

Valentina Venturini

Scritture teatrali e artisti nell'antica Roma

Abstract

The theatrical writings “tell” a lot more than what they “say”. With this awareness, the author retraces the essential features of the theatrical scriptures in the ancient Rome, thus contributing to outline, from this particular point of view, the theatrical civilization of the period, with particular regard to the legal status of the actor.

Le scritture teatrali “raccontano” molto più di quello che “dicono”. Con questa consapevolezza, l'autrice ripercorre i tratti essenziali delle scritture teatrali nell'antica Roma, contribuendo così a delineare, sotto questo particolare angolo visuale, la civiltà teatrale dell'epoca, con particolare riguardo alla condizione giuridica dell'attore.

Le scritture teatrali, o, come si dice in gergo quando ci si riferisce al lavoro dell'attore, gli ingaggi, sono di solito considerati quasi nulla nell'economia della storia del teatro. Per una consistente parte della storiografia la scrittura è, appunto, il contratto attestante l'ingaggio, del quale, seppure, interessano le informazioni relative alla carriera dell'artista; siamo, però, nella sfera della “cultura materiale” del teatro, troppo spesso considerata ininfluenza su quella artistica. È invece proprio intrecciando il contesto materiale con quello artistico che, sempre più frequentemente, il teatro rivela prospettive e orizzonti nascosti.

Cos'è, per lo storico, una scrittura teatrale? Quali le sue caratteristiche, quale il suo valore all'interno della comunità che l'ha prodotta?

Pur essendo documenti dalla struttura assai rigorosa e precisa, di là dal loro significato più immediato, le scritture possono “raccontare” molto più di quello che “dicono”: molto dell'artista, e qualcosa, *anche*, rispetto alla storia dell'attore e del teatro *tout court*. Soprattutto se lette in rapporto con altri documenti, se contestualizzate e integrate con la cultura, gli usi teatrali del tempo, la dottrina e persino la giurisprudenza di cui sono il frutto. In moltissimi casi alcune delle clausole presenti nelle scritture appartengono a sistemi di norme nate per dare una regolamentazione ad usi consolidati nella prassi e dunque oltre a parlarci della propria specificità, ci dicono anche del contesto che le ha generate, restituendoci, insieme alla fisionomia dell'artista, anche quella del sistema teatrale in cui questi si trovava ad agire. Se le scritture sono parte della civiltà teatrale, la civiltà teatrale è *anche* il prodotto di quelle scritture.

Le scritture hanno una lunga storia le cui radici affondano nei diversi significati assunti nel corso del tempo. Il termine scrittura, dal latino *scriptura*, indica propriamente il documento che contiene l'accordo giuridico tra le parti (tant'è che

ancora oggi si parla di “scrittura privata”). Diversamente, in campo teatrale, la parola, sin dagli inizi, è stata ed è impiegata per indicare indifferentemente sia il documento in sé, sia l’incarico in essa conferito, ossia l’ingaggio dell’artista¹. Così, nel linguaggio della pratica, l’espressione “scrittura teatrale” viene usata per indicare due diversi generi di contratto: quello, appunto, di “lavoro teatrale” mediante il quale un artista si impegna, a certe condizioni e per un tempo determinato, “a recitare, cantare e agire sulle scene” per conto di un’impresa; e quello “di recita” attraverso il quale il proprietario (o l’esercente) di un teatro concede l’uso del locale per una o più rappresentazioni da eseguirsi “ad epoca determinata” o con la previsione del compenso della prestazione dietro un corrispettivo fisso, o della divisione degli utili e delle perdite della gestione.

Più in particolare, nel gergo teatrale “scrittura” è espressione riferita (quasi esclusivamente) alla forma contrattuale che lega l’artista all’impresa. Poiché, però, la scrittura è anche il documento che attesta la convenzione, si può provare a leggerla *anche* come l’atto che sancisce l’esistenza di una categoria, quella degli attori, e che, al contempo, a quella categoria attesta l’appartenenza regolandone la professione.

1. Ingaggi nel mondo antico e stato sociale degli attori

La preistoria dei contratti teatrali affonda le sue origini, secondo la dottrina, nella più remota antichità, periodo cui risalirebbero i primi rapporti giuridici in qualche modo assimilabili alle moderne scritture teatrali².

Dall’epoca greco-egizia proverrebbero infatti alcuni papiri che documentano l’esistenza di un capo villaggio (*archéphodos*) che si impegnava ad ingaggiare per cinque giornate due pantomimi, Sarapion e Phibammon, con la loro compagnia di musicisti, dietro il pagamento giornaliero di sei dracme d’argento, tre coppie di pani e quattro focacce, assumendosi anche l’onere del viaggio³. Dagli stessi papiri si apprende anche di un altro capo villaggio, tale Aurelio Asclepiade, il quale si obbligava verso un tale Théon, capo di una scuola di ballo, ad assumere due danzatrici per il prezzo di trentasei dracme al giorno, tre artabe⁴ di grano e quindici coppie di focacce.

¹ Ancora oggi in Francia i contratti di scrittura sono detti “*contrat d’engagement théâtral*”, mentre in Germania e in Austria “*Bühenengagementsvertrag*”.

² Di fondamentale importanza, per la ricostruzione storica qui proposta: RIVALTA (1886); CAVALCASELLE (1919); MIRTI DELLA VALLE (1912-1916); DE PIRRO (1940).

³ CAVALCASELLE (1919, 8). Fino agli inizi del Novecento l’attore viaggerà a proprie spese. Solo con il contratto unico del maggio 1906 i costi di viaggio e trasporto dei bagagli saranno assunti dal capocomico.

⁴ Misura persiana equivalente a un *medimno* e tre *chenici*. Il medimno era una delle principali misure esistenti presso i Greci usata specialmente per misurare il grano. Il chenicio era la quarantottesima parte del medimno.

Un rapporto di lavoro retribuito tra l'artista e lo Stato è documentabile anche nei periodi successivi, sia in Grecia che a Roma: come si potrebbe diversamente definire – si chiedeva Henry Lagorce nel suo *De la rémunération des artistes*⁵ – «il fatto che Polus, uno dei più famosi attori ateniesi del secolo di Pericle, riceveva un talento per recitare una sola giornata durante la celebrazione delle dionisiache? E che Roscio percepiva circa 1000 denari per recitare una sola volta?»⁶. Non a caso – rinalza la dottrina – *lucar*, termine originariamente usato dai romani per designare la paga dell'artista, significava «ciò che lo Stato corrisponde all'attore prelevandolo dalle rendite dei boschi sacri», tanto che, secondo Sesto Pompeo Festo⁷, il termine deriverebbe da *luci* (boschi)⁸.

La formula di Giovenale *panem et circenses*, «divenuta proverbiale per stigmatizzare gli atteggiamenti demagogici di tutti i governanti che vogliono appagare i sudditi con facili divertimenti affinché stiano lontani dalla politica»⁹, ben rende la sfrenata passione sempre dimostrata dai romani per gli spettacoli e per i loro protagonisti. Passione e insieme *ludorum religio*, secondo l'espressione di Valerio Massimo, perché per i romani, come per i greci, i *ludi*, pur non essendo parte del culto, avevano anche carattere sacro: «difficilmente – annotava Sant'Agostino¹⁰ – si sarebbe potuto trovare uno solo di tali spettacoli o del teatro o del circo che non fosse stato istituito in onore di qualche deità celeste, terrestre o inferna». A questo immenso trasporto per gli spettacoli della scena e del circo, avallato anche dalla giurisprudenza¹¹, fa da contraltare l'abietta condizione sociale degli artisti, individui provenienti dalle classi più basse, quando non reclutati fra gli schiavi (soprattutto nell'epoca di Cicerone) o fra i condannati a dure pene (come talora nel caso dei gladiatori), e riuniti in gruppi riconoscibili: i gladiatori in compagnie rinchiusi in caserme (*familiae*), gli attori in associazioni corporative (*collegia*), gli aurighi in fazioni (*factiones*).

⁵ LAGORCE (1903, 2).

⁶ «Ora noi – sottolinea CAVALCASELLE (1919, 8s.) – non saremmo così arditi da dedurre da tutto ciò una qualsiasi qualifica giuridica per tale specie di rapporti (ad esempio di locazione d'opera) ché vi si opporrebbe il concetto di *ars liberalis* cui pur crederemmo di dover ascrivere la professione artistica teatrale nella sua affermazione più nobile e più pura. Ci limitiamo semplicemente ad ammettere come un contratto esistesse anche nel periodo classico».

⁷ Sesto Pompeo Festo, epitomatore di Verrio Flacco (I sec. a.C.-I sec. d.C.).

⁸ Sul punto si veda anche RIVALTA (1886, 26).

⁹ SAVARESE (1996, IX).

¹⁰ S. Agostino, *De civitate Dei*, 4, 31.

¹¹ Tanto che, ad esempio, il diritto riteneva valide le disposizioni testamentarie che attribuivano ad una città, invece che agli eredi diretti, somme di denaro destinate alla costruzione di teatri e/o all'organizzazione di giochi e rappresentazioni sceniche, in quanto atti che avrebbero contribuito ad accrescere il lustro del luogo beneficiario [*Digesto* 30, leg. 122 pr.].

L'esercizio della loro arte incorreva in diverse forme giuridiche di biasimo nel periodo repubblicano, quando non era immediata conseguenza di *infamia*¹², come nell'ultimo secolo della repubblica e nella piena età imperiale. I *performers* dei ludi romani venivano, «a guisa del lenone e della meretrice, colpiti dal Pretore di una nota d'infamia, mentre altri sprezzavano come se il loro mestiere fosse a riputarsi vile e disonesta cosa. Tali erano gli atleti e i cocchieri del circo, i quali sebbene non compresi dall'Editto nel novero degli infami, venivano tuttavia qualificati d'*inhonestae personae*, ed esclusi da qualsiasi impiego onorifico»¹³. Nella tarda repubblica, e poi nella piena età imperiale, il marchio censorio di *infamia* («infamia notatur ... qui *artis ludicrae* pronunciandive causa in scaenam prodierit»¹⁴) cadeva su tutti gli artisti che prendevano parte a quelle *infime* rappresentazioni che andavano sotto il nome di *ars ludicra*¹⁵, ad eccezione degli attori di Atellana che erano i soli a portare la maschera¹⁶.

Fondamentale soffermarsi sulla locuzione *ars ludicra* usata nell'editto, che nel corso delle epoche romane assunse significati assai diversi. Come sostenuto da Tenney Frank¹⁷, è necessario supporre una trasformazione semantica dell'espressione *ars ludicra* corrispondente al graduale deteriorarsi del teatro romano (che passa dal dramma letterario al mimo), e alla (conseguente) distinzione, tutta romana, fra teatro drammatico e basso divertimento. Nel periodo della repubblica l'espressione *ars ludicra* non era quasi mai riferita alle rappresentazioni regolari di drammi letterari quanto, piuttosto, agli spettacoli più frivoli in cui predominava la danza. Con la fine della repubblica, quando il teatro drammatico “praticamente spirò” e salì alla ribalta la pantomima,

¹² Cf. RIVALTA (1886, 28-38).

¹³ RIVALTA (1886, 29).

¹⁴ *Digesto*, 3-1 leg. 1 § 6; 2 leg. 1. Il corsivo è mio.

¹⁵ Come sottolineato da JORY (1996, 175), “esercitare l'arte ludicra” (*exercere artem ludicram*) era espressione generalmente usata dai romani per ogni persona che apparisse nell'esercizio delle proprie specificità professionali in qualsiasi genere di spettacolo pubblico. Il sostantivo *ludicrum/i* si riferiva ad ogni tipo di giochi pubblici tanto che, ad esempio, Livio Andronico lo usava indifferentemente per i Lupercalia, le corse dei cavalli ed il pugilato etruschi in generale, per i giochi olimpici ed istmici, e per i giochi che comprendevano esibizioni musicali, gare ginniche e combattimenti di animali. Il sostantivo ha infatti sia il significato di “divertimento”, “gioco”, che quello di “gioco pubblico”, “spettacolo”. Ugualmente ambiguo il significato dell'aggettivo *ludicer/ludicrus* usato sia nel senso di “divertente”, “ricreativo”, sia in quello di “da attore”, “da commediante”, “scenico”. Cicerone nel *De oratore* (2, 84) definiva *ars ludicra* l'addestramento con le armi per i giochi, mentre *ludicrae artes* erano dette da Seneca «quelle che miravano al piacere degli occhi e delle orecchie» (*Epistulae* 88, 22). Il giurista Ulpiano, invece, usava l'espressione *ars ludicra* per designare ogni espressione generica applicabile ad ogni genere di esibizione pubblica di tipo professionista (*Digesto* 3, 2, 4). L'espressione *ars ludicra* era poi impiegata dai giuristi per designare ogni tipo di spettacolo pubblico professionista; solo gli autori letterari la usavano per indicare gli spettacoli teatrali.

¹⁶ Come ben messo in rilievo da FRANK (1996, 163) «agli occhi dei romani ciò che appariva indegno non era tanto l'esercitare una professione a pagamento, quanto *populo esse spectaculo*».

¹⁷ FRANK (1996, 157-66).

l'espressione fu usata per indicare la totalità degli spettacoli teatrali, «perché tutti erano di genere *infimo*»¹⁸. Ed è in questo periodo, in cui non c'è più traccia di rappresentazioni drammatiche, che il marchio di *infamia* segna tutti gli attori¹⁹.

Si trattava di un'«*infamia immediata*» in quanto colpiva la persona senza necessità di giudizio; molto più di una condanna morale perché produceva (immediate) conseguenze giuridiche che andavano ben oltre il fatto che l'artista non avesse diritto ad alcun tipo di contratto. Lo Stato collocava l'*infamis* tra le *personae turpes*²⁰ e la sua condizione era comune a quella di chi veniva allontanato dall'esercito per delitti comuni o crimini militari, o di chi veniva condannato per bancarotta fraudolenta, o per crimini relativi alla moralità: veniva dichiarato incapace giuridicamente e politicamente (tanto che Tertulliano nel suo *De Spectaculis* parla di *deminutio capitis*, che significava scomparire come cittadino romano), escluso dai pubblici uffici e dall'esercitare pubblicamente l'accusa a carico di terzi, da alcuni diritti di successione, dall'esercizio della tutela e il suo nome veniva cancellato dai registri della tribù²¹. Non una semplice diminuzione legale della *existimatio*, ma una vera e propria privazione di diritti oggi definiti fondamentali. Così, «per cagione di detta infamia», la legge Giulia *de maritandis ordinibus* vietava «agl'ingenui»²² di sposare un'attrice (e anche le sue figlie), e proibiva i matrimoni tra le figlie degli istrioni e le persone appartenenti all'ordine senatorio; il padre poteva diseredare il figlio quando questi fosse «volontariamente disceso a combattere nell'arena» o avesse calcato le scene, e il figlio,

¹⁸ FRANK (1996, 159, il corsivo è mio).

¹⁹ Con, giova ripeterlo, alcune rare eccezioni, come testimoniato, ad esempio, in questo passo di Livio (*Ab urbe condita* VII 2, 12), relativo agli attori di Atellane: «Il qual genere ludicro [cioè l'Atellana] la gioventù continuò avendolo ricevuto dagli Oscii, né tollerò di farsi contaminare dagli istrioni. Inoltre rimane stabilito che gli attori delle Atellane non solamente non siano esclusi dal ruolo di cittadini, ma anzi facciano il servizio militare *come esperti dell'arte ludica (expertes artis ludicae)*».

²⁰ «Come attesta Ulpiano, presso i romani l'infamia colpiva i saltatori, i mimi e i comici; all'opposto, sottolinea invece Cornelio Nepote nel *Proemio*, le scene circensi dei gladiatori e le lotte con gli animali erano ritenute famose ed onorevoli se non eran fatte per mestiere, ma per offrire un saggio di valore. Nella medesima categoria eran compresi i Timelici che erano i musicanti della scena, come c'insegna Isidoro, i Sisti che erano gli atleti che facevano i loro esercizi nell'inverno, come asserisce Vitruvio; e gli Aurighi che si esercitavano nel certame dei carri [...]. Tacito e Svetonio ci dicono che eran famosi anche quelli che dedicavansi agli spettacoli pubblici ricevendo per solo premio una corona. Secondo la L. 4 Cod. *De Spectaculis* anche i Timelici e gli Aurighi furono in seguito dichiarati infami» (ASCOLI 1871, 23).

²¹ L'infamia produce conseguenze giuridiche uniformi solo nella legislazione giustiniana che unifica e generalizza alcuni istituti classici. Il precedente legislativo più immediato, che fornì a Giustiniano l'elenco degli *infames*, fu un editto del pretore che vietava a talune persone, tassativamente elencate, di *postulare pro aliis*; più remoto precedente è la nota censoria, e, secondo alcuni, l'antica *intestabilitas* delle XII Tavole che importava non perdita dell'onore, ma incapacità di adibire o di essere adibito come testimone per chi si rifiutava di attestare intorno a quegli atti giuridici a cui era stato presente in qualità di teste.

²² Nell'antica Roma gli «ingenui» erano tutti coloro i quali «dall'istante della nascita» erano liberi.

«colpevole», non avrebbe potuto giovare né della *querela inofficiosi testamenti*²³ né della *bonorum possessio*²⁴; per i soldati, poi, che oltre alla dignità della persona erano tenuti a difendere l'onore dell'esercito, entrare a far parte di una compagnia di attori equivaleva, per il diritto, non solo a macchiarsi di *infamia*, ma a compiere un «delitto capitale»; e, per quanto riguarda i gladiatori, il semplice atto di «locare la propria opera pel circo», quandanche non fossero poi andati a combattere nell'arena, li rendeva *infames* togliendo loro il diritto di *postulare*²⁵ e quello di testimoniare davanti ai tribunali; se poi un marito avesse sorpreso un gladiatore «in secreto colloquio con la propria moglie, poteva impunemente ucciderlo perché le leggi gliene davano piena facoltà»²⁶.

Solo quando i pubblici spettacoli divennero un'esigenza diffusa e quasi un servizio che l'Impero offriva ai suoi cittadini e di cui si assumeva oneri e responsabilità, la condizione dell'artista migliorò notevolmente. Il grande sviluppo del teatro e il mutato valore che la società gli attribuiva determinarono una riconsiderazione dello *status* sociale dell'artista il cui prestigio aumentava insieme alla popolarità e alla diffusione degli spettacoli in tutti i teatri costruiti a centinaia nelle più importanti città dell'impero. L'amministrazione imperiale dovette così assicurarsi artisti in numero sempre maggiore e non fu più possibile provvedere a questa esigenza ricorrendo agli schiavi, come era accaduto fino ad allora. La professione aveva acquisito un'importanza tale che gli schiavi che dimostravano attitudini artistiche venivano facilmente liberati²⁷. Non è un caso, forse, che in questo periodo fanno la loro comparsa sulle scene i «professionisti», uomini liberi che, tramite un particolare giuramento, si legavano a un maestro il quale aveva il compito di istruirli e di riunirli in compagnie che poi venivano affidate agli edili e agli organizzatori dei giochi.

²³ La *querela inofficiosi testamenti* era un'azione giurisdizionale *per sacramentum*, mediante la quale gli stretti parenti del *de cuius*, anche se espressamente diseredati, impugnavano il testamento.

²⁴ La *bonorum possessio* (possessione dei beni) consisteva nell'attribuzione, da parte del pretore, a colui che ne avesse fatto richiesta e che avesse avuto le qualità stabilite nell'Editto, non solo del possesso dei singoli beni ereditari, ma del godimento di fatto della situazione di erede, indipendentemente dalla titolarità.

²⁵ *Postulare pro aliis* ossia rappresentare in giudizio altre persone.

²⁶ RIVALTA (1886, 31).

²⁷ Anche se, per quanto ne sappiamo, anche all'epoca di Cicerone (106 a.C.-43 a.C.) gli schiavi che diventavano attori solitamente venivano affrancati prima di apparire in scena.

2. La condizione giuridica dell'artista nell'antica Roma

La dibattuta questione relativa alla condizione giuridica dell'artista, quale emerge in *primis* dai contratti di scrittura, ruota intorno alla "categoria" nella quale far rientrare la loro "prestazione lavorativa" o, più correttamente, *opera*.

Le origini di questo controverso processo di assegnazione risalgono, secondo la giurisprudenza, al Diritto romano e alla differenza in esso tracciata fra *locatio operis* (prestazione volta a garantire il risultato, come quella, ad esempio, del fabbro cui è lasciato un carro con la garanzia che lo aggiusti) e *locatio operarum* (prestazione "in sé" volta a garantire il lavoro a prescindere dal risultato, come quella dell'avvocato che difende il cliente con la speranza – e non la certezza – di scagionarlo)²⁸. La scelta dell'una o dell'altra *species* all'interno del medesimo *genus* (*locatio*) presuppone una diversa considerazione dell'oggetto della prestazione: nel primo caso ci si riferisce al risultato dell'attività (*opus*) che il prestatore d'opera si impegna a fornire, nel secondo, invece, all'"energia lavorativa" (*operae*). La differenza è dunque tra *operis* e *operarum*, ed è uno dei basamenti sui quali la dottrina ha fondato le regole dei contratti di scrittura.

Al tempo dei romani la *locatio operis* era quel particolare tipo di contratto mediante il quale il locatore metteva "materiali" di sua proprietà (compresi gli schiavi e gli individui delle classi più abbiette – tra i quali attori, pantomimi o gladiatori) a disposizione di un *artifex* che, dietro compenso (*merces*) esigibile solo ad opera conclusa, si impegnavano a "trasformarli" secondo le richieste del locatore.

Le questioni dibattute nel Diritto romano, ampi riscontri delle quali si trovano in quella parte del *Corpus iuris civilis* denominata *Digesto*²⁹, non ruotavano tanto, o solo,

²⁸ «Si presenta ovvia fin da antico l'antitesi tra un lavoro (*operae*) che chi mette a disposizione (*locat*) svolge in posizione subordinata sotto la direzione e il controllo (*arbitratus*) di chi lo impiega (*conducit*), e il risultato di un'operazione da compiere (*opus*) che un committente, il quale ne mette a disposizione (*locat*) la materia, affida all'artigiano o all'imprenditore che se ne assume (*conducit*) il compito» (BETTI 1960, vol. II, 35). Sostengono la teoria della *locatio operarum*, in Italia: ROSMINI (1893³); RIVALTA (1886); PIOLA CASELLI (1939, 1116-18); SALUCCI (1858); ASCOLI (1871); TABANELLI (1901); Mario Levi De Veali, *Nota*, in *Dir. lav.*, 1930, fasc. 10-11; Ernesto Fodale, *Nota*, in *Dir. lav.*, 1932, II, p. 234; Michele La Torre, *Nota*, in *Foro amm.*, 1936, fasc. n. 11-12; Augusto Paroli, *Nota*, in *Dir. lav.*, 1942, I, p. 132; BARASSI (1957, vol. I, 404 e nn. 5, 6 e 7, e p. 823); SANTORO-PASSARELLI (1962, 77); GIANNINI (1959, 427 e 452); DE LITALA (1953, 492); BALZARINI (1958, 576). In Francia: CONSTANT (1876, 87ss.); LACAN – PAULMIER (1853); ASTRUC (1897); BLANC (1830, n. 214). La teoria della *locatio operis* è invece sostenuta, sempre in Italia, da CAVALCASELLE (1919); Alessandro Madonna, *Nota a sent. App. di Roma 26 luglio 1921*, in *Foro it.*, 1922, I, pp. 34-43; FERRANTI (1934, 309); CORTESANI (1934, 559); Stefano Riccio, *Nota*, in *Dir. lav.*, 1941, I, p. 293; Luigi Adolfo Miglioranzani, *Nota*, in *Dir. lav.*, 1939, II, p. 25, quest'ultimo autore ha successivamente modificato, sia pure con qualche riserva, la propria opinione in *Dir. lav.*, 1942, II, p. 141 e 1955, II, p. 376; MONTANARI – RICCIOTTI (1953, vol. I, 82).

²⁹ Voluto da Giustiniano, il *Digesta seu Pandectae*, o *Digesto*, è una parte del *Corpus iuris civilis* che raccoglie brani dei più autorevoli giureconsulti, quelli muniti di *ius publice respondendi* (diritto di dare pubblici responsi). Il *Digesto* fu pubblicato il 16 dicembre 533 d.C. con la Costituzione *Tanta* indirizzata

intorno alla differenza tra *operae* e *opus*, quanto, piuttosto, intorno alla condizione giuridica dell'artista (quasi sempre schiavo e quindi per il Diritto romano *res*) e, soprattutto, intorno ai rapporti che, proprio a partire dalla sua condizione giuridica, questi contraeva con i suoi locatori. L'istruzione e l'educazione artistica data ad uno schiavo (nella quale potremmo ravvisare l'opera dell'*artifex* della *locatio operis* di cui sopra) aveva l'effetto di accrescerne il valore venale³⁰ che nel caso di un pantomimo o di un gladiatore poteva raggiungere proporzioni enormi. Secondo la giurisprudenza anteriore alla legge Petronia³¹, uno schiavo poteva, *sine iudice*, a capriccio del suo padrone, essere gettato nell'arena a combattere con le fiere³². La stessa legge contemplava anche la possibilità, per i prigionieri di guerra oltre che per gli schiavi, di preferire il Circo ai padroni: il Diritto romano ammetteva infatti la schiavitù convenzionale dei gladiatori (*auctoramentum*³³), i quali, di solito riuniti nelle *familiae gladiatorum*, erano "proprietà" di privati o degli impresari e istruttori di gladiatori (*lanistae*) che li allenavano e preparavano agli scontri tra gladiatori o tra gladiatori e belve feroci (*munera*).

Altra accesa controversia tra i giureconsulti di Roma riguardava proprio i preparatori dei gladiatori: quando questi ultimi addestravano i gladiatori per poi «concederli, mediante un prezzo, agli spettacoli del circo», compivano un atto di vendita o una locazione d'opera? *Quid actum est* quello che si compie quando «dando e ricevendo a prestito dei gladiatori per un combattimento, le parti convengono che per quelli che verranno restituiti si dovrà corrispondere un fitto di 20 denari, mentre per quelli che dovessero soccombere in combattimento o che non potessero essere restituiti integri, si dovrà corrispondere un prezzo capitale di 1000»? Al quesito, riportato da Gaio³⁴ nelle sue *Institutiones* (III 146), si rispondeva usando i distinguo della

al Senato e a tutto il popolo, nella quale si stabiliva, tra le altre cose, che la compilazione avrebbe avuto forza di legge, nell'Impero Romano, a partire dal 30 dello stesso mese. L'opera si articola in cinquanta libri suddivisi in titoli, ognuno dei quali reca una rubrica con l'indicazione dell'argomento trattato.

³⁰ Secondo quanto sostiene il giureconsulto Paolo, fr. 43, *Digesto*, 19, 1.

³¹ *Lex Petronia de servis*: legge risalente al 61 d.C. (data sulla quale ancora si nutrono forti dubbi) che limitò grandemente la facoltà dei padroni di infierire sugli schiavi destinandoli al combattimento con belve feroci.

³² *Digesto*, 48, 8.

³³ L'*auctoramentum* era il giuramento mediante il quale i gladiatori si impegnavano con il lanista a partecipare ai ludi gladiatorii da lui indicati e a subirne eventualmente la morte. Per questo i gladiatori erano anche detti *auctorati*. Questo giuramento rendeva gli *auctorati* di fatto subordinati al lanista, pur mantenendoli formalmente liberi.

³⁴ Gaio, *Institutiones*, III 146. Gaio, giurista vissuto all'epoca di Antonino Pio (II sec. d.C.), fu maestro di scuola; originario secondo molti dell'Asia Minore o della Troade, e pertanto un provinciale insignito della cittadinanza romana. Fu autore molto fecondo ma ignorato dai contemporanei; la sua fama andò crescendo con il tempo fino a che il suo nome non venne compreso tra i cinque giuristi che in virtù della Legge delle citazioni di Valentiniano III potevano essere citati nella prassi giudiziaria. Al di là dei suoi

giurisprudenza: «quanto a quei gladiatori che sono usciti integri dal combattimento, e quindi possono essere restituiti come erano, il contratto si dovrà qualificare come *locatio operarum*; per quanto riguarda invece quelli che, per esser soccombenti, non potranno essere restituiti, il negozio si dovrà qualificare come compravendita». In questo caso è l'esito dell'opera a determinare, *ex post*, la tipologia del contratto.

Quando l'*opus* cessò di essere oggetto esclusivo della *locatio*, «forse sull'addentellato offerto dall'uso più antico di *locare servi o filii* come capitale personale»³⁵, la definizione del termine si avvicinò all'uso, più recente, di “mettere a disposizione, dietro compenso, la personale forza di lavoro, libero o anche servile” (*operas suas locare*). Di qui il duplice profilo che i romani ravvisano nella prestazione a seconda che l'opera venga prestata in posizione autonoma o subordinata: l'*artifex* è *conductor operis faciendi* quando riceve la materia e ne assume l'elaborazione (*locatio operis*); quando, invece, mette il proprio lavoro a disposizione è *locator operarum*³⁶.

Per i romani la *locatio operarum* rappresenta comunque un'eccezione rispetto alla più diffusa locazione di schiavi da lavoro: «come in questi casi l'espressione *operas servorum locare* si scambiava con l'altra *servos locare*, così quando eccezionalmente si ricorreva al lavoro libero, si parlava di *se operasque suas locare*, poi semplicemente di *operas suas locare*, tanto più in quanto anche in altri campi, e massime tra patrono e liberto, i servigi da prestarsi a giornata si consideravano alla stregua delle cose fungibili, anzi del denaro»³⁷. Così nel caso degli attori teatrali l'attore sarebbe il *locator*, cioè colui il quale fornisce, dietro compenso, le opere al conduttore (impresa e/o impresario). Probabilmente, però, anche nell'antica Roma, *locator* poteva essere sia il “proprietario” dell'artista, sia (eccezionalmente) l'artista stesso che, divenuto “celebre” (pensiamo ancora a Roscio) riusciva a entrare in quella categoria di persone – di condizione libera – che prestavano la loro opera come “opera professionale” (*operae liberales*). Il grande comico Quinto Roscio, schiavo d'origine poi affrancato da Silla, una volta nominato cavaliere si astenne dall'accettare denaro come compenso della sua prestazione. Era, del resto, divenuto talmente celebre da poter prestare le proprie *operae* a sua discrezione,

specifici meriti giuridici (da molti contestati), la fama conquistata da Gaio in età moderna è dovuta alla circostanza che il suo manuale, le *Institutiones*, articolato in quattro libri, ci è pervenuto integralmente consentendo agli studiosi di acquisire un prezioso patrimonio di conoscenze sul sistema giuridico romano e, in particolare, un'adeguata percezione delle distorsioni e delle interpolazioni presenti nella compilazione giustiniana. In particolare le *Institutiones* sono un'esposizione sistematica dei principi elementari del diritto romano dedicata agli allievi e perciò di uso prettamente scolastico. Fino ai primi dell'Ottocento l'opera era conosciuta attraverso le *Istituzioni di Giustiniano (Institutiones Iustiniani)* e l'*Epitome della lex Romana Wisigothorum*.

³⁵ BETTI (1960, 229).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ARANGIO-RUIZ (1966, 347).

senza doversi assoggettare alla direzione e al controllo (*arbitratus*) di chi lo impiegava (*conducit*). In questo caso, dunque, come ritenevano Seneca (*De Beneficiis*, VI 15) e Ulpiano, non si trattava di una *locatio conductio operarum*, ma di un'opera che in quanto prestata da un professionista veniva in certo modo concessa a titolo di beneficio (*magis operam beneficium loco praeberi*).

Mentre alcune prestazioni, come quelle del medico, potevano dar luogo ad una *locatio operarum* cui corrispondeva una mercede (*merces*), altre, come quelle dell'avvocato, dell'architetto e, probabilmente, quella dell'attore e/o dell'artista (celebre), per la loro dignità erano considerate estranee alla materia dei contratti. Trattandosi, appunto, della locazione di un'"opera incommensurabile" non si parlava più di corrispettivo ma di *honorarium* da intendersi, alla lettera, come compenso dell'*honor*, ossia come riconoscimento dell'*honor* dello stesso professionista. Onorario differisce da stipendio, salario, paga, soldo: è, appunto, la remunerazione corrisposta a un libero professionista per l'attività svolta, la provvigione per le opere d'ingegno, per "ufficio d'arte" o "professione liberale", dato non per il servizio reso ma solo per onore.

Così l'infamia si trasformò paradossalmente nel suo contrario, per buona pace degli antichi padri fondatori di Roma che vedevano il teatro come l'espressione vile di popoli smidollati come i Greci. Ma la conquista dell'onorario come compenso dell'*honor* per gli attori fu ben altro: il merito di una persona, non considerato in sé ma in quanto portatore alla persona stessa del diritto alla stima e del rispetto altrui. Peccato che la fine dell'impero romano rimettesse tutto in discussione.

riferimenti bibliografici

ANGELI 1912

D. Angeli, *Roma*, Bergamo.

ARANGIO-RUIZ 1966

V. Arangio-Ruiz, *Istituzioni di diritto romano*, Napoli.

ASCOLI 1871

P. Ascoli, *Della Giurisprudenza teatrale. Studj*, Firenze.

ASTRUC 1897

J. Astruc, *Les droit privé du Théâtre*, Paris.

BALZARINI 1958

R. Balzarini, *Contratti speciali*, in U. Borsi – F. Pergolesi (dir.), *Trattato di diritto del lavoro*, Padova, 576.

BARASSI 1901

L. Barassi, *Il contratto di lavoro*, Milano.

BARASSI 1957

L. Barassi, *Il diritto nel lavoro*, Milano.

BENETTINI 1910

G. Benettini, *Il diritto dell'artista teatrale alla prestazione delle proprie opere e la messa in mora nel contratto fra artista e impresa*, «Foro Italiano» I 355.

BETTI 1960

E. Betti, *Istituzioni di diritto romano*, Padova.

BLANC 1830

V.E. Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, Paris.

BOLDRINI 1989

M. Boldrini, *Il lavoro teatrale. Aspetti gestionali ed amministrativi*, Bologna.

CARETTI 2005

P. Caretti, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, Bologna.

CAVALCASELLE 1919

G.B. Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Roma.

COBIANCHI 1910

C. Cobianchi, *La messa in mora nel contratto tra impresa teatrale ed artista*, «Il Diritto Commerciale» II 106.

CONSTANT 1876

Ch. Constant, *Code des Théâtres*, Paris.

CORTESANI 1934

G. Cortesani, *Sulla qualifica di impiegato artistico drammatico*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 559.

CORVI 2009

D. Corvi, *Cause e tipo del contratto di lavoro artistico*, Padova.

DE LITALA 1953

G. De Litala, *Contratti speciali*, in U. Borsi – F. Pergolesi (dir.), *Trattato di diritto del lavoro*, Padova, 492.

DE PIRRO 1940

N. De Pirro, voce “*Teatro*”, in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. XIII/2, Torino, 4-18.

DE TIBERIS 1936

F. De Tiberis, *Il diritto di protesta degli attori teatrali e la distribuzione delle parti*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 204-207.

FABIANI 1987

M. Fabiani, voce “*Artista interprete o esecutore*”, in *Digesto discipline privatistiche – sezione commerciale*, vol. I, Torino, 259-64.

FERRANTI 1934

F. Ferranti, *Il contratto di lavoro degli artisti drammatici e la collaborazione impiegatizia*, in *Massimario di Giurisprudenza del Lavoro*, 309.

FRANK 1996

T. Frank, *Statuto sociale degli attori a Roma (1931)*, in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, 157-66.

GIANNINI 1959

A. Giannini, *Il diritto dello spettacolo*, Roma.

JORY 1996

E.J. Jory, *Associazioni di attori a Roma (1970)*, in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, 167-89.

LA ROSA 1998

A.C. La Rosa, *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, Milano.

LACAN – PAULMIER 1853

A. Lacan – Ch. Paulmier, *Traité de la Legislation et de la Jurisprudence des Théâtres*, Paris.

LAGORCE 1903

H. Lagorce, *Droit théâtral. De la rémunération des artistes*, Paris.

MIRTI DELLA VALLE 1912-1916

Q. Mirti della Valle, voce “*Teatro*”, in *Digesto Italiano*, vol. XXIII, Torino, 550-89.

MONTANARI – RICCIOTTI 1953

M. Montanari – G. Ricciotti, *La disciplina giuridica della cinematografia*, Firenze, 2 voll.

PELLETTIERI 1971

G. Pellettieri (a cura di), *Il rapporto individuale di lavoro: rapporti speciali. Il lavoro domestico. Il portierato. Il lavoro artistico. Il tirocinio. Il lavoro a domicilio*, Roma.

PIOLA CASELLI 1939

E. Piola Caselli, voce “*Rappresentazione e esecuzione*” (contratto di), in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, 1116-18.

PIOLA CASELLI – ARIENZO 1957

E. Piola Caselli – Alfredo Arienzo, voce “*Artisti e interpreti esecutori*”, in *Novissimo Digesto Italiano*, vol. I, Torino, 1013-1019.

REBUFFI 1861

G. Rebuffi, *Galateo dei teatri*, Torino.

RISPOLI 1903

C. Rispoli, *La vita pratica del teatro. Manuale per gli impresari e per gli artisti di ogni genere*, Firenze.

RIVALTA 1886

V. Rivalta, *Storia e sistema del Diritto dei teatri secondo l'etica ed i principi delle leggi canoniche e civili*, Bologna.

ROSMINI 1893³

E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Milano.

SABATINI 1939

G. Sabatini, voce "Rappresentazioni teatrali", in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, 1118-20.

SALUCCI 1858

E. Sabatini, *Giurisprudenza dei teatri*, Firenze.

SANTORO-PASSARELLI 1962

F. Santoro-Passarelli, *Nozioni di diritto del lavoro*, Napoli.

SAVARESE 1996

N. Savarese, *Paradossi dei teatri romani*, in Id. (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, IX-LXXV.

SAVONAROLA 1836

G. Savonarola, *Galateo dei teatri*, Milano.

SPANO 1963

S. Spano, *L'attore nel rapporto di lavoro*, Milano.

TABANELLI 1901

N. Tabanelli, *Il codice del teatro. Vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capocomici, direttori d'orchestra, direttori teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico*, Milano.

TABANELLI 1938

N. Tabanelli, *Le scritture teatrali*, Padova.

TREVISANI 1938

G. Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma.

TREVISANI 1961

G. Trevisani, voce "Scrittura" (contratto di), in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1776-78.