosum bonis moribus quam in aliquo spectaculo desidere; tunc enim per uoluptatem facilius uitia subrepunt*. Come argomenta Lugaresi 2008, 67-260, la polemica cristiana sugli spettacoli si innesta sullo sfondo di tensioni già operative nel dibattito pagano.

[2] La diffidenza pagana verso i mestieri della scena è riformulata in senso più rigoroso tra IV e V secolo dal diritto romano-cristiano e dalla disciplina ecclesiastica: il *Codex Theodosianus* (4.6.3) conferma l'*infamia* e subordina il battesimo all'abbandono del mestiere (15.7.1; 8), mentre i concili, da Arles ai sinodi

A fronte della straordinaria ampiezza della bibliografia agostiniana, il tema del rapporto con gli spettacoli ha ricevuto relativamente poche trattazioni sistematiche, fra le quali spiccano quelle di Werner Weismann e Leonardo Lugaresi. Il primo in *Kirche und Schauspiele* (1972) annuncia già nel sottotitolo (*unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*) un approfondimento specifico[3], il secondo ne *Il teatro di Dio* (2008) dedica quasi centosessanta pagine a un'analisi della riflessione agostiniana sugli spettacoli fondata sulla qualità dello sguardo e sulla responsabilità etica di chi guarda, spostando il baricentro del problema dallo *spectaculum* in quanto tale alla posizione dello spettatore, senza che ciò comporti alcuna valorizzazione dello spettacolo, che resta integralmente sotto giudizio[4]. Muovendo da questi studi di taglio prevalentemente storico-religioso, queste pagine intendono proporre la lettura di alcuni

africani, scomunicano chi vi persiste. Questa continuità giuridica, per la quale si rinvia a Spineto 2005 e Spineto 2007, non chiarisce appieno la specificità cristiana: già tra II e III secolo la polemica patristica sposta il problema sul piano ontologico, leggendo lo *spectaculum* come forma di falsificazione della verità. Sull'avversione cristiana agli spettacoli la bibliografia è ampia: dopo Eriau 1914, che ha avuto il merito di porre la questione delle ragioni della condanna patristica, imprescindibili restano Jürgens 1972, prezioso per la ricostruzione della conoscenza dei classici negli scrittori cristiani dei primi secoli e dei *Realien* dello spettacolo antico, e Weismann 1972, ancora insostituibile per la ricchezza del *dossier* testuale. Una svolta si deve a Lugaresi 2008 (30-65 per la ricostruzione critica della bibliografia precedente), che ripensa la polemica cristiana non più soltanto come rifiuto di idolatria e immoralità, ma come critica della spettacolarità in sé, intesa come scissione tra azione e visione e deresponsabilizzazione dello spettatore. Centrale, in questa prospettiva, sulla scia di Sider 1978 e Turcan 1986, il *De spectaculis* di Tertulliano, dove la *ratio ueritatis* oppone alla *uis uoluptatum* degli spettacoli la loro inconsistenza ontologica (*uanitas*, *mendacium*); i *suauiludii* (*spect.* 20), cristiani colti favorevoli al teatro, attestano inoltre un dibattito interno alle comunità cristiane, letto da Rebillard 2012, 20-23 come segno della pluralità identitaria del cristianesimo tardoantico. A monte di Lugaresi, la categoria interpretativa di 'ossessione dello sguardo' si sviluppa a partire dalle pagine di Veyne 1999, 903-905, che introduce la "morale de l'intériorité" come spartiacque cristiano, in cui la fede è vissuta come scrutinio della profondità dell'anima. In Italia il contributo precursore è quello di Saggioro 1999 (utile Saggioro 2001 per l'elaborazione del modello tertullianeo nella generazione successiva). Su questa stessa linea, con apertura al ciclo plurisecolare della rappresentazione cristiana, si veda Bino 2015, 20-81, con ulteriori sviluppi in Bino 2023, 32-46. Nella tradizione di studi anglo-americana, dopo il classico Barish 1981 la *Forschungsgeschichte* è stata ridisegnata sul piano teorico della rappresentazione da Dox 2004, 11-42, che ha individuato in Agostino e Isidoro i padri fondatori della riflessione medievale sulla rappresentazione; Webb 2008, 197-216, che interpreta le reazioni cristiane allo spettacolo alla luce delle teorie stoiche; Cox Miller 2009, 82-101 (anticipato in Cox Miller 2005) che inscrive la riflessione cristiana entro un più ampio *material turn* tardoantico. Per una rilettura della polemica patristica in chiave di *Theatre Studies* si veda Carlotti 2014, 59-96. Per la collocazione del *De spectaculis* tertullianeo entro una *longue durée* della teatrofobia europea cfr. Lecercle 2018 e Duprat 2019; sulla teatrofobia patristica nella riflessione filosofica tra II e IV secolo si veda Navaud 2019.

[3] In Weismann 1972, il *Dritter Teil* (123-195) è interamente dedicato ad Agostino, di cui esplora, attraverso i testi, i rapporti con la filosofia platonica e aristotelica e il "tragico" come categoria esistenziale oltre che teatrale. Si vedano anche Clausi 2003 e Piccaluga 2003; ulteriori discussioni e rinvii bibliografici in Lugaresi 2008, 535-538 e Lim 2012. Per Agostino come fonte del contesto spettacolare delle città africane si vedano Hugoniot 1992; 2002a e 2002b, 761-792.

[4] Lugaresi 2008, 535-694 legge le *Confessioni sub specie dramatis*, concentrandosi sull'atteggiamento del soggetto che guarda. In questa linea si colloca già Fontaine 1992, XIII e XCV-XCVI, che interpreta l'opera come "commedia divina" e la fascinazione teatrale come segno della perversione dell'anima lontana da Dio. Lo schema interpretativo è stato esteso da Foley 2014 anche ai *Soliloquia*, l'opera giovanile di Cassiciaco (386/387), letta come "commedia teologica". Sul fondamento filosofico della critica agostiniana articolata in una teoria tripartita dello sguardo cfr. Bisogno 2020; per Agostino come *test case* dell'*audience response* nel teatro tardoantico vd. Webb 2008, 168-169; 172-173; 190-192; 203-205.

significativi passi agostiniani da una specola propriamente letteraria, attenta alla tessitura retorica e alle interferenze tra cultura classica e memoria scritturistica.

Conviene partire dalle *Confessioni*[5]. L'opera, come lo stesso Agostino chiarisce nelle *Retractationes*, è un atto di lode alla giustizia e alla bontà di Dio attraverso il racconto dei propri errori e delle proprie grazie, di cui lo stesso autore sottolinea la funzione protrettica (*retract*. 2.6.1)[6]:

> Confessionum mearum libri tredecim, et de malis et de bonis meis Deum laudant iustum et bonum, atque in eum excitant humanum intellectum et affectum. Interim quod ad me attinet, hoc in me egerunt cum scriberentur et agunt cum leguntur. Quid de illis alii sentiant, ipsi uiderint; multis tamen fratribus eos multum placuisse et placere scio.

In un atto di matura autoesegesi Agostino afferma che i suoi libri sollevano a Dio l'intelletto e l'affetto di chi legge. In lui agirono mentre li scriveva e agiscono quando li rilegge; con sobria soddisfazione riconosce, nel fatto che "sono piaciuti e piacciono", il segno della loro perdurante efficacia nel suscitare anche in altri un movimento verso Dio.

Scritte tra il 397, anno della morte di Ambrogio, e il 401[7], quando Agostino è già da qualche anno vescovo, le *Confessiones* si collocano nel tormentato scenario dell'età tardoantica, in cui il logorarsi dell'Impero convive con un'intensa fioritura culturale e spirituale. In un'Africa cristiana straordinariamente prolifica Agostino rifonde in una nuova sintassi spirituale l'eredità di Tertulliano, Cipriano, Arnobio e Lattanzio, entro il comune orizzonte culturale di Ambrogio e Girolamo, Prudenzio e Paolino di Nola[8].

[5] Le *Confessiones* si citano dal testo latino stabilito da O'Donnell 1992, I; per le altre opere agostiniane si è fatto ricorso, dove disponibili, alle edizioni del *Corpus Christianorum, Series Latina*: *De ciuitate Dei* (*CCSL* 47-48, B. Dombart - A. Kalb, Turnhout 1955), *Enarrationes in Psalmos* (*CCSL* 38-40, E. Dekkers - I. Fraipont, Turnhout 1956), *De doctrina christiana* (*CCSL* 32, J. Martin, Turnhout 1962), *De trinitate* (*CCSL* 50-50A, W.J. Mountain - F. Glorie, Turnhout 1968), *De catechizandis rudibus* (*CCSL* 46, I.B. Bauer, Turnhout 1969), *Contra academicos* e *De magistro* (*CCSL* 29, W.M. Green - K.-D. Daur, Turnhout 1970), *Retractationes* (*CCSL* 57, A. Mutzenbecher, Turnhout 1984); per il *De Genesi ad litteram*, che ne è privo, al *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* (*CSEL* 28/1, I. Zycha, Wien 1894); il *serm.* 280 e i *Tractatus in epistulam Iohannis ad Parthos* si citano dalla *Patrologia Latina* del Migne (38 e 35); per il *serm.* 335F, assente dalla *Patrologia* perché pubblicato solo nel Novecento, si ricorre a Lambot 1939. I testi sono stati riscontrati anche sulla banca dati della Nuova Biblioteca Agostiniana (www.augustinus.it), di cui ci si è serviti come strumento di controllo incrociato. Le opere di Tertulliano si citano dallo stesso *Corpus Christianorum*: *Ad martyras* e *De spectaculis* (*CCSL* 1, E. Dekkers, Turnhout 1954). Le citazioni bibliche interne ai testi patristici si conservano nella forma tramandata dalle edizioni critiche qui adottate, senza normalizzarle sulla *Vulgata*; altrove si segue la *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum editio*, *editio typica altera*, Città del Vaticano 1986.

[6] Sulle *Retractationes* come rilettura complessiva della propria opera, ben oltre i confini di una semplice revisione editoriale, cfr. Gasti 2025.

[7] Sulla datazione delle *Confessioni* si registra un sostanziale consenso nel collocarle tra il 397 e il 401: per la ricostruzione del dibattito cfr. Moda 2013, 79-86. O'Donnell 1992, I, xli-xlii e Clark 1995, 4-5 sottolineano tuttavia l'impossibilità di giungere a una soluzione definitiva. Sulla base di indizi interni Fontaine 1992, XLI propone una cronologia più ampia compresa tra la morte di Ambrogio (4 aprile 397) e il *terminus ante quem* offerto dal libro II del *De Genesi ad litteram* (402), che rinvia al libro XIII delle *Confessioni* (*gen. ad litt.* 2.9.22).

[8] Per la collocazione delle *Confessiones* nel "secolo di Teodosio" (374-430) cfr. Fontaine 1992, XX-XXII; sull'Africa romana erede della tradizione latina classica e cristiana, *ibid.*, XVIII-XIX. Per il contesto storico-sociale del cristianesimo africano restano fondamentali Lepelley 1979-1981 e Hamman 1979; per l'orizzonte culturale contemporaneo (Ambrogio, Paolino di Nola, Prudenzio) vd. Fontaine 1981, 127-194.

Eppure le *Confessioni* sfuggono a ogni classificazione rigida: nate all'incrocio fra esperienza vissuta e rilettura a distanza, fra cultura classica, esegesi biblica e meditazione teologica, inaugurano, per usare la formula di Jacques Fontaine, "un genere letterario nuovo nei suoi fini, nei suoi mezzi, e in prima istanza nella pluralità del suo pubblico"[9].

La rievocazione dei fatti vissuti si dispiega nei *campi et lata praetoria memoriae*, in una 'posa' letteraria che elabora il ritorno al sé che era stato[10] (*conf.* 10.8.12-14):

> […] uenio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum de cuiuscemodi rebus sensis inuectarum […] Ibi quando sum, posco, ut proferatur quidquid uolo, […] quaedam cateruatim se proruunt et, dum aliud petitur et quaeritur, prosiliunt in medium quasi dicentia: "Ne forte nos sumus?". Quod totum fit, cum aliquid narro memoriter. Ibi sunt omnia distincte generatimque seruata, quae suo quaeque aditu ingesta sunt, sicut lux atque omnes colores formaeque corporum per oculos, per aures autem omnia genera sonorum omnesque odores per aditum narium, omnes sapores per oris aditum, a sensu autem totius corporis, quid durum, quid molle, quid calidum frigidumue, lene aut asperum, […] Intus haec ago, in aula ingenti memoriae meae […] ibi mihi et ipse occurro meque recolo, quid, quando et ubi egerim quoque modo, cum agerem, affectus fuerim.

Questa esplorazione dell'interiorità si innesta su una delle più influenti costruzioni della cultura occidentale, il cosiddetto 'palazzo della memoria', radicata, com'è noto, nella tradizione retorica classica per diventare in Agostino "teatro mentale"[11]. L'espe-

[9] Fontaine 1992, XII. L'irriducibilità delle *Confessioni* a definizioni tradizionali è un dato consolidato della critica novecentesca. Il quadro, qui necessariamente selettivo, si articola attorno ad alcuni snodi: Misch 1950, 538-622, riconduce la genesi delle *Confessiones* alla trasposizione letteraria di una pratica penitenziale; Mohrmann 1957, 266 ne segnala l'"atipicità epica" nella figura dell'eroe negativo; Courcelle 1963 ne ricostruisce antecedenti e *Fortleben*. Pizzolato 1968 vi riconosce un genere nuovo, aperto dalla preghiera di lode anziché dal racconto di sé. In chiave narratologica Consolino 1981 ne sottolinea la novità rispetto ai modelli retorici: discorso primariamente rivolto a Dio, in cui i lettori sono destinatari secondari coinvolti in una dinamica di edificazione (cfr. anche Consolino 2001a, che rilegge la specificità formale alla luce della tradizione auerbachiana). Lo stesso Fontaine 1992 legge nel termine *confessio* una nuova categoria non assimilabile né alla *laus* né alla testimonianza (XXV-XXVI), strutturata in una triplice forma dialogale con Dio, con sé stessi e con gli altri (XLIV-XLV). Sulla stessa linea, O'Donnell 1992, I, xxxii-xli e Clark 1995, 8-9, mentre per Kotzé 2004, 51-115 si tratta di una *protrepsis* filosofica alla conversione destinata al pubblico manicheo.

[10] Sul concetto di 'nostalgia' come posa letteraria nel libro X delle *Confessioni* cfr. Mastrangelo 2024.

[11] Sul concetto di *mental theatre* nei *Sermones* cfr. Cox Miller 2005, 28-36 e Cox Miller 2009, 85-90. Lugaresi 2008, 548, a proposito dell'*Eunuchus* di Terenzio, parla di "estrinsecazione fantasmatica nello spazio interiore". La memoria come "capacità spirituale di rendere presenti i tre tempi", il *praesens de praeteritis, praesentibus, futuris* di *conf.* 11.20.26, è tesi di Fontaine 1992, LXIV, che individua nei libri X-XI le chiavi filosofico-teologiche dell'opera. O'Donnell 1992, III, 173-179 riconduce le architetture mnemoniche di *conf.* 10.8.12-14 a un retroterra classico (Cic. *Tusc*. 1.24.57-27.66, l'*anamnesis* platonica e la psicologia aristotelica) entro il quale si colloca anche il *topos* del *thesaurus memoriae* già attestato in *Rhet. Her.* 3.16.28; cfr. anche Cristiani - Solignac 1996, 191-193. Stock 1996, 207-242 legge il libro X come indagine sulla memoria individuale del passato, distinta dalla memoria del presente di *trin.* 12-14 e dalla memoria sociale del *De ciuitate Dei*. Sul versante storico-culturale, Carruthers 1998, 29-34 considera le *Confessioni* come un testo-cardine per comprendere il funzionamento della *memoria* tardoantica e medievale, intesa come tecnica di composizione e non di sola conservazione. Più radicale la posizione di Cary 2000, 125-139, che riconosce nella concezione della memoria agostiniana un *inner space* ignoto ai classici.

rienza dei sensi (vista, udito, tatto, gusto, olfatto) viene custodita come traccia viva, accessibile allo spirito, dove i ricordi prendono corpo e voce: affiorano, si accalcano (*cateruatim se proruunt*) e si offrono al richiamo della coscienza. Agostino recupera dalla retorica ciceroniana l'idea della memoria come spazio popolato di figure (Cic. *de orat.* 2.359):

> Sed uerborum memoria, quae minus est nobis necessaria, maiore imaginum uarietate distinguitur; multa enim sunt uerba, quae quasi articuli conectunt membra orationis, quae formari similitudine nulla possunt; eorum fingendae sunt nobis imagines, quibus semper utamur; rerum memoria propria est oratoris; eam singulis personis bene positis notare possumus, ut sententias imaginibus, ordinem locis comprehendamus.

Nel *De oratore* la *memoria rerum*, preferita alla *memoria uerborum*, consente all'oratore di associare ciascuna idea *singulis personis bene positis*: in *personae* può risuonare anche la valenza teatrale della maschera, e sono le *imagines* a evocare *sententiae* efficaci e persuasive. Questa messa in scena della memoria in Agostino si spiritualizza, trasformandosi da arsenale al servizio dell'*ars loquendi* in *aula ingens* (*conf.* 10.8.14) della coscienza, palco interiore dove l'io-spettatore si incontra con l'io-attore (*ibi mihi et ipse occurro*) e il ricordo si fa drammaturgia della propria storia[12].

Il teatro della memoria dei retori e il teatro mentale agostiniano non sono però la stessa cosa. Una dimensione teatrale è implicita nell'arte della memoria antica fin dalle sue regole elementari: i *loci* ne costituiscono l'architettura, le *imagines agentes* sono figure in azione, il ricordare stesso si compie entro uno spazio. Ma questo teatro è anche, per usare la categoria con cui gli studi ne descrivono il funzionamento, una 'macchina': un congegno di luoghi, di immagini e di regole di combinazione che produce i suoi effetti a prescindere dalla natura dei contenuti che vi si depositano. È, soprattutto, una macchina che obbedisce, come lascia intendere il passo ciceroniano appena citato: le immagini sono fabbricate dall'oratore (*eorum fingendae sunt nobis imagines*) e disposte secondo un ordine che le rende reperibili (*singulis personis bene positis*; *ordinem locis*). Chi la aziona ne è insieme regista e unico spettatore, mentre il fine dell'operazione resta esterno al meccanismo: l'*actio*[13], la persuasione, la padronanza del sapere.

L'espressione *theatrum memoriae* appartiene in realtà a una fase assai più tarda della mnemotecnica, e il suo esito più celebre è il Teatro di Giulio Camillo Delminio, progetto utopico rimasto incompiuto; se ne costruì un modello ligneo che Camillo mostrava ai visitatori[14]. Il Teatro non è richiamato qui per postulare una continuità fra l'*ars memoriae* antica e i sistemi cinquecenteschi, ma per vedere in un caso estremo

[12] Per le citazioni ciceroniane in Agostino si rinvia a Hagendahl 1967, 553-569; per i rapporti con l'Arpinate a Testard 1958.

[13] Quint. *inst.* 11.3.1 *Pronuntiatio a plerisque actio dicitur, sed prius nomen a uoce, sequens a gestu uidetur accipere. Namque actionem Cicero alias quasi sermonem, alias eloquentiam quandam corporis dicit. Idem tamen duas eius partis facit, quae sunt eaedem pronuntiationis, uocem atque motum: quapropter utraque appellatione indifferenter uti licet*. Si è preferito il secondo nome, che designa la resa del discorso nella sua dimensione gestuale e corporea; le due formule ciceroniane riprese da Quintiliano sono in Cic. *de orat.* 3.222 e *orat.* 55; sul primato dell'*actio* nell'oratoria cfr. *de orat.* 3.213.

[14] Stando a Viglio Aytta da Zwichem, che lo vide a Venezia e ne scrisse a Erasmo l'8 giugno 1532: l'opera è di legno, "gremita, in ogni parte, di piccole cassette", con "diversi ordini e gradi", e conserva una quantità di carte tratte da Cicerone che stupisce il visitatore: cfr. Bolzoni 2015, 39-40.

ciò che nell'*ars* resta implicito. Camillo, umanista attivo nella prima metà del Cinquecento, aveva smontato l'eloquenza di Cicerone in una serie ordinata di schede, perché chi entrava nel Teatro potesse parlare di qualunque cosa. Nell'*ars* chi costruisce la macchina è anche l'unico a servirsene e il congegno si confonde con la mente di chi lo adopera; qui costruttore e utente sono due persone diverse: l'obbedienza del congegno e l'impersonalità dell'ordine che esso dispone si vedono a occhio nudo. È Camillo stesso ad assegnare il posto a chi vi entra, e lo chiama 'studioso': "facciamo gli studiosi come spettatori", scrive, e mette loro davanti le sette fasce in cui ha distribuito il reale "in spettaculo, o dir vogliamo in theatro". La macchina mette così a nudo la propria logica: lo 'studioso' sta al centro, sul palcoscenico, e guarda verso la cavea, perché non vi è un'azione da rappresentare ma un ordine da abbracciare con un unico sguardo. Il Teatro è una *mens fenestrata*, una mente provvista di finestre, in cui ciò che resta chiuso nella mente di ciascuno si lascia vedere e possedere da chi vi prende posto[15].

L'*aula ingens memoriae* delle *Confessioni* muove dal medesimo problema di rendere visibile l'invisibile, ma vi aggiunge qualcosa che la macchina retorica non conosce. Anche l'*aula* obbedisce, in parte: Agostino vi chiede e ottiene (*posco, ut proferatur quidquid uolo*) e vi trova ogni cosa serbata distintamente (*omnia distincte generatimque seruata*). Ma non obbedisce soltanto. Accanto a ciò che viene quando è chiamato, c'è ciò che irrompe senza essere chiamato: *quaedam cateruatim se proruunt*, immagini che si presentano mentre se ne cerca un'altra e interrogano chi le cerca (*quasi dicentia: "Ne forte nos sumus?"*). È proprio questa eccedenza a distinguere l'*aula* dalla macchina dell'*ars memoriae*, costruita per restituire ordinatamente ciò che vi è stato collocato, e non consiste soltanto nell'iniziativa delle immagini: la memoria conserva, oltre alle *res*, il modo in cui il soggetto le ha vissute e patite (*quid, quando et ubi egerim quoque modo, cum agerem, affectus fuerim*); chi vi entra non trova dunque semplicemente un deposito di contenuti da richiamare ma sé stesso (*ibi mihi et ipse occurro*), simultaneamente spettatore, attore e materia della scena. Se di macchina si vuole parlare, è una macchina che eccede chi la aziona.

La differenza decisiva, tuttavia, riguarda il numero degli sguardi. Nel teatro della memoria ce n'è uno solo, quello di chi vi si colloca, che guarda senza essere guardato; in quello agostiniano ce n'è un secondo, che non è stato invitato e che era già lì. È Dio,

[15] La categoria di 'macchina' applicata alle arti della memoria e alla combinatoria, cioè di congegno descrivibile a prescindere dai suoi contenuti, è già in Rossi 1960, 63; 98; 112; 167. Per le 'macchine retoriche' cfr. Bolzoni 1995, 55-75. Yates 1966, 46-49, riconosce nella *memoria* di *conf.* 10 quella di un retore professionalmente addestrato, con l'arco di Cartagine di *trin.* 9.6.11 come *locus* esemplare, e proprio di lì solleva l'interrogativo su quale forma avrebbe potuto assumere una memoria artificiale cristianizzata; per il Teatro di Camillo vd. *ibid.*, 129-159. Le due citazioni di Camillo si leggono in G. Camillo, *L'idea del theatro*, in Bolzoni 2015, 154; la *mens fenestrata* nella *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio*, Venezia 1587 ("At nostra haec manu facta mens […] ita fenestrata est, ut apertiora non potuisset desiderari a Socrate"), citata da Bolzoni 2015, 38 n. 1. Sull'uso cinquecentesco delle *imagines agentes* come tipi teatrali animati da chi ricorda cfr. Bolzoni 1995, 164-174. Non è privo di interesse che Camillo attinga a sua volta ad Agostino: tra i sette 'gradi', ciascuno contrassegnato da un'immagine mitologica, nel secondo (il convivio che Oceano offre agli dèi) si richiama la dottrina del numero, del peso e della misura di *ciu.* 11.30; nel quarto (le Gorgoni) Agostino è arruolato fra le *auctoritates* di una tripartizione dell'anima che però è di ascendenza cabalistica: Bolzoni 2015, 168 e 206. Le due tradizioni si toccano di continuo senza mai coincidere.

a cui l'intera *confessio* è rivolta e che Agostino, cercandolo nella memoria, scopre già presente nel profondo di sé: *intus eras et ego foris* (*conf.* 10.27.38). Là ciò che viene estroflesso non è l'interiorità di qualcuno ma la struttura della mente in quanto tale, offerta allo sguardo di chi la domina e per questo cedibile; qui l'interiorità è quella di un uomo solo, e resta dentro, sotto uno sguardo che non è il suo. Perciò la memoria non è il luogo protetto in cui l'*ars* mette al riparo dagli spettacoli ma quello in cui il problema dello spettacolo si ripropone con una posta più alta: non a caso il libro X, esaurita l'esplorazione della *memoria*, passa senza soluzione di continuità all'esame delle *temptationes*. Se dunque Yates, davanti a quella memoria, poteva domandarsi che aspetto avrebbe assunto una memoria artificiale cristianizzata, ipotizzando immagini della Fede, della Speranza e della Carità collocate in *loci* ricavati dall'architettura delle chiese[16], il confronto fin qui condotto suggerisce che la novità agostiniana non consista nel cristianizzare l'*ars* sostituendone i contenuti ma nel mutare la disposizione stessa del teatro e, con essa, la condizione di chi vi entra: non più padrone della scena e unico spettatore, ma esposto a sua volta.

Questo metateatro dell'anima prende forma nel lungo lavorio spirituale attraverso il quale Agostino rielabora le fragilità dell'infanzia e della giovinezza (*conf.* 1.10.16):

> Et tamen peccabam, domine deus, ordinator et creator rerum omnium naturalium, peccatorum autem tantum ordinator, domine deus meus, peccabam faciendo contra praecepta parentum et magistrorum illorum. Poteram enim postea bene uti litteris, quas uolebant ut discerem quocumque animo illi mei. Non enim meliora eligens inoboediens eram, sed amore ludendi, amans in certaminibus superbas uictorias et scalpi aures meas falsis fabellis, quo prurirent ardentius, eadem curiositate magis magisque per oculos emicante in spectacula, ludos maiorum; quos tamen qui edunt, ea dignitate praediti excellunt, ut hoc paene omnes optent paruulis suis, quos tamen caedi libenter patiuntur, si spectaculis talibus impediantur ab studio quo eos ad talia edenda cupiunt peruenire.

L'amore per il gioco, le vittorie vanagloriose nelle gare, le favole false che gli strusciavano le orecchie acuendone il prurito, compongono nelle *Confessiones* il quadro di un'inquietudine smaniosa, attraversata da una fame ansiosa di vedere i "giochi" degli adulti, gli *spectacula*. In questo recesso profondo della memoria si profilano già almeno due delle *concupiscentiae* giovannee: la *concupiscentia oculorum*, nella tensione visiva verso gli *spectacula* quale forma esplicita della *curiositas*[17], e l'*ambitio saeculi*[18], cui rinviano le *superbae uictoriae*[19]. Sono già le forme del *ludus*, del *certamen* e

[16] Yates 1966, 48: "Would human images of 'things' such as Faith, Hope, and Charity, and of other virtues and vices, or of the liberal arts, have been 'placed' in such a memory, and might the places now have been memorised in churches?".

[17] Clark 1995, 101 sottolinea la valenza etica e la natura eminentemente visiva della *curiositas*: "he wants to see what he should not", che Carruthers 1998, 82-86 invece colloca nel quadro della memoria tardoantica e monastica. Già delineata in Apuleio come impulso conoscitivo trasgressivo, la *curiositas* è in Agostino interiorizzata e riformulata in senso morale e teologico: Labhardt 1960, 216-224.

[18] I Ioh. 2.16. Si è preferito indicare la terza concupiscenza con *ambitio saeculi*, corrispondente a ἡ ἀλαζονεία τοῦ βίου e coerente con *conf.* 10.30.41 *Iubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi*: lezione probabilmente attinta a una *Vetus Latina* africana, preferibile sia a *superbia uitae* della *Vulgata* classica sia a *iactantia diuitiarum* della *Nova Vulgata*.

[19] Su *conf.* 1.10.16 cfr. O'Donnell 1992, II, 65-66 e Clark 1995, 100-101, che vi riconoscono la prima occorrenza dello schema delle tre concupiscenze di I Ioh. 2.16, ripreso in *conf.* 10.30.41 e operante

degli *spectacula* a disegnare una precoce teatralizzazione dell'io, in cui il desiderio di vedere si intreccia a quello di primeggiare sotto lo sguardo altrui. E proprio nei *ludi maiorum* si rivela la vena polemica di Agostino verso un sistema educativo che alimenta questa dinamica e rimprovera al fanciullo ciò che, nell'adulto, finirà per celebrare, educandolo all'ambizione[20]. Dal lessico sorprendentemente corporeo (*scalpi*, *prurirent*) emerge una metaforica che, 'viva' nel senso di Ricœur[21], rende palpabile la vulnerabilità dell'animo agli stimoli seduttivi del falso. Se da un lato è chiara l'allusione paolina all'orecchio che si distoglie dalla sana dottrina per lasciarsi solleticare da piacevoli narrazioni fittizie[22] (II Tim. 4.3-4):

> Erit enim tempus, cum sanam doctrinam non sustinebunt, sed ad sua desideria coaceruabunt sibi magistros prurientes auribus, et a ueritate quidem auditum auertent, ad fabulas autem conuertentur,

dall'altro non si può escludere né l'eco satirica delle sculettanti ballerine gaditane in Giovenale (11.162-164):

> Forsitan exspectes ut Gaditana canoro
> incipiant prurire choro plausuque probatae
> ad terram tremulo descendant clune puellae[23]

né la reminiscenza della prima satira di Persio (1.19-21):

> […] uideas nec uoce serena
> ingentes trepidare Titos, cum carmina lumbum
> intrant, et tremulo scalpuntur ubi intima uersu

dove viene smascherato l'effetto corruttivo di una poesia declamata ridotta a stimolo fisico. Agostino riprende questo lessico sensoriale per mostrare come l'ascoltatore-spettatore, sedotto dalle rappresentazioni, cada in una passività che ne opacizza la coscienza e il giudizio critico. D'altra parte, al di là della citazione esplicita della terza satira sia nel *De magistro* per chiarire una questione morale, sia nel *De ciuitate Dei*, dove Agostino, per contestare il culto degli dèi pagani attraverso *ludi obscenis uocibus et motibus histrionum*, si appropria del vibrante appello del poeta pagano alla conoscenza di sé e all'ordine morale[24], il richiamo a Persio è stato evidenziato da

come griglia interpretativa dell'intera narrazione dei libri II-IX. Sulla corrispondenza tra *amor ludendi* e *concupiscentia carnis* di O'Donnell 1992, II, 65, condivisibile la perplessità di Lugaresi 2008, 543 n. 34.

[20] Sulla visione negativa dell'infanzia del libro I delle *Confessioni* cfr. Giannarelli 2001, 9-18. Per il rapporto di Agostino con la cultura scolastica tardoantica cfr. Marrou 1958, 187-327. Per gli aspetti pedagogici dell'opera vd. Pellegrino 1960.

[21] Sulla categoria della metafora 'viva' come tensione fra campi semantici distinti si veda Ricœur 1975, 232-234.

[22] Cfr. O'Donnell 1992, II, 66 e Clark 1995, 101. Il *Leitmotiv* del prurito attraversa i primi quattro libri delle *Confessiones*: dall'infanzia (1.10.16) all'adolescenza al teatro (3.2.4), fino alla compagnia manichea (4.8.13: *mens nostra pruriens in auribus*), intrecciandosi all'immagine della con*fricatio* spirituale (già in 2.8.16).

[23] Sul *prurire* come effetto fisico provocato dalle *puellae Gaditanae* sullo spettatore cfr. Mart. 5.78.26 e 14.203.1: Courtney 2013, 450. Per la metafora del prurito espressione del disagio morale nella satira latina cfr. Kivistö 2009, 94-100.

[24] Aug. *mag*. 9.28 (Pers. 3.32) *Hoc enim positum nomen in carmine, cum ait Persius: "sed stupet hic uitio", non modo nihil uitii fecit in uersu, sed nonnihil etiam ornatus dedit* […]; *ciu.* 2.6 (Pers. 3.66-72) […]

Reckford per il passo immediatamente precedente a quello preso in esame (*conf.* 1.9.15)[25]:

> Nisi uero approbat quisquam bonus rerum arbiter uapulasse me, quia ludebam pila puer et eo ludo impediebar, quominus celeriter discerem litteras, quibus maior deformius luderem. Aut aliud faciebat idem ipse, a quo uapulabam, qui si in aliqua quaestiuncula a condoctore suo uictus esset, magis bile atque inuidia torqueretur quam ego, cum in certamine pilae a collusore meo superabar?

> Pers. 3.44-52
> saepe oculos, memini, tangebam paruus oliuo,
> grandia si nollem morituri uerba Catonis
> dicere non sano multum laudanda magistro,
> quae pater adductis sudans audiret amicis.
> iure; etenim id summum, quid dexter senio ferret,
> scire erat in uoto, damnosa canicula quantum
> raderet, angustae collo non fallier orcae,
> neu quis callidior buxum torquere flagello.
> haut tibi inexpertum curuos deprendere mores […]

Il passo di Persio, con la sua infanzia riluttante sospesa tra gioco e dovere, trova nelle *Confessiones* una rielaborazione dello stesso disincanto antropologico: entrambi gli autori sfatano il mito dell'innocenza infantile; ma laddove Persio resta sul piano moralistico della *cognitio uitiorum,* Agostino conferisce al bambino uno statuto soggettivo che il modello satirico non conosce[26]. Persio gli offre non solo un complesso tematico, dalla vanità dei maestri alla teatralità dell'educazione, alle seduzioni del *ludus*, ma anche una postura riflessiva che le *Confessiones* volgono all'esegesi di sé: la parola torna sul proprio passato e ne sonda la memoria.

La metafora della *palaestra*[27] e dell'*harena*, che Agostino applica alla scuola del *grammaticus* a Madauros, non serve a indulgere in vittimismi (*conf.* 1.19.30):

> Horum ego puer morum in limine iacebam miser, et huius harenae palaestra erat illa, ubi magis timebam barbarismum facere quam cauebam, si facerem, non facientibus inuidere […] Non enim uidebam uoraginem turpitudinis, in quam proiectus eram ab oculis tuis (Ps. 30.23). Nam in illis iam quid me foedius fuit, ubi etiam talibus displicebam fallendo innumerabilibus mendaciis et paedagogum et magistros et parentes amore ludendi, studio spectandi nugatoria et imitandi ludicra inquietudine?

Quel *iacebam miser* segnala piuttosto la condizione di passiva esposizione *in limine*, sulla soglia di un campo etico (l'*harena* dei *mores*) dominato dalla competizione, dal bisogno di approvazione e dal timore dell'umiliazione che un *barbarismus* comporterebbe. La sovrapposizione lessicale di *palaestra* e *harena*, il luogo della lotta

non ubi ludi agerentur obscenis uocibus et motibus histrionum […] *ubi discerent miseri, quod discendum Persius increpat dicens: "Discite, o miseri, et causas cognoscite rerum* […] *iussit et humana qua parte locatus es in re"*: Hagendahl 1967, 215-218.

[25] Reckford 2009, 84-87.

[26] Clark 1995, 100: la studiosa giudica 'moderna' la "child's perspective" di Agostino. Sul *cliché* delle bastonate scolastiche in epoca tardoantica si vedano Prud. *praef.* 7-9 e Auson. *protr.* 29-30.

[27] Cfr. Cic. *orat.* 186 e 228-229.

greca e l'arena gladiatoria, fa di questa scuola un campo agonistico ambivalente, dove la formazione retorica coincide con una vera e propria prestazione scenica: in un *tricolon* ascendente, Agostino registra la progressiva estroflessione dell'anima e la sua perdita di centro: *amore ludendi*, *studio spectandi nugatoria, imitandi ludicra inquietudine*[28]. È la forma estrema di una *curiositas* infantile che non si limita più a vedere, ma vuole rifare ciò che la seduce.

Grazie al sostegno materiale e morale di Romaniano, *patronus* di Tagaste e finanziatore dei *ludi*, l'adolescente Agostino può riprendere gli studi interrotti per ristrettezze economiche e completare la propria formazione superiore[29] (*conf.* 3.1.1):

> Veni Carthaginem, et circumstrepebat me undique sartago flagitiosorum amorum. Nondum amabam, et amare amabam, et secretiore indigentia oderam me minus indigentem. Quaerebam quid amarem, amans amare […] quoniam fames mihi erat intus ab interiore cibo, te ipso, deus meus, et ea fame non esuriebam, sed eram sine desiderio alimentorum incorruptibilium, non quia plenus eis eram, sed quo inanior, fastidiosior. Et ideo non bene ualebat anima mea et ulcerosa proiciebat se foras, miserabiliter scalpi auida contactu sensibilium […] uenam igitur amicitiae coinquinabam sordibus concupiscentiae candoremque eius obnubilabam de tartaro libidinis […]

Il perfetto *ueni* condensa l'ingresso di Agostino nella grande città in un attimo secco e drammatico, mentre l'imperfetto *circumstrepebat* ne restituisce il frastuono protratto: attraverso l'assonanza *Carthago/sartago*, la città diventa un crogiuolo in cui si consuma il giovane provinciale[30]. Il termine *sartago*, usato metonimicamente per indicare una 'frittura' di corruzione morale, riecheggia la *sartago loquendi* ("frittura di parole") di Persio 1.80, *iunctura acris* e polemica contro la dizione poetica contemporanea, tema centrale della satira programmatica, di cui si recupera lo spettro metaforico culinario[31] (*fames*, *cibo*, *alimentorum* ecc.). Ma Agostino conosceva bene anche la *sartago* veterotestamentaria: il padellone in cui fu arso il primo dei sette fratelli Maccabei, mentre gli altri insieme alla madre si esortavano a morire da forti sapendosi sotto lo sguardo di Dio[32]. A differenza di Ambrogio e Prudenzio, che avevano accentuato il *pathos* della scena spostando il fuoco dalla bontà divina alla madre esultante nel martirio dei figli[33], Agostino opera una drastica inversione semantica: la 'sua' *sartago* non è strumento di elevazione spirituale ma allegoria della corruzione terrena e della *libido* che consuma dall'interno. A dominarla non è la costanza del martire ma un desiderio compulsivo che spinge il soggetto a grattarsi (*scalpi*) le ulcere dell'anima:

[28] Sull'ambiguità sintattica e morfologica di *ludicra*, attributo di *inquietudine* o oggetto di *imitandi*, cfr. O'Donnell 1992, II, 100 e Clark 1995, 115.

[29] Come Agostino dice in *c. acad.* 1.1.2 e 2.2.3; si veda anche Brown 2000, 9-10; 43-44.

[30] Clark 1995, 135.

[31] Bramble 1974, 45-59.

[32] II Mach. 7.5-6 *Et cum iam per omnia inutilis factus esset, iussit eum igne admoueri adhuc spirantem et torreri in sartagine. Cum autem uapor sartaginis diu diffunderetur, ceteri una cum matre inuicem se hortabantur mori fortiter ita dicentes: "Dominus Deus aspicit"*.

[33] Ambr. *off.* 1.41.202 *Quid de matre loquar, quae spectabat laeta filiorum quot funera tot tropaea et morientium uocibus tamquam psallentium cantibus delectabatur* […]*?*; Prud. *perist.* 10.756-760 *Videbat ipsos apparatus funerum / praesens suorum nec mouebatur parens, / laetata quotiens aut oliuo stridula / sartago frixum torruisset puberem / dira aut cremasset lamminarum inpressio*.

così all'eroismo dei Maccabei subentrano le piaghe del Lazzaro di Luca[34] e l'immagine di Giobbe che raschia con un coccio il marciume inflittogli da Satana[35].

Cartagine con i suoi teatri e anfiteatri[36], la *pompa diaboli* di Tertulliano[37], trascinava Agostino in un vortice di distrazioni (*conf*. 3.2.2):

> Rapiebant me spectacula theatrica plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. […] Quid est, quod ibi homo uult dolere cum spectat luctuosa et tragica, quae tamen pati ipse nollet? Et tamen pati uult ex eis dolorem spectator et dolor ipse est uoluptas eius. Quid est nisi mirabilis insania? Nam eo magis eis mouetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam, cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subueniendum prouocatur auditor, sed tantum ad dolendum inuitatur, et actori earum imaginum amplius fauet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum, uel antiquae uel falsae, sic agantur ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidiens et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens lacrimat.

Il verbo *rapere* segnala il trascinamento dello spettatore, travolto dagli *spectacula theatrica*[38] come da una corrente, secondo il *Leitmotiv* delle acque infernali che accompagna le derive della carne nella giovinezza cartaginese di Agostino[39]. Emerge così il paradosso dello spettatore di rappresentazioni tragiche: attratto da *imagines miseriarum* che gli rimandano, deformate, le proprie ferite interiori, Agostino sperimenta una *uoluptas dolendi* che trasforma il patire condiviso in un piacere ambiguo e inquieto[40]. Più sottile delle distinzioni moralistiche di Tertulliano e della denuncia della follia collettiva di Salviano[41], quella agostiniana si annida nella dinamica per cui quanto meno si dominano le proprie passioni tanto più ci si abbandona alle emozioni sceniche. È una misericordia apparente, che non conduce al soccorso ma al compiacimento del proprio dolore. Lo spettatore si lega così all'attore nel comune godimento del pianto, giudicando lo spettacolo non per il suo valore morale ma per la capacità di imprigionarlo nel circuito sterile di emozioni senza riscatto.

[34] Luc. 16.20-21 *Quidam autem pauper nomine Lazarus iacebat ad ianuam eius ulceribus plenus et cupiens saturari de his, quae cadebant de mensa diuitis; sed et canes ueniebant et lingebant ulcera eius*.

[35] Iob 2.7-8 *Egressus igitur Satan a facie Domini, percussit Iob ulcere pessimo a planta pedis usque ad uerticem eius. Qui testa saniem radebat, sedens in sterquilinio*.

[36] Per gli spettacoli a Cartagine ai tempi di Agostino cfr. Hamman 1979; Hugoniot 1992 e 2002a.

[37] Tert. *spect*. 24.2 *hoc erit pompa diaboli, aduersus quem in signaculo fidei eieramus*.

[38] Sull'accezione costantemente negativa dell'aggettivo *theatricus* in Agostino si vedano almeno *doctr. christ*. 2.18.28; *in psalm.* 38.2 e 53.10 e *infra* a *conf*. 4.1.1.

[39] Sullo sfondo dell'allegoria dei fiumi infernali come *passiones animae* trasmessa da Macrobio (*somn*. 1.10.11), la metafora attraversa i primi sei libri delle *Confessioni*: il *flumen tartareum* della scuola (1.16.26); il *tartarus libidinis* del nostro passo (3.1.1); il *torrens picis bullientis* di 3.2.3, fino al *gurges* dei *mores* cartaginesi che inghiottirà Alipio (6.7.11). Per l'intreccio con il motivo delle acque di Babilonia (*in psalm.* 136.3) cfr. Shanzer 2012, 171-173.

[40] Sul paradosso del *dolere* dello spettatore, ridotto a subire emozioni simulate, cfr. Lim 2012, 142-143 e Clark 2016, 221-223. Utile Munteanu 2009 per il rapporto con le moderne teorie estetiche dell'emozione.

[41] Tert. *spect*. 20.5 *Numquid ergo et extra limites circi furori studemus et extra cardines theatri impudicitiae intendimus et insolentiae extra stadium et immisericordiae extra amphitheatrum, quoniam deus etiam extra cameras et gradus et apulias oculos habet?*; Salv. *gub*. 6.12.4 *Quis aestimare hoc malum possit? Circumsonabant armis muros Cirtae atque Carthaginis populi barbarorum; et ecclesia Carthaginensis insaniebat in circis, luxuriabat in theatris*.

Il culmine della *uoluptas dolendi* si trova in *conf.* 3.2.4, dove si addensano alcune delle metafore patologiche più forti del dettato agostiniano:

> At ego tunc miser dolere amabam, et quaerebam ut esset quod dolerem, quando mihi in aerumna aliena et falsa et saltatoria ea magis placebat actio histrionis, meque alliciebat uehementius qua mihi lacrimae excutiebantur. Quid autem mirum, cum infelix pecus aberrans a grege tuo et impatiens custodiae tuae turpi scabie foedarer? et inde erant dolorum amores, non quibus altius penetrarer – non enim amabam talia perpeti, qualia spectare – sed quibus auditis et fictis tamquam in superficie raderer: quos tamen quasi ungues scalpentium feruidus tumor et tabes et sanies horrida consequebatur.

Agostino ammette di essere precipitato in una miseria paradossale: *miser dolere amabam* è la lucida anamnesi che registra l'ossessiva rincorsa di un dolore consumato nella finzione scenica. L'*aerumna aliena et falsa et saltatoria* agiva come stimolo patogeno, capace di suscitare lacrime e commozione. I *dolorum amores* si dispiegano in una progressiva fenomenologia patografica: da *scabies*, affezione pruriginosa, continuamente riaccesa dalla frizione del *radere* delle passioni rappresentate, il morbo degenera in infiammazione, ulcerazione, suppurazione (*feruidus tumor*, *tabes*, *sanies horrida*): una complessa metastasi spirituale, in cui la semplice irritazione precipita in cancrena dell'interiorità. Benché il passo attivi una costellazione di richiami, dalla pecorella smarrita di Luc. 15.1-7 al *pecus* virgiliano dell'Ecloga III, fino all'animale piagato dalla *turpis scabies* delle *Georgiche*[42], il referente più stringente sembra essere Persio. L'eco di *pallentis radere mores / doctus* (5.15sg.) offre una chiave di lettura più persuasiva: il *radere* di Cornuto, bisturi pedagogico che raschia via gli strati corrotti dei costumi dell'allievo, è rifunzionalizzato da Agostino in senso più marcatamente clinico-patologico, traducendo l'emendamento morale nei termini della guarigione da una malattia interiore; non a caso, nella tradizione satirica, la pelle costituisce una figura costante della maschera morale (Hor. *sat*. 2.1.62-65):

> […] cum est Lucilius ausus
> primus in hunc operis conponere carmina morem
> detrahere et pellem, nitidus qua quisque per ora
> cederet, introrsum turpis […].

Se Orazio attribuisce a Lucilio un'azione scorticante, capace di rivelare la deformità occultata dalla superficie liscia, Persio (4.14-18; 33) fa della lucentezza esteriore il sintomo della corruzione interiore[43]:

> quin tu igitur summa nequiquam pelle decorus
> ante diem blando caudam iactare popello
> desinis, Anticyras melior sorbere meracas?
> quae tibi summa boni est? uncta uixisse patella
> semper et adsiduo curata cuticula sole? […]
> at si unctus cesses et figas in cute solem.

[42] Verg. *ecl*. 3.3-6 *Infelix o semper, oues, pecus! ipse Neaeram / dum fouet ac ne me sibi praeferat illa ueretur, / hic alienus ouis custos bis mulget in hora, / et sucus pecori et lac subducitur agnis*; *georg*. 3.441 *turpis ouis temptat scabies*: O'Donnell 1992, II, 157-158; Clark 1995, 140-141.

[43] Bramble 1974, 146-148.

L'insistenza sulla dimensione corporea non si esaurisce nell'orpello retorico ma delinea una vera e propria fisiologia dell'emozione spettatoriale, di cui occorre anzitutto seguire la trama dei sensi. Accanto alla *curiositas* che si protende *per oculos in spectacula*, nei primi libri corre una seconda serie, in cui il canale è l'orecchio e l'agente è la voce: le *fabellae* che grattano le orecchie del bambino (*scalpi aures meas falsis fabellis*), i maestri che assecondano orecchie pruriginose in Paolo (*prurientes auribus*), il coro canoro delle *puellae Gaditanae* in Giovenale, e in Persio i versi che entrano nei lombi e raschiano dentro (*carmina lumbum intrant, et tremulo scalpuntur ubi intima uersu*). Eppure Agostino non descrive quei suoni come suoni ma come contatti. Le orecchie non ascoltano, vengono grattate; i versi non risuonano, entrano e raschiano. Non si tratta di un semplice artificio espressivo. La retorica nella quale Agostino si era formato considerava la voce un agente fisico capace di operare sul corpo di chi ascolta e proprio per questo la sottoponeva a disciplina: l'*actio* ne regola respiro, altezza e timbro, la *uox mollis* e il *cantus* di maniera sono censurati dal canone perché avvicinano l'oratore all'istrione e fanno della voce uno strumento di seduzione capace di agire sul corpo dell'ascoltatore, fino a infiacchirlo, come si riteneva avvenisse nell'eloquenza asiana. Qui, nei libri autobiografici, la seduzione entra dunque dall'orecchio e viene detta con le parole del tatto: due sensi diversi, un unico campo semantico, quello del corpo[44].

Di qui due conseguenze. La prima è che la passività dello spettatore non è inerzia. Se la voce tocca, ascoltare significa esporsi al contatto; e proprio il desiderio di essere 'grattato' (*amans* […] *scalpi*) rende il soggetto complice della seduzione che subisce. E Agostino lo sa per esperienza: l'arte di muovere un uditorio con la voce era quella che egli stesso aveva professato per anni. La seconda conseguenza è che la 'terapia' non potrà consistere nel semplice distogliere lo sguardo né nella sola sottrazione dell'oggetto che lo sollecita: se il varco è il corpo, a mutare dovrà essere la posizione stessa dello spettatore rispetto alla scena. Non la distanza ma il grado in cui chi guarda è implicato in ciò che vede.

Gli stessi temi riemergono successivamente, trasposti dal piano autobiografico a quello storico-antropologico (*ciu.* 2.4):

> Veniebamus etiam nos aliquando adulescentes ad spectacula ludibriaque sacrilegiorum, spectabamus arrepticios, audiebamus symphoniacos, ludis turpissimis, qui diis deabusque exhibebantur, oblectabamur, Caelesti uirgini et Berecynthiae matri omnium ante cuius lecticam die sollemni lauationis eius talia per publicum cantitabantur a nequissimis scaenicis, qualia, non dico matrem deorum, sed matrem qualiumcumque senatorum uel quorumlibet honestorum uirorum, immo uero qualia nec matrem ipsorum scaenicorum deceret audire. Habet enim quiddam erga parentes humana uerecundia, quod nec ipsa nequitia possit auferre.

La scelta lessicale è ancora fortemente segnata dalla tessitura retorica funzionale alla polemica del libro II sui mali morali dell'impero, ricondotti non tanto all'assenza di un supporto teologico, quanto piuttosto all'intrinseca depravazione delle pratiche

[44] Sulla voce come agente fisico nella teoria oratoria antica e sulla disciplina dell'*actio*, con la condanna del *cantus* e della *uox mollis* che assimilano l'oratore all'istrione, cfr. Bueche 2008, con ampia documentazione ciceroniana e quintilianea sul potere dell'arte di agire sui sensi e dell'eloquenza asiana di indebolire l'ascoltatore.

cultuali. L'endiadi *spectacula ludibriaque sacrilegiorum* mira a designare un'unica esperienza religiosamente degradata e moralmente degradante: gli spettacoli, nel quadro assiologico agostiniano, sono oltraggi, derisioni sacrileghe, forme ritualizzate di corruzione collettiva. L'impiego di *arrepticios* conferisce al passo una peculiare densità interpretativa, attivando la stratificazione semantica del termine[45]: la comune metaforica della presa, che lo accosta al greco ἐπίληπτος, si salda con l'accezione cristiana di "indemoniato", *a daemone arreptus*. Definendo *arrepticii* coloro che si esibivano nei culti urbani, Agostino li annovera fra gli 'attori' della *superstitio* africana (indovini, santoni e specialisti del sacro pagano), le cui pratiche la sua predicazione mira sistematicamente a sradicare[46], riconducendone la varietà fenomenica all'unica matrice della possessione demoniaca. Il valore iterativo di *spectabamus* e *cantitabantur* insiste sulla continuità ritualizzata di condotte performative corruttrici estese dall'esperienza giovanile all'immaginario morale e religioso della città. Diversamente dalle *Confessiones*, qui Agostino non interroga il proprio passato ma smonta un intero sistema culturale: l'*oblectabamur* non documenta un traviamento personale, vale piuttosto come *j'accuse* contro una civiltà che si compiace dell'osceno, fino a tributare alla *Caelestis uirgo*[47] canti che neppure le madri degli *scaenici* dovrebbero udire. L'appello alla *humana uerecundia* misura la distanza etica dalla teatralità oscena del paganesimo.

Nel libro IV Agostino rievoca gli anni esaltanti della sua attività a Cartagine come professore di retorica (*conf.* 4.1.1):

> Per idem tempus annorum nouem, ab undeuicensimo anno aetatis meae usque ad duodetricensimum, seducebamur et seducebamus falsi atque fallentes in uariis cupiditatibus et palam per doctrinas, quas liberales uocant, occulte autem falso nomine religionis, hic superbi, ibi superstitiosi, ubique uani, hac popularis gloriae sectantes inanitatem usque ad theatricos plausus et contentiosa carmina et agonem coronarum faenearum et spectaculorum nugas et intemperantiam libidinum, illac autem purgari nos ab istis sordibus expetentes, cum eis, qui appellarentur electi et sancti, afferremus escas, de quibus nobis in officina aqualiculi sui fabricarent angelos et deos, per quos liberaremur.

I nove anni manichei, dal novembre 373 al novembre 382[48], si condensano nel doppio poliptoto *seducebamur et seducebamus falsi atque fallentes* che restituisce la circolarità dell'inganno subìto e agìto. La geografia morale della *uanitas* prende forma nelle *uariae cupiditates*: la superbia delle *doctrinae liberales*[49]; i *theatrici plausus*, i *contentiosa carmina* e l'agone per la *corona faenea*, "di fieno", emblema della caducità mondana, che, sotto la patina dei riconoscimenti pubblici (allusione probabile al

[45] Cfr. *ThlL*, s.u. *arrepticius*, 634.80 - 635.21, dove la voce è organizzata a partire dal *locus princeps* di Aug. *gen. ad litt.* 12.19.41 *cum malus in haec arripit spiritus, aut daemoniacos facit aut arrepticios aut falsos prophetas*.

[46] Si vedano Aug. *in psalm.* 94.6 *daemonibus arrepticii tamquam uates inducti*; *in psalm.* 134.20 *arrepticios, sortilegos, augures, haruspices, magos* e *serm.* 335F (Lambot 1939, 21) *Non quando caput doles quaeras arrepticium, maleficum, incantatorem, remediatorem sacrilegis ligaturis*. Si veda anche Blaise 1954, 57 s.u. *adrepticius* e *adreptio*.

[47] La divinità punica Tanit, sincretizzata in età romana con *Iuno Caelestis* e associata qui alla *Magna Mater* frigia (*Berecynthia*), è ampiamente attestata nell'Africa romana: cfr. Cadotte 2007, 65-111. Agostino vi torna a *ciu.* 2.26 e 7.26.

[48] Cfr. O'Donnell 1992, II, 204; Clark 1995, 160.

[49] Sul libro IV come critica programmatica delle *artes liberales* cfr. O'Donnell 1992, II, 269-278.

premio ricevuto dal proconsole e medico Vindiciano[50]), lascia affiorare la matrice biblica di Is. 40.6 *Omnis caro foenum, et omnis gloria eius quasi flos agri*[51]. Sul versante manicheo gli *electi*, asceti votati al celibato e al digiuno e impossibilitati per ragioni rituali a procacciarsi essi stessi il nutrimento, convertono in cibo spirituale le offerte degli *auditores*: con corrosiva ironia l'immagine rielabora ancora una volta il repertorio culinario di Persio, dalle *escae* come mezzi di seduzione (Pers. 1.22 *Tun, uetule, auriculis alienis colligis escas*) all'*officina aqualiculi sui* (Pers. 1.56sg. […] *nugaris, cum tibi, calue, / pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet*)[52], il 'laboratorio del ventre' nel quale dovrebbe compiersi la liberazione degli *adepti*, ma che finisce per degradare la pretesa soteriologia a mera fisiologia digestiva. L'*aqualiculus*, in Persio epiteto del poeta grasso e vanesio, che Isidoro glosserà come "ventre di maiale" (Isid. *orig*. 11.1.136 *aqualiculus autem proprie porci est; hinc ad uentrem translatio*), diventa in Agostino il contrassegno satirico della polemica antimanichea.

L'episodio di Alipio è un caso emblematico di anatomia delle emozioni corrotte generate dagli spettacoli (*conf.* 6.8.13):

> Cum enim auersaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli […] recusantem uehementer et resistentem familiari uiolentia duxerunt in amphitheatrum crudelium et funestorum ludorum diebus haec dicentem: "Si corpus meum in locum illum trahitis et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens ac sic et uos et illa superabo" […] feruebant omnia immanissimis uoluptatibus. Ille clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet. Atque utinam et aures obturauisset! Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi uehementer eum pulsasset, curiositate uictus et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam uisum contemnere et uincere, aperuit oculos et percussus est grauiore uulnere in anima quam ille in corpore, quem cernere concupiuit, ceciditque miserabilius quam ille quo cadente factus est clamor. Qui per eius aures intrauit et reserauit eius lumina, ut esset qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus. Vt enim uidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit et non se auertit, sed fixit aspectum et hauriebat furias et nesciebat et delectabatur scelere certaminis et cruenta uoluptate inebriabatur. Et non erat iam ille, qui uenerat, sed unus de turba […] Spectauit, clamauit, exarsit, abstulit inde secum insaniam, qua stimularetur redire non tantum cum illis, a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis et alios trahens.

Alipio, futuro vescovo di Tagaste, allievo e amico di Agostino, a Roma per studiare diritto[53], viene trascinato a forza nell'anfiteatro dai compagni: tenta di mantenersi *absens* finché il clamore della folla *per eius aures intrauit et reserauit eius lumina*, infliggendogli una ferita interiore più grave di quella riportata nel corpo dal gladiatore. La

[50] Cfr. *conf*. 4.3.5 *Erat eo tempore uir sagax, medicinae artis peritissimus atque in ea nobilissimus, qui pro consule manu sua coronam illam agonisticam imposuerat non sano capiti meo, sed non ut medicus*.

[51] Clark 1995, 161.

[52] Bramble 1974, 143-146 (*escae*); 110-112 (*aqualiculus*).

[53] Alla vicenda biografica di Alipio, amico d'infanzia di Agostino e parente di Romaniano (cfr. Brown 2000, 56-57), le *Confessiones* riservano un ampio spazio (*conf.* 6.7.11-6.10.16) che la critica designa convenzionalmente come *Vita Alypii*. Courcelle 1963, 559-607 vi ipotizzava un nucleo redazionale anteriore e autonomo rispetto al resto dell'opera, composto forse su richiesta di Paolino di Nola allo stesso Alipio (Paul. Nol. *epist.* 3.4), *contra* O'Donnell 1992, II, 360-362. Sul carattere letterario dell'episodio cfr. Lim 2012, 143-145.

vertiginosa caduta morale del giovane viene scandita dalla paratassi asindetica che mima il ritmo compulsivo della fascinazione; la scansione temporale ne articola le fasi: i perfetti (*uidit, ebibit, auertit, fixit*) fissano lo strappo iniziale, gli imperfetti (*hauriebat, nesciebat, delectabatur, inebriabatur*) ne dilatano la durata. La *climax* finale (*spectauit, clamauit, exarsit*) attesta l'avvenuta metamorfosi: Alipio, ormai preda dell'*insania*, non solo ritorna agli spettacoli, ma vi trascina altri, divenendo egli stesso agente di quella *familiaris uiolentia* di cui era stato vittima.

Pur con la cautela raccomandata da Traina[54] nello stabilire un'influenza diretta di Seneca su Agostino, non si può fare a meno di riconoscere una forte convergenza tematica e concettuale con l'*incipit* dell'epistola 7:

> Quid tibi uitandum praecipue existimes quaeris? turbam. Nondum illi tuto committeris. Ego certe confitebor imbecillitatem meam: numquam mores quos extuli refero; aliquid ex eo quod composui turbatur, aliquid ex iis quae fugaui redit.

La folla agisce in entrambi gli autori come vettore di contagio emotivo: in Seneca sconvolge l'equilibrio di chi alla saggezza non è ancora giunto, come egli confessa di sé stesso (*confitebor imbecillitatem meam*), e ne riattiva le passioni sopite; in Agostino diviene il luogo del precipizio spirituale di Alipio, travolto dal vortice della frenesia che dissolve la sua identità fino a ridurlo *unus de turba*.

Alla luce di queste considerazioni si comprende meglio anche la preoccupazione del vescovo educatore, chiamato a istruire catecumeni impregnati fin dall'infanzia dell'immaginario culturale degli spettacoli (*catech. rud*. 16.25):

> Studiis autem spectaculorum fiunt daemonibus similes clamoribus suis incitando homines, ut se inuicem caedant, secumque habeant contentiosa certamina qui se non laeserunt, dum placere insano populo cupiunt […] quo maiore aduersus inuicem discordia furere senserint, eo magis amant et delectantur, et incitatis fauent et fauentes incitant, plus aduersus se ipsos insanientes ipsi spectatores alter pro altero, quam illi quorum insaniam insani prouocant, et insaniendo spectare desiderant.

Nel *De catechizandis rudibus*, manuale di pedagogia pastorale composto intorno al 400[55], Agostino formula uno dei nuclei essenziali del suo pensiero sul teatro: gli spettacoli non creano il vizio ma offrono la scena in cui le passioni già presenti si eccitano e si consolidano. Gli spettatori non restano passivi ma incitano i combattenti a colpirsi a vicenda, divenendo essi stessi simili a demòni che acclamano il sangue. Ne nasce una *insania* speculare, in cui i contendenti alimentano la follia del pubblico e il pubblico restituisce loro la propria delirante incitazione. Tra i due fronti dello spettacolo si instaura così un circuito di reciproco contagio che spinge i combattenti al furore e gli spettatori a un'*insania* anche maggiore, in una spirale di degradazione morale da cui nessuno esce indenne. La medesima fenomenologia, osservata dall'esterno per il pubblico delle arene, era stata interiorizzata da Agostino nei libri III e VI delle *Confessiones*. Il legame fra spettacolo e *curiositas* è esplicito e programmatico: *in epist. Ioh*. 2.13 definisce il *desiderium oculorum* come *omnis curiositas* e ne circoscrive i luoghi:

[54] Traina 2011, 192.
[55] Si rinvia a Trapé 1979.

in spectaculis, in theatris, in sacramentis diaboli, in magicis artibus, in maleficiis[56]. Nel libro X formalizza in chiave teorica quanto era emerso diegeticamente nei precedenti: la tendenza dell'anima a esporsi alle immagini (*spectacula*) non per conoscere ma per essere scossa (*conf.* 10.35.54-55):

> Huc accedit alia forma temptationis multiplicius periculosa. Praeter enim concupiscentiam carnis, quae inest in delectatione omnium sensuum et uoluptatum, cui seruientes depereunt qui longe se faciunt a te, inest animae per eosdem sensus corporis quaedam non se oblectandi in carne, sed experiendi per carnem uana et curiosa cupiditas nomine cognitionis et scientiae palliata. Quae quoniam in appetitu noscendi est, oculi autem sunt ad noscendum in sensibus principes, concupiscentia oculorum eloquio diuino appellata est. Ad oculos enim proprie uidere pertinet. Vtimur autem hoc uerbo etiam in ceteris sensibus, cum eos ad cognoscendum intendimus. Neque enim dicimus: Audi quid rutilet, aut: Olefac quam niteat, aut: Gusta quam splendeat, aut: Palpa quam fulgeat; uideri enim dicuntur haec omnia. Dicimus autem non solum: Vide quid luceat, quod soli oculi sentire possunt; sed etiam: Vide quid sonet, uide quid oleat, uide quid sapiat, uide quam durum sit. […] Quid enim uoluptatis habet uidere in laniato cadauere quod exhorreas? Et tamen sicubi iaceat, concurrunt, ut contristentur, ut palleant. […] Ex hoc morbo cupiditatis in spectaculis exhibentur quaeque miracula.

Questa inclinazione, propriamente *concupiscentia oculorum*, categoria che Agostino mutua da I Ioh. 2.16 e sulla quale incardina la fenomenologia della tentazione nel decimo libro[57], si identifica con una *curiositas* "nomine cognitionis et scientiae palliata", che si finge ricerca di verità mentre insegue solo l'impatto sensibile. La vista diventa il modello di ogni percezione perché sotto questa categoria scritturistica Agostino unifica l'intera sensorialità cognitiva: l'*officium uidendi* appartiene propriamente agli occhi, ma viene esteso a tutti i sensi: *uide quid sonet, uide quid oleat, uide quid sapiat, uide quam durum sit*. L'anafora quadrimembre di *uide* è già di per sé un argomento: la ripetizione martellante imita in modo performativo la prepotenza con cui l'occhio colonizza la sensorialità, mentre l'elenco degli altri sensi finisce per definirsi solo in negativo, come ciò che la vista assorbe e sovrasta, ed è proprio per questo che la vista stessa non figura nella serie. Né è casuale l'ordine. La ricapitolazione retorica di 10.35 (udito, olfatto, gusto, tatto) capovolge la scansione espositiva dei capitoli precedenti, dove Agostino aveva esaminato uno a uno i sensi all'interno della più ampia cornice della *concupiscentia carnis*: prima il tatto, nella sua dimensione sessuale (10.30.41-42)[58], poi il gusto, con la quotidiana *concupiscentia manducandi et bibendi* (10.31.47); poi l'olfatto, brevemente trattato (10.32.48 *de inlecebra odorum non satago nimis*); poi l'udito (*uoluptates aurium*) (10.33.49) e infine la vista, che ama *pulchras formas et uarias, nitidos et amoenos colores* (10.34.51). La sequenza ascende in *climax* dal senso più corporeo, il tatto, al più alto, la vista, secondo la gerarchia sensoriale di tradizione greca[59]; il riepilogo di 10.35 muove invece dall'udito al *durum* del

[56] Aug. *in epist. Ioh*. 2.13 *desiderium oculorum dicit omnem curiositatem. Iam quam late patet curiositas? Ipsa in spectaculis, in theatris, in sacramentis diaboli, in magicis artibus, in maleficiis ipsa est curiositas*.

[57] O'Donnell 1992, III, 202-209; 223-226.

[58] O'Donnell 1992, III, 150.

[59] Cfr. Pl. *Phdr.* 250d; *R.* 507c-508c; Arist. *Metaph*. A 1.980a 21-27, mediati probabilmente ad Agostino da Cicerone (ad es. *de orat*. 2.357 *acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum uidendi*).

tatto, dove l'enumerazione si chiude richiamando proprio quella cornice corporea (la *concupiscentia carnis* di 10.30.41-42) sotto la quale tutta la sensorialità era stata posta. Il *quam durum sit*, clausola ritmicamente più pesante rispetto ai tre membri precedenti, costruiti sul parallelo *quid* + congiuntivo, non chiude solo sul senso più corporeo ma sull'intera sensorialità della carne, catturata dall'anafora di *uide* sotto la giurisdizione dell'occhio. Ciò che attrae non è la conoscenza autentica ma l'effetto del nuovo. Di qui la deriva: la *curiositas* non si dirige solo verso il bello, ma anche verso ciò che è ripugnante: "Quid enim uoluptatis habet uidere in laniato cadauere quod exhorreas?". Agostino sembrerebbe evocare l'episodio platonico di Leonzio, attratto e insieme disgustato dalla vista dei cadaveri presso il luogo dei supplizi: un paradigma del desiderio visivo che costringe l'uomo a guardare ciò da cui pure rifugge (*resp.* 439e-440a):

> Λεόντιος ὁ Ἀγλαΐωνος ἀνιὼν ἐκ Πειραιῶς ὑπὸ τὸ βόρειον τεῖχος ἐκτός, αἰσθόμενος νεκροὺς παρὰ τῷ δημίῳ κειμένους, ἅμα μὲν ἰδεῖν ἐπιθυμοῖ, ἅμα δὲ αὖ δυσχεραίνοι καὶ ἀποτρέποι ἑαυτόν, καὶ τέως μὲν μάχοιτό τε καὶ παρακαλύπτοιτο, κρατούμενος δ' οὖν ὑπὸ τῆς ἐπιθυμίας, διελκύσας τοὺς ὀφθαλμούς, προσδραμὼν πρὸς τοὺς νεκρούς, 'ἰδοὺ ὑμῖν,' ἔφη, 'ὦ κακοδαίμονες, ἐμπλήσθητε τοῦ καλοῦ θεάματος'.

Nel racconto di Platone, il desiderio visivo nasce da una lacerazione interna della ψυχή: il θυμός, alleato della ragione, si oppone all'ἐπιθυμία che invece vuole guardare. Agostino converge nella medesima struttura fenomenologica, cioè l'attrazione per ciò che ripugna, ma ne riformula radicalmente il significato: non più articolazione diairetica dell'anima, bensì anima malata[60]. Si chiarisce così la dinamica psicologica già evidente nel caso di Alipio: non si guarda per conoscere il vero ma per lasciarsi catturare dallo spettacolo. La *curiositas* diventa così esposizione passiva dell'anima al potere dell'immagine, una vulnerabilità che Agostino qualifica senza esitazione *morbus*, anzi *morbus cupiditatis*.

L'indagine sulla *curiositas* e sul desiderio mondano, sviluppata nelle *Confessiones* attraverso il filtro dell'introspezione autobiografica, riemerge nelle *Enarrationes in Psalmos* e nei *Sermones* entro la cornice dell'omiletica esegetica[61]. Allo scrutinio del proprio vissuto subentra una rappresentazione paradigmatica dei meccanismi del desiderio, destinata a suscitare negli ascoltatori un processo di riconoscimento e autocorrezione.

La riflessione agostiniana non si esaurisce però nel rifiuto. Il teatro diventa per lui chiave allegorica per distinguere tra i beni che 'sembrano' e quelli che 'sono' (*in psalm.* 127.15):

[60] Agostino non legge la *Repubblica* in greco e non riporta mai esplicitamente l'episodio di Leonzio. La dottrina platonica dell'anima e delle sue passioni gli è mediata da Cicerone (in particolare *Tusc*. 4.5.10) e dai compendi medio-platonici, soprattutto Apuleio (*De Platone et eius dogmate*); per i *Platonicorum libri* di *conf*. 7.9.13, letti a Milano nel 386 nella traduzione di Mario Vittorino cfr. O'Donnell 1992, II, 413-418. Il parallelo qui evocato potrebbe appartenere al patrimonio diffuso della *paideia* retorico-filosofica antica e vale come convergenza fenomenologica e non come prelievo testuale. Si veda anche Sorabji 2000, 78-80.

[61] Markus 1990, 118 colloca attorno al 399 il passaggio agostiniano da un atteggiamento di tolleranza a una condanna risoluta dei *ludi*; *contra* Lim 2012, 140-141, che interpreta le oscillazioni agostiniane alla luce dei vincoli del genere omiletico.

> Ista uero bona sunt, et non sunt: non enim stant; labuntur, fluunt. Filii sunt paruuli […]. Sed uide quia cum accedit una, altera moritur. Veniente pueritia, moritur infantia; ueniente adolescentia, moritur pueritia; ueniente iuuentute, moritur adolescentia; ueniente senectute, moritur iuuentus; ueniente morte, moritur omnis aetas. […] Num deinde nati sunt tibi filii in terra tecum uicturi, an te potius exclusuri et successuri? […] Nati enim pueri tamquam hoc dicunt parentibus suis: Eia, cogitate ire hinc, agamus et nos mimum nostrum. Mimus est enim generis humani tota uita temptationis.

La *climax* anaforica scandita sul correlativo *ueniente / moritur* converte ogni progresso in una sottrazione: la vita non si accumula, si consuma. Anche la gioia dei figli si vela dell'ombra dei *successuri*: come attori che entrano in scena nell'atto stesso in cui altri ne escono. Di qui l'epifonema: *mimus est generis humani tota uita tentationis*. La metafora appartiene alla tradizione filosofica[62]: lo stesso *mimus* compare in Seneca: *nec enim ullo efficacius exprimitur hic humanae uitae mimus, qui nobis partes quas male agamus adsignat* (*epist*. 80.7), dove la vita umana è un mimo che assegna parti che gli uomini recitano male. Agostino ne assume la critica alla precarietà dei ruoli mondani, ma la spinge oltre: non solo i ruoli passano, passa la vita, cioè la scena stessa; e la domanda non è più quanto valga la parte che si recita, ma che cosa valga la pena desiderare quando la scena viene meno. Agostino non sopprime il desiderio umano di vedere: ne muta l'oggetto, e con esso la parte assegnata a chi guarda (*in psalm.* 39.9):

> Ambulare non durabo, si nihil spectabo […]. Demus pro spectaculis spectacula […] Aurigam laudat regentem quattuor equos, et sine labe atque offensione currentes: forte talia miracula spiritalia non fecit Dominus? Regat luxuriam, regat ignauiam, regat iniustitiam, regat imprudentiam, motus istos qui nimium lapsi haec uitia faciunt, regat et subdat sibi, et teneat habenas, et non rapiatur; ducat quo uult, non trahatur quo non uult […] Haec munera, haec spectacula edit Deus. Clamat de caelo: Specto uos; luctamini, adiuuabo; uincite, coronabo […]. Nunc specta histrionem. […] Didicit iste in fune ambulare, numquid fecit in mari ambulare? Obliuiscere theatrum tuum, attende Petrum nostrum, non funambulum, sed, ut ita dicam, mariambulum […]. Spectare uis, esto spectaculum.

L'uomo, osserva Agostino, non regge il cammino della vita se non ha qualcosa da guardare e proprio per questo la soluzione non è abolire gli spettacoli ma sostituirli: *demus pro spectaculis spectacula*. Il lessico agonistico su cui Agostino innesta la sostituzione è paolino (I Cor. 9.24-27):

> Nescitis quod hi, qui in stadio currunt, omnes quidem currunt, sed unus accipit brauium? Sic currite ut comprehendatis. Omnis autem qui in agone contendit, ab omnibus se abstinet; et illi quidem ut corruptibilem coronam accipiant, nos autem incorruptam […] Ego igitur sic curro […] sic pugno […].

Agostino piega a sé quel repertorio e vi aggiunge figure sue: l'auriga che domina i suoi cavalli diventa l'immagine dell'uomo che governa le proprie passioni; l'atleta paolino si trasfigura nel combattente spirituale e il *funambulus* cede, con un *calembour* tutto cristiano, al *mariambulus* Pietro che cammina sulle acque sostenuto dalla fede[63]. Non

[62] Cfr. anche Epict. *Ench*. 17 Μέμνησο, ὅτι ὑποκριτὴς εἶ δράματος, οἵου ἂν θέλῃ ὁ διδάσκαλος. Per la fortuna del *topos* in epoca tardoantica e medievale cfr. Curtius 1948, 146-151.

[63] Matth. 14.28-31.

più, dunque, l'uomo che assiste allo spettacolo, ma quello che 'si fa' spettacolo davanti a Dio; riecheggiando lo *spectaculum facti sumus* di I Cor. 4.9[64], Agostino trasforma il motivo paolino in un imperativo morale: *Spectare uis, esto spectaculum*.

La sostituzione, però, non trova una materia omogenea. Nel *ludus* antico convivono due dimensioni che non si equivalgono: quella spettacolare e quella agonistica. La prima si regge su una scissione promessa fra l'agire e il vedere: chi guarda crede di non fare, di non rischiare, di non rispondere di ciò che accade sulla scena, ed è questa esenzione, soltanto creduta, la condizione del suo piacere. È la scissione che Agostino aveva formulato con esattezza a proposito del dolore dello spettatore (*conf.* 3.2.2): *non enim ad subueniendum prouocatur auditor, sed tantum ad dolendum inuitatur*. La seconda dimensione presuppone invece un agire reale, con una posta e un esito: chi entra nell'agone agisce e ne risponde, e il *certamen* non è uno spettacolo di cui si gode ma un'azione a cui si prende parte. Questa distinzione strutturale non coincide però con quella, sociale, fra onore e infamia: chi vince nell'agone atletico o poetico riceve la *corona* ed è onorato, mentre chi si esibisce sulla scena è *infamis*, ma il gladiatore, che nell'arena agisce e rischia davvero, è insieme agente nell'agone e *infamis* perché combatte per il diletto altrui. Appartenere al registro agonistico non garantisce dunque di per sé alcuna dignità, né sottrae l'agone alla vanità. Agostino stesso aveva vinto un *certamen* poetico e ne aveva liquidato il premio come "corona di fieno", collocandolo fra le *uanitates* accanto ai *theatrici plausus* (*conf.* 4.1.1; 4.3.3; 4.3.5). Ciò che risulta convertibile non è perciò qualunque *agon* concreto ma il paradigma agonistico: la sua grammatica di lotta, disciplina e premio è suscettibile di trasposizione cristiana perché può essere rifunzionalizzata modificandone la posta, e su quel punto la correzione era già disponibile in Paolo, che alla *corruptibilis corona* degli atleti oppone quella *incorrupta* dei cristiani (I Cor. 9.25). La struttura spettacolare non offre un varco analogo, perché il suo difetto non sta nella posta ma nell'esenzione promessa a chi guarda; e non a caso l'agone è il registro che la tradizione aveva già convertito: nell'*Ad martyras* di Tertulliano il carcere è palestra e il martirio un *bonus agon* in cui il Dio vivente è l'*agonothetes* (chi indice e presiede la gara), lo Spirito Santo lo *xystarches* (chi allena gli atleti) e la posta la *corona aeternitatis*[65].

Sostituzione, dunque, ma non di contenuti. Se *demus pro spectaculis spectacula* volesse dire mettere spettacoli edificanti al posto di spettacoli osceni, la struttura spettacolare resterebbe intatta e ne uscirebbe soltanto moralizzata. Il lessico impiegato nell'esposizione del Salmo è invece prevalentemente agonistico e ricalca I Cor. 9.24-27: le parole con cui Agostino esorta l'uditorio (*regat*, *teneat habenas*, *luctamini*, *uincite*, *coronabo*) volgono in appello diretto la corsa, la lotta e la corona paoline. E soprattutto il grido che viene dal cielo (*Specto uos; luctamini, adiuuabo; uincite, coro-*

[64] I Cor. 4.9 *Puto enim, Deus nos apostolos nouissimos ostendit tamquam morti destinatos, quia spectaculum facti sumus mundo et angelis et hominibus*.

[65] Per la categoria di 'spettacolarità' come relazione asimmetrica fra chi guarda e chi agisce e per il conseguente problema della responsabilità dello sguardo, cfr. Lugaresi 2008, 44 e 52-53 (vd. *supra*, n. 2); per l'agone in Tertulliano cfr. *mart.* 3.3. *Bonum agonem subituri estis in quo agonothetes Deus uiuus est, xystarches Spiritus Sanctus, corona aeternitatis, brabium angelicae substantiae* […]; a 3.5 la ripresa paolina è dichiarata: *Et illi, inquit Apostolus, ut coronam corruptibilem consequantur* (I Cor. 9.25). *Nos aeternam consecuturi carcerem nobis pro palaestra interpretamur*. Diversamente *spect.* 30.2-3, dove la trasvalutazione dello *spectaculum* è rinviata al giudizio finale (cfr. *infra*).

nabo) attribuisce allo spettatore divino esattamente ciò che lo spettatore di teatro non fa: *adiuuabo*, interviene. L'esenzione è abolita da entrambe le parti. *Esto spectaculum* chiede dunque assai più che offrirsi alla vista, che sarebbe ancora l'*ambitio* del bambino di *conf.* 1.10.16, che vinceva per essere guardato: chiede di passare dalla *cavea* all'*harena,* che non è la scena su cui ci si mostra ma il luogo in cui si combatte, e dunque dalla visione esente all'azione esposta.

Nel *Sermo* dedicato alla memoria di Perpetua e Felicita, condannate *ad bestias*, Agostino mette in atto una delle più incisive torsioni retoriche della categoria di *spectaculum* (*serm*. 280.2-3):

> Quid hoc spectaculo suauius? quid hoc certamine fortius? quid hac uictoria gloriosius? Tunc cum bestiis sancta obicerentur corpora, toto amphitheatro fremebant gentes, et populi meditabantur inania. […] Nunc autem posteri illorum, quorum uoces in carnem martyrum impie saeuiebant, merita martyrum piis uocibus laudant. Neque tunc tanto concursu hominum ad eos occidendos cauea crudelitatis impleta est, quanto nunc ad eos honorandos ecclesia pietatis impletur. […] Spectauerunt et illi, sed longe uoluntate dissimili. Illi clamando faciebant, quod mordendo bestiae non implebant. Nos autem et quod fecerunt impii, miseramur, et quod pii passi sunt, ueneramur. Illi uiderunt oculis carnis, quod cordis immanitati refunderent: nos aspicimus oculis cordis, quod illis ereptum est, ne uiderent. Illi mortua laetati sunt corpora martyrum, nos mentes mortuas dolemus illorum. Illi sine lumine fidei martyres putauerunt exstinctos, nos fidelissimo intuitu cernimus coronatos. Denique illorum insultatio facta est nostra exsultatio. Et haec quidem religiosa et sempiterna: illa uero tunc impia, nunc plane iam nulla.

La memoria dell'anfiteatro, luogo per eccellenza della violenza esibita e dell'esaltazione delle folle, cambia di segno nella celebrazione dei martiri. L'omiletica agostiniana recupera il lessico spettacolare (*spectaculum, certamen, uictoria, cauea*) ma ne opera una trasvalutazione radicale[66]: ciò che fu scena di crudeltà diventa, nella basilica, memoria del martire; ciò che un tempo alimentò la ferocia della folla diventa ora materia di contemplazione: *Quid hoc spectaculo suauius? quid hoc certamine fortius? quid hac uictoria gloriosius?* Il vero discrimine non corre tra passato e presente ma tra due forme dello sguardo, proprie di due comunità antagoniste: *illi uiderunt oculis carnis, nos aspicimus oculis cordis*. Nella comunità ecclesiale si compie così il movimento che attraversa l'intera riflessione agostiniana sugli spettacoli: dalla *curiositas* come ferita (*Alypius curiositate uictus*) alla contemplazione come vocazione condivisa. L'*esto spectaculum* trova il suo approdo nell'*ecclesia pietatis impleta*: la comunità raccolta attorno al martire diventa essa stessa il luogo del vedere autentico. A quelle due forme dello sguardo si accompagna, tuttavia, un corollario che il *Sermo* 280 non attenua: gli spettatori pagani non erano affatto esenti, e Agostino lo dice senza mezzi termini, *illi clamando faciebant, quod mordendo bestiae non implebant*. Il loro clamore era efficace: uccideva[67]. L'esenzione dello spettatore è dunque l'illusione che la strut-

[66] Per il *topos* della trasvalutazione cristiana dello spettacolo, fondamentale è la conclusione di Tert. *spect*. 30.2-3 *At enim supersunt alia spectacula, ille ultimus et perpetuus iudicii dies* […] *Quae tunc spectaculi latitudo!* Agostino se ne distingue: la trasvalutazione è già liturgica, operata all'interno della comunità che celebra il martire.

[67] Sull'efficacia delle acclamazioni nell'Africa tardoantica e sulla critica agostiniana della violenza negli spettacoli cfr. Hugoniot 2002a.

tura spettacolare produce su chi vi partecipa, e sostituire l'oggetto della visione, che pure Agostino fa, non basta a correggerla: la rilettura cristiana dell'anfiteatro la smaschera.

Se si guarda all'intero percorso, ciò che Agostino consegna non è un catalogo di condanne ma una scoperta sullo spettatore. Il bambino di *conf.* 1.10.16 cercava nella vittoria lo sguardo altrui, e non sapeva che cosa chiedesse; Alipio credette di potersi mantenere *absens* pur essendo presente, e il clamore lo smentì; la folla dell'anfiteatro si riteneva estranea a ciò che accadeva nell'arena, e uccideva con la voce. In nessuno di questi casi lo spettatore è realmente esterno a ciò che guarda: vedere è già una forma di partecipazione morale, e l'esenzione che la scena promette è la prima delle sue finzioni. Per questo la risposta non poteva consistere nel chiudere gli occhi, né bastava guardare cose migliori: occorreva cessare di essere esenti. Lo spettacolo non ne esce riabilitato: diventa il banco di prova dell'interiorità.

Ed è ciò che le *Confessiones* fanno, non soltanto ciò che dicono. Raccontando davanti a Dio quello che aveva guardato e lasciando che altri lo leggano, Agostino diventa egli stesso lo *spectaculum* che il predicatore chiederà ai suoi ascoltatori di essere. Si capisce allora in che senso quei libri *agunt cum leguntur* (*retract.* 2.6.1): la conversione dello sguardo non vi è soltanto descritta, ma messa in atto.

Rosa Santoro

Riferimenti bibliografici

Aa.Vv. 2003 = *Le Confessioni di Agostino (402-2002). Bilancio e prospettive*, XXXI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana (Roma, 2-4 maggio 2002), Roma.

Barish 1981 = J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley - Los Angeles - London.

Bino 2015 = C. Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze.

Bino 2023 = C. Bino, *A «Dramatic Turn»: The Revolution of Christian Representation*, in *Performing the Sacred. Christian Representation and the Arts*, edd. C.M. Bino - C. Ricasoli, Leiden - Boston, 32-46.

Bisogno 2020 = A. Bisogno, Theatrum mundus, spectator Deus. *Agostino e il rapporto tra filosofia e teatro*, «Sinestesieonline» 9, 1-8.

Blaise 1954 = A. Blaise, *Dictionnaire Latin-Français des Auteurs Chrétiens*, Turnhout.

Bolzoni 1995 = L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino.

Bolzoni 2015 = G. Camillo, *L'idea del theatro con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, ed. L. Bolzoni, Milano.

Bramble 1974 = J. C. Bramble, *Persius and the Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery*, Cambridge.

Brink 1971 = C. O. Brink, *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*, Cambridge.

Brink 1982 = C. O. Brink, *Horace on Poetry. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge.

Brown 2000 = P. Brown, *Augustine of Hippo. A Biography*, Berkeley - Los Angeles.

Bueche 2008 = S. Bueche, *Vox, conditio sine qua non*…, in *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, edd. V. Dasen - J. Wilgaux, Rennes, 107-117.

Cadotte 2007 = A. Cadotte, *La romanisation des dieux. L'*interpretatio romana *en Afrique du Nord sous le Haut-Empire*, Leiden - Boston.

Carlotti 2014 = E. G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza «teatrale». L'arte performativa tra natura e culture*, Torino.

Carruthers 1998 = M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge.

Cary 2000 = P. Cary, *Augustine's Invention of the Inner Self. The Legacy of a Christian Platonist*, New York - Oxford.
Clark 1995 = G. Clark, *Augustine: Confessions, Books I-IV*, Cambridge.
Clark 2016 = G. Clark, Caritas*: Augustine on Love and Fellow Feeling*, in *Hope, Joy, and Affection in the Classical World*, edd. R.R. Caston - R.A. Kaster, New York - Oxford, 209-225.
Clausi 2003 = B. Clausi, *Il piacere del dolore. Agostino e i meccanismi della catarsi tragica in* Conf. *III, 2*, in Aa.Vv. 2003, 161-175.
Consolino 1981 = F. E. Consolino, *Interlocutore divino e lettori terreni: la funzione-destinatario nelle «Confessioni» di Agostino*, «MD» 6, 119-146.
Consolino 2001a = F. E. Consolino, *Agostino nella riflessione critica di Erich Auerbach*, in Consolino 2001b, 363-425.
Consolino 2001b = *«L'adorabile vescovo di Ippona». Atti del Convegno Internazionale di Paola (24-25 maggio 2000)*, ed. F.E. Consolino, Soveria Mannelli.
Courcelle 1963 = P. Courcelle, *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, Paris.
Courtney 2013 = E. Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, Berkeley (1980[1]).
Cox Miller 2005 = P. Cox Miller, *Relics, Rhetoric, and Mental Spectacles in Late Ancient Christianity*, in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, edd. G. De Nie - K.F. Morrison - M. Mostert, Turnhout, 25-52.
Cox Miller 2009 = P. Cox Miller, *The Corporeal Imagination. Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*, Philadelphia.
Cristiani - Solignac 1996 = Sant'Agostino, *Confessioni, vol. IV (libri X-XI)*, ed. M. Simonetti, trad. G. Chiarini, commento a cura di M. Cristiani - A. Solignac, Milano.
Curtius 1948 = E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.
Dox 2004 = D. Dox, *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor.
Duprat 2019 = A. Duprat, *«Ne mangeons pas avec le diable». La haine dans le traité «Des spectacles» de Tertullien*, «Littératures classiques» 98, 29-40.
Edwards 1997 = C. Edwards, *Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome*, in *Roman Sexualities*, edd. J.P. Hallett - M.B. Skinner, Princeton (NJ), 66-95.
Eriau 1914 = J.-B. Eriau, *Pourquoi les Pères de l'Église ont condamné le théâtre de leur temps*, Paris.
Foley 2014 = M. P. Foley, *A Spectacle to the World: The Theatrical Meaning of St. Augustine's «Soliloquies»*, «JECS» 22, 243-260.
Fontaine 1981 = J. Fontaine, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du IIIe au VIe siècle*, Paris.
Fontaine 1992 = J. Fontaine, *Introduzione generale*, in Sant'Agostino, *Confessioni*, vol. I, Libri I-III, edd. J. Fontaine - M. Cristiani - J. Guirau - L.F. Pizzolato - M. Simonetti - P. Siniscalco, Milano, IX-CXXIII.
Gasti 2025 = F. Gasti, *Esperienza di sé e scrittura: le Retractationes di Agostino*, in *In aula ingenti memoriae meae. Forme di autobiografia nella letteratura tardolatina. Atti dell'International Workshop, Siena, 13 e 14 giugno 2024*, edd. F. Giannotti - D. Di Rienzo, Firenze, 71-83.
Giannarelli 2001 = E. Giannarelli, *L'infanzia secondo Agostino: Confessiones e altro*, in Consolino 2001b, 9-23.
Hagendahl 1967 = H. Hagendahl, *Augustine and the Latin Classics*, 2 voll., Göteborg.
Hamman 1979 = A. G. Hamman, *La vie quotidienne en Afrique du Nord au temps de saint Augustin*, Paris.
Hugoniot 1992 = C. Hugoniot, *Saint Augustin et les spectacles de l'amphithéâtre en Afrique romaine*, «Histoire de l'Art» 17, 11-21.
Hugoniot 2002a = C. Hugoniot, *Les acclamations dans la vie municipale tardive et la critique augustinienne des violences lors des spectacles africains*, in *Idéologies et valeurs civiques dans le monde romain*, ed. H. Inglebert, Paris, 179-187.
Hugoniot 2002b = C. Hugoniot, *Les spectacles de l'Afrique romaine. Une culture officielle municipale sous l'empire romain*, I-III, Villeneuve d'Ascq.
Jürgens 1972 = H. Jürgens, *Pompa diaboli. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Stuttgart.
Kilpatrick 1990 = R. S. Kilpatrick, *The Poetry of Criticism: Horace, Epistles II and Ars Poetica*, Edmonton.
Kivistö 2009 = S. Kivistö, *Medical Analogy in Latin Satire*, London - New York.

Kotzé 2004 = A. Kotzé, *Augustine's Confessions: Communicative Purpose and Audience*, Leiden - Boston.
Labhardt 1960 = A. Labhardt, Curiositas. *Notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion*, «MH» 17, 206-224.
Lambot 1939 = C. Lambot, *Sermons complétés. Fragments de sermons perdus. Allocution inédite de saint Augustin*, «RBen» 51, 3-30.
Lecercle 2018 = F. Lecercle, *La passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion*, «Atlante. Revue d'études romanes» 9, 132-147.
Lepelley 1979-1981 = C. Lepelley, *Les cités de l'Afrique romaine au Bas-Empire*, 2 voll., Paris.
Lim 2012 = R. Lim, *Augustine and Roman Public Spectacles*, in Vessey 2012, 138-150.
Lugaresi 2008 = L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia.
Manzoni 2017 = G. Manzoni, Imitatores autem veritatis histriones. *Giudizi e pregiudizi sugli attori nel mondo romano*, «Maia» 69, 565-575.
Markus 1990 = R. A. Markus, *The End of Ancient Christianity*, Cambridge.
Marrou 1958 = H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris (1938[1]).
Mastrangelo 2024 = M. Mastrangelo, *Nostalgia and Reading in Augustine's* Confessions, in *Memory and Emotions in Antiquity*, edd. G. Kazantzidis - D. Spatharas, Berlin - Boston, 225-241.
Misch 1950 = G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity. Part Two*, translated in collaboration with the author by E.W. Dickes, London.
Moda 2013 = Agostino, *Soliloqui. Confessioni*, ed. A. Moda, Torino (ed. e-book; 1997[1]).
Mohrmann 1957 = C. Mohrmann, *Considerazioni sulle «Confessioni» di Sant'Agostino*, «Convivium» 25, 257-267.
Munteanu 2009 = D. L. Munteanu, Qualis tandem misericordia in rebus fictis? *Aesthetic and Ordinary Emotion*, «Helios» 36, 117-147.
Navaud 2019 = G. Navaud, *La théâtrophobie impériale (IIe-IVe siècles) entre platonisme et christianisme*, «Littératures classiques» 98, 13-28.
Neri 1998 = V. Neri, *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri,* «infames» *e criminali nella nascente società cristiana*, Bari.
O'Donnell 1992 = Augustine, *Confessions*, ed. J.J. O'Donnell, 3 voll., Oxford.
Pellegrino 1960 = M. Pellegrino, *Aspectos pedagógicos de las «Confesiones» de San Agustín*, «Augustinus» 5, 53-63.
Piccaluga 2003 = G. Piccaluga, *L'uomo che aveva amato il teatro. L'Agostino delle* Confessiones *e il mondo dello spettacolo*, in Aa.Vv. 2003, 177-189.
Pizzolato 1968 = L. F. Pizzolato, *Le «Confessioni» di Sant'Agostino. Da biografia a «confessio»*, Milano.
Rebillard 2012 = É. Rebillard, *Christians and Their Many Identities in Late Antiquity, North Africa, 200-450 CE*, Ithaca - London.
Reckford 2009 = K. J. Reckford, *Recognizing Persius*, Princeton - Oxford.
Richardson-Hay 2006 = C. Richardson-Hay, *First Lessons. Book 1 of Seneca's Epistulae Morales - a Commentary*, Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Oxford - Wien.
Ricœur 1975 = P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris.
Rossi 1960 = P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano - Napoli.
Saggioro 1999 = A. Saggioro, Dalla pompa diaboli allo spiritale theatrum. *Cultura classica e cristianesimo nella polemica dei Padri della Chiesa contro gli spettacoli. Il terzo secolo*, Palermo.
Saggioro 2001 = Novaziano, *Gli Spettacoli*, ed. A. Saggioro, Bologna.
Salles 1983 = C. Salles, *I bassifondi dell'antichità*, Milano.
Shanzer 2012 = D. Shanzer, *Augustine and the Latin Classics*, in Vessey 2012, 161-174.
Sider 1978 = R. D. Sider, *Tertullian, On the Shows. An Analysis*, «JThS» 29, 339-365.
Sorabji 2000 = R. Sorabji, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford.
Spineto 2005 = N. Spineto, *De spectaculis: aspetti della polemica antipagana nella normativa imperiale*, in *Diritto romano e identità cristiana. Definizioni storico-religiose e confronti interdisciplinari*, ed. A. Saggioro, Roma, 215-228.
Spineto 2007 = N. Spineto, *Spectacles et religion entre réglementation impériale et critiques chrétiennes.*

Les ludi*, une expression de l'identité romaine*, in *Être romain. Hommages in memoriam Charles Marie Ternes*, edd. R. Bedon - M. Polfer, Remshalden, 497-516.
Stock 1996 = B. Stock, *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Cambridge (MA) - London.
Testard 1958 = M. Testard, *Saint Augustin et Cicéron*, 2 voll., Paris.
Traina 2011 = A. Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna (1974[1]).
Trapé 1979 = A. Trapé, *S. Agostino e la catechesi: teoria e prassi*, «Salesianum» 41, 323-331.
Tronca 2022 = D. Tronca, Christiana choreia. *Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*, Roma.
Turcan 1986 = Tertullien, *Les spectacles*, ed. M. Turcan, Paris.
Vessey 2012 = *A Companion to Augustine*, ed. M. Vessey, Chichester (West Sussex) - Malden (MA).
Veyne 1999 = P. Veyne, *Païens et chrétiens devant la gladiature*, «MEFRA» 111, 883-917.
Webb 2008 = R. Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (MA) - London.
Weismann 1972 = W. Weismann, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg.
Yates 1966 = F. A. Yates, *The Art of Memory*, London.

Riassunto: Il contributo rilegge alcuni *loci* agostiniani sugli spettacoli da una prospettiva letteraria, attenta alla tessitura retorica e alle interferenze fra cultura classica e memoria scritturistica. Dal 'teatro interiore' della memoria (*conf.* 10.8.12-14 e 10.27.38), dove l'io che contempla le proprie immagini si scopre a sua volta guardato da Dio, la questione si prolunga nella riflessione sugli *spectacula*. Il dialogo con la satira latina, più fitto di quanto si riconosca, offre ad Agostino non soltanto immagini e tessere lessicali, ma griglie interpretative: la corporeità si rivela una cifra dell'anatomia psicologica dello spettatore, dove la fisiologia dei sensi sconfina nella patologia dell'anima. La distinzione fra dimensione spettacolare e dimensione agonistica del *ludus*, fra il guardare e il prendere parte, chiarisce infine il senso della conversione cristiana dello *spectaculum*, che, innestandosi sul lessico paolino dello stadio e della corona (*I Cor.* 9.24-27), non muta soltanto ciò che si guarda, ma il posto di chi guarda: all'illusione dell'esenzione risponde l'*esto spectaculum* (*in psalm.* 39.9, sullo *spectaculum facti sumus* di *I Cor.* 4.9), l'invito a farsi spettacolo passando dalla cavea all'arena.

Abstract: This paper re-reads several *loci* on spectacle in Augustine from a literary standpoint, alert to their rhetorical texture and to the interplay between classical culture and scriptural memory. It begins from the 'inner theatre' of memory (*conf.* 10.8.12-14 and 10.27.38), where the self contemplating its own images finds itself in turn seen by God, and moves on to the *spectacula*. Augustine's engagement with Latin satire, closer than is generally recognised, supplies him not only with images and verbal echoes but also with interpretative frameworks: the body emerges as a hallmark of the spectator's psychological anatomy, in which the physiology of the senses shades into a pathology of the soul. Lastly, the distinction between spectacle and contest in the *ludus*, between watching and taking part, clarifies what the Christian conversion of the *spectaculum* involves. Grafted onto the Pauline language of the stadium and the crown (*I Cor.* 9.24-27), that conversion alters not only what is watched but where the watcher stands: the *esto spectaculum* (*in psalm.* 39.9), built on the Pauline *spectaculum facti sumus* of *I Cor.* 4.9, answers the onlooker's illusion of exemption with a summons to leave the cavea for the arena and become a spectacle himself.