

Donatella Tronca

Christiana choreia



Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo

viella

I libri di Viella

415

Donatella Tronca

Christiana choreia

Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo

viella

Copyright © 2022 - Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: febbraio 2022
ISBN 978-88-3313-894-7

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Beni Culturali dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (Campus di Ravenna).

TRONCA, Donatella

Christiana choreia : danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo / Donatella Tronca. - Roma : Viella, 2022. - 176 p. ; 21 cm. (I libri di Viella ; 415)

Bibliografia: p. [145]-169

Indice dei nomi: p. [171]-176

ISBN 978-88-3313-894-7

1. Danze sacre - Sec. 5. a.C.-6. 2. Danza - Antropologia culturale 3. Cristianesimo - Origini

246.709 (DDC 23.ed)

Scheda bibliografica: Biblioteca Fondazione Bruno Kessler



viella

libreria editrice

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758

fax 06 85 35 39 60

www.viella.it

Indice

Introduzione. <i>Christiana choreia</i> : cristianesimo danzato	7
1. La <i>choreia</i> consacrata. Il fondamento paideutico greco	15
1. La <i>paideia</i> musicale e gestuale	16
2. I buoni <i>schemata</i> della vita	21
3. Le dottrine dell' <i>ethos</i> e dell' <i>harmonia</i>	29
4. La <i>mania</i>	34
5. La sobrietà del <i>symposion</i>	44
6. <i>Theios choros</i> : la danza divina	48
2. <i>Qui in scaenam prodierit, infamis est</i> . L'eredità romana	57
1. <i>Veniamus ad ludos</i> : gli spettacoli romani	58
2. I pantomimi <i>artifices saltationis</i>	61
3. Lo stigma dell' <i>infamia</i>	68
3. <i>Angelon choreia</i> . Un'antropologia cristiana della danza nella Tarda Antichità	75
1. <i>Theoretikos bios</i> : la vita contemplativa	76
2. La <i>sobria ebrietas</i>	79
3. La danza della <i>charis</i>	91
4. Dove c'è l' <i>orchesis</i> , là c'è il diavolo	96
5. Danzare al ritmo del Nuovo Canto	111
4. <i>Ballationes</i> e <i>schemata</i> medievali	127
1. Le <i>mortiferae ballematiae</i> degli insipienti	129
2. La <i>consuetudo ballandi</i> dei pagani	133
3. <i>Schemata</i> e <i>habitus</i> : gli ornamenti dell'eloquenza	138
4. <i>Cosmos</i> , <i>harmonia</i> e controllo del corpo	141
Bibliografia	145
Indice dei nomi	171

*Abbreviazioni e sigle**

- CCSA* *Corpus Christianorum. Series Apocryphorum*, Turnhout, Brepols, 1983 ss.
- CCSL* *Corpus Christianorum. Series Latina*, Turnhout, Brepols, 1953 ss.
- CSEL* *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Pragae-Vindobonae-Lipsiae, Hölder-Pichler-Tempsky-Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1866 ss.
- MGH* *Monumenta Germaniae Historica*, Hannoverae, Hahnsche Buchhandlung, 1819 ss.
- PG* *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, curante J.-P. Migne, Parisiis, Garnier, 1857-76
- PL* *Patrologiae cursus completus. Series latina*, curante J.-P. Migne, Parisiis, Garnier, 1841-64
- SCh* *Sources Chrétiennes*, Paris, Cerf, 1943 ss.

* Molte fonti sono state consultate tramite le banche dati *Brepolis* (Brepols Publishers Online) e *Thesaurus Linguae Graecae. A Digital Library of Greek Literature*. Per questo motivo i numeri di pagina dell'edizione cartacea corrispondente, sempre indicata, sono talvolta omessi.

Introduzione

Christiana choreia: cristianesimo danzato

Come il simbolo algebrico fa perdere di vista l'oggetto al quale corrisponde, così, per l'usura delle parole, perdiamo di vista la loro concretezza primitiva. È questo, per analogia, il processo jousiano dell'"algebrosi".¹

Questa riflessione si trova nella *Prefazione* a una raccolta di saggi che hanno come tema il gesto, e il cui autore è l'antropologo gesuita Marcel Jousse. Cresciuto alla fine dell'Ottocento in un ambiente di contadini analfabeti, Jousse è stato fin da subito uno studente e successivamente uno studioso brillante, e la sua provenienza familiare ha avuto nelle sue ricerche un'influenza cruciale. È stato allievo, tra gli altri, di Marcel Mauss; tuttavia, è molto meno noto di quest'ultimo perché – proprio per evitare qualsiasi forma di algebrosi – Jousse ha scritto pochissimo, e le sue lezioni sono state raccolte da alcuni allievi dei suoi corsi.

Lo studioso riteneva che gli intellettuali occidentali tendessero a spiegare anche le forme culturali e le civiltà oggetto di studio degli antropologi con le proprie categorie, latine e greche, che reputava chiaramente inappropriate. Su questo aspetto devono certamente aver avuto un'influenza determinante le riflessioni di Mauss a proposito delle "tecniche del corpo", che variano grandemente da società a società influenzandone le forme di espressione e di comunicazione.² Considerando questo aspetto, quindi, pur di non affibbiare concetti preconfezionati a espressioni gestuali che non li potevano comprendere, Jousse tendeva spesso, nelle sue lezioni, a inventare neologismi: per esempio "ritmismo", "ritmo-energetismo", "ritmo-melodismo". Per quanto anche questo procedimento rischi di diventare

1. Comitato di studi Marcel Jousse, *Prefazione*, in Jousse, *L'antropologia del gesto*.

2. Mauss, *Les techniques du corps*.

una forma di quella stessa algebrosi che Jousse rappresentava come una patologia propria degli intellettuali, è comunque utile partire dal suo punto di vista per spiegare i problemi che presentano le questioni terminologiche relative alla danza in epoche molto lontane dalla nostra.

La restituzione del senso di questa ricerca dovrà quindi prendere le mosse da questo presupposto che, per quanto sembri paradossale, risulta tuttavia necessario: nel mondo antico e tardoantico la ‘danza’ non esiste. Oltre all’istinto di non voler diventare vittima dell’algebrosi jousiana, questa affermazione ha avuto come ulteriore punto di partenza un altro paradosso provocatoriamente evidenziato da Florence Dupont a proposito di un tema relativo alla storia antica e tangente a quello coreutico:

A Roma il teatro non esiste, ci sono soltanto giochi scenici. Questa premessa ha lo scopo di evitare le insidie della traduzione che potrebbero far credere che esista un teatro antistorico e transculturale, patrimonio comune dell’umanità, che si è incarnato qua e là, in Grecia, a Roma o nella Francia di Luigi XIV.³

Ma se questo risulta vero per il ‘teatro’ nel mondo latino, laddove comunque un *theatrum* esisteva, anche se era stato ricalcato sul greco *theatron*, tanto più lo sarà allora per la ‘danza’, che, come ha già rilevato Alessandro Arcangeli, insieme al «francese *danse*, [al] tedesco *Tanz* e così via – sarebbe venuto a dominare il vocabolario orchestico dell’Europa moderna», ma è documentato solo «a partire dal secolo XI».⁴

Per garantire alle intuizioni di Jousse il seguito che meritano, si è dunque tentato di restituire concretezza corporea a quelle espressioni che nella Tarda Antichità definivano il gesto coreutico. È questo un esercizio indispensabile per avvicinarsi alla sensibilità dei Padri della Chiesa quando parlavano di quello che oggi comunemente traduciamo, un po’ maldestramente e riduttivamente, con ‘danza’, e di cui, per comodità e convenzione, bisognerà abusare anche nel corso di questo libro, ma sempre avendo presenti queste premesse metodologiche.

Secondo Jousse, è per una sorta di pigrizia intellettuale che i concetti perdono nei diversi contesti alcune caratteristiche di concretezza; è più verosimile che si tratti, invece, di fisiologia dei processi storico-semantiche e

3. Dupont, *I ludi scenici*, p. 85.

4. Arcangeli, *Davide o Salomè?*, p. 47. Per un ulteriore inquadramento metodologico e storiografico del problema, si vedano, sempre di Arcangeli: *Per un’archeologia della storiografia della danza; La Chiesa e la danza*.

storico-culturali, di cui però è piuttosto difficile rendere conto nel dettaglio, perché alla fine si tratta di fare una storia dei concetti e delle idee.

Queste considerazioni devono essere accompagnate anche da un pensiero banalissimo, ma importante da sottolineare per meglio mettere a fuoco l'algebroso di cui parlava Jousse: quando ci occupiamo di danza ci riferiamo a corpi in movimento, ma quando ci occupiamo di storia (non contemporanea), abbiamo necessariamente a che fare con oggetti morti – testi scritti o immagini – bloccati su un supporto. Per questo il distacco tra noi e i corpi che popolano le nostre fonti non è solo temporale ma è anche percettivo e sensoriale, e, come ci ricorda Claudio Franzoni, «la dialettica tra osservatore e fenomeno osservato non è questione di poco conto [...] E il nostro stesso vedere è condizionato, segnato dalle visioni precedenti».⁵ In questo senso, per l'approfondimento delle differenti forme di rappresentazione, le dinamiche socio-culturali assumono un'importanza capitale, proprio perché le definizioni che nei diversi momenti storici vengono attribuite alle varie modalità di *performance* rappresentano sempre il frutto delle molteplici componenti che determinano la storia culturale di quel periodo. Ed ecco perché necessitano sempre dei dovuti approfondimenti storico-semantici. Lo stesso termine *performance*, che sembra essere più neutro e molto utile per indicare, anche in italiano, quelle forme di rappresentazione non facilmente assimilabili a definizioni artistiche contemporanee, ha un'origine però piuttosto tarda, e le prime – comunque rare – attestazioni sembrano risalire ad un periodo compreso tra XV e XVI secolo, quando appare, all'interno di contesti e con significati molto distanti tra loro, per esempio nella traduzione della *Bibliotheca historica* di Diodoro Siculo fatta in inglese medio all'incirca nel 1487 dal poeta John Skelton, oppure a proposito delle imprese del principe Edward di Lancaster narrate da Henry Roberts all'incirca nel 1598.⁶

Per le testimonianze sul gesto coreutico di cui disponiamo, bisogna prendere in considerazione l'ipotesi che sia preponderante lo sguardo di chi ha prodotto la fonte, e dunque – si presume – abbia visto la danza (nel senso etimologico di *visio*: quindi potrebbe anche averla immaginata, e in questa categoria potrebbero rientrare anche le danze cosiddette “paradisiche”). Come ha di recente chiarito Carla Bino a proposito delle immagini

5. Franzoni, *Tirannia dello sguardo*, p. XVI. Proprio nei testi di Franzoni l'antropologia jousiana del gesto è tenuta molto in considerazione.

6. Skelton, *The Bibliotheca Historica*; Roberts, *Honours Conquest*.

relative alla ‘drammatica’ cristiana, anche gli *schemata* di danza hanno bisogno di uno sguardo per funzionare, e si tratta sempre di uno sguardo costruito su valori condivisi.⁷ Sarà allora l’autore della fonte a stabilire cosa sia *choreia*, cosa *saltatio*; cosa egli voglia giudicare positivo o negativo, secondo le sue proprie categorie di pensiero che sono il prodotto culturale del momento storico in cui vive e opera. D’altronde, già Agostino d’Ippona aveva capito che per intendere certe forme di comunicazione gestuale era necessario possedere i codici di accesso a quel determinato linguaggio, prodotto dal consenso degli uomini (*consensione hominum*) e quindi da quel preciso momento culturale, perché i salti dell’istrione non sono validi ovvero significanti naturalmente.⁸

Quello che qui ci si propone di fare è ripartire dal lessico per ritrovare quei codici di accesso utili a capire il punto di vista cristiano sulla danza, che un pregiudizio storiografico fin troppo radicato colloca quasi sempre nell’ambito della condanna e dell’eliminazione. Tuttavia, e molto banalmente, basterebbe anche solo considerare il fatto che non saremmo mai portati a credere che i Padri della Chiesa intendessero abolire le processioni, semmai promuoverle; ma nel corredo lessicale condiviso dagli intellettuali cristiani della Tarda Antichità il concetto di *choreia* conteneva in sé anche il moto processionale, e non si tratta di un fatto meramente tecnico, insito unicamente nel tipo di movimento, quanto piuttosto di una vera e propria radice lessicale che avvicina il gesto coreutico anche al verbo *choreo* che indica il ‘procedere’, l’‘incedere’, e anche il ‘correre’ (con cui l’italiano conserva una parentela evidente) e lo ‘scorrere’ del fiume eracliteo (*panta chorei*).⁹ Su questo legame tra la gestualità e il termine *chora* legato al verbo *choreo* risultano molto interessanti le riflessioni a cui è giunta, per esempio, Nicoletta Isar, che arriva a considerare la *choro-graphy* come la descrizione di uno spazio delimitato (*chora*) attraverso figure di danza.¹⁰

Se questo da una parte rischia di generare confusione, perché per noi risulterà chiaramente impossibile decifrare quando autori come Giovanni Crisostomo facciano riferimento a un moto processionale o quando invece stiano parlando di banali piroette, tuttavia questo tipo di analisi è neces-

7. Bino, “*To See and to Be Seen*”, p. 205.

8. Aug., *De doct.* II, 25, 38 (ed. Martin, in *CCSL XXXII*, 1962, p. 60).

9. Her., *Test.* VI, in Plato, *Crat.* 402a (edd. Diels, Kranz).

10. Isar, *XOPÓΣ*, pp. 97-100. Cfr. anche, Frisk, *Griechisches etymologies*, pp. 1125-1126.

sario almeno per tentare di fornire una risposta plausibile al problema; e i contesti, in questo, ci sono di grande aiuto. Inoltre, bisogna anche partire dal presupposto che nessuno dei Padri era realmente interessato a fornire descrizioni di passi di danza. Quello che interessava loro era regolamentare la gestualità dei fedeli, e hanno tentato di conseguire questo scopo con più mezzi. Da una parte intervenendo direttamente, attraverso la predicazione, in occasioni assolutamente contingenti che avevano generato disordini, per dire cosa i cristiani non avrebbero dovuto fare; dall'altra attraverso l'elaborazione filosofica di una antropologia cristiana di matrice pitagorico-platonica della gestualità coreutica che, partendo dai gesti degli uomini sulla terra, attraverso l'imitazione del moto degli angeli arrivasse direttamente a Dio.

Il punto di partenza di questa ricerca sono state le riflessioni, le mappe concettuali e le direzioni suggerite da Luigi Canetti, il quale, indagando i legami tra gestualità coreutica e fenomeni di possessione, ha individuato la necessità e l'opportunità di condurre, su questi temi, un'«analisi lessicale e storico-semantic».¹¹ D'altronde, lo stesso Canetti aveva già avuto l'intuizione di un «cristianesimo danzato», laddove suggeriva di non studiare questo complesso religioso unicamente come «edificio normativo e dottrinario», ma piuttosto di

partire dall'assunto che esso, innanzi tutto, era qualcosa di raccontato e di danzato assai più e ancor prima che di professato, e come tale esprimeva la sua efficacia mitica e rituale, e perciò la sua azione strutturante sul piano della memoria culturale e della dinamica sociale.¹²

Si tratterà allora di investigare un cristianesimo còlto nella sua dinamicità, nelle sue molteplici relazioni culturali, proprio come andrebbe affrontata la dinamicità del gesto coreutico. Svolgendo la ricerca sulla base di questi presupposti, si giunge alla constatazione di come gli intellettuali cristiani abbiano trasmesso, attraverso diversi canali, una formulazione della gestualità coreutica di derivazione platonica: l'elaborazione, quindi,

11. Canetti, *La danza dei posseduti*, p. 570. Per queste direzioni di ricerca una profonda gratitudine mi lega a Luigi Canetti, che ha supervisionato con attenzione tutte le fasi di questo lavoro. Sotto la sua guida, presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna, portiamo avanti diversi progetti anche grazie all'ideazione e creazione di Eurythmia. International Research Network on the Cultural History of Dance in seno al Laboratorio di storia culturale e religiosa «I lunedì degli Ariani».

12. Canetti, *Frammenti di eternità*, p. 10.

di un'antropologia che prendeva spunto dalle considerazioni di Platone a proposito della *choreia* della Città ideale, utilizzata dal filosofo come metro di perfetta vita comunitaria.

Che gli intellettuali tardoantichi fossero completamente intrisi di cultura platonica e con un'educazione classica completa lo hanno messo molto bene in luce gli studi di Werner Jaeger su cristianesimo primitivo e *paideia* greca, e «con la lingua greca tutto un mondo di concetti, categorie del pensiero, metafore ereditate, sottili sfumature di significato, penetra nel pensiero cristiano».¹³

In considerazione del fatto che le riflessioni intellettuali cristiane sulla gestualità coreutica saranno recepite e trasmesse durante i secoli tardoantichi e altomedievali tanto nell'Occidente latino quanto nell'Oriente greco, non si è ritenuto imprudente utilizzare nel titolo del libro questa formula latino-greca di *christiana choreia*, che vuole essere una sintesi per descrivere quello che, con la regolamentazione della gestualità, gli intellettuali cristiani hanno tentato, in maniera più o meno preterintenzionale, di costruire.

Christiana choreia vuole quindi essere una chiave di lettura interpretativa delle forme e dei modi con cui gli intellettuali cristiani della Tarda Antichità hanno percepito e tentato di normare la gestualità coreutica. Analizzando la questione soprattutto da un punto di vista storico-semantico e storico-culturale, e privilegiando un approccio di tipo tematico, nei primi due capitoli si trovano ricostruite le concezioni che, su questo tema, il cristianesimo aveva ereditato dal mondo greco (in particolare le teorie platoniche sulla *choreia* della Città ideale e il concetto di *schema*) e dal mondo romano (in particolare lo stigma dell'*infamia* che caratterizzava i danzatori). L'ipotesi di fondo è che gli intellettuali cristiani siano giunti in questo modo all'elaborazione di un'antropologia della gestualità coreutica che invitava gli uomini a diventare i perfetti imitatori di una *choreia* angelica, di cui vengono presentate le implicazioni nel terzo capitolo. Questa elaborazione aveva come punti fermi le teorie cristiane sulla rappresentazione, che non ammettevano altri spettacoli se non quello che tutti gli uomini avrebbero dovuto agire sulla scena del mondo al cospetto di Dio, e l'elaborazione filosofica di una metafora dei corpi degli uomini come strumenti musicali che, con la loro gestualità, avrebbero dovuto produrre all'unisono la melodia armonica ritmata dal Nuovo Canto, cioè il Logos incarnato. Una chiave interpretativa che risulta efficace anche per la let-

13. Jaeger, *Cristianesimo primitivo e paideia greca*, p. 5.

tura delle fonti altomedievali che affrontano il tema coreutico, a partire dalle norme che vietavano la danza, laddove, per precise ragioni storico-culturali – che saranno discusse nel quarto e ultimo capitolo – entreranno in scena nuovi concetti e nuovi termini a noi ormai molto prossimi, come il tardo latino *ballare*.

La *choreia christiana* rappresenta, allora, una sintesi di queste molteplici influenze che hanno portato gli intellettuali cristiani, attraverso la rielaborazione di modelli antichi, alla definizione di nuovi *schemata*: un dispositivo concettuale che consentiva di disciplinare l'appartenenza alla comunità cristiana. Si trattava di una *choreia* che non intendeva caratterizzare però soltanto una presunta Città ideale, ma che avrebbe dovuto attuarsi anche tra gli abitanti della *civitas christiana*: quest'ultima doveva essere lo specchio e l'anticipazione della Città celeste, popolata da danze di angeli e santi.

1. La *choreia* consacrata. Il fondamento paideutico greco

Nelle *Leggi*, in particolare nei libri secondo e settimo, Platone delinea quella che Steven Lonsdale ha definito «an ancient anthropology of dance».¹ Per quanto si possa essere d'accordo con Frederick Naerebout a proposito del fatto che considerare Platone «an anthropologist *avant la lettre*»² risulti un po' anacronistico per l'Antichità, tuttavia la definizione di un'antropologia platonica della danza è molto efficace soprattutto in relazione all'accoglienza che queste considerazioni avrebbero trovato negli intellettuali cristiani.

Sebbene sia importante collocare le opere di Platone nel contesto storico-culturale in cui sono state prodotte, e sebbene il filosofo fosse chiaramente inconsapevole della ricezione che poi le sue teorie avrebbero avuto – e quindi difficilmente lo si potrebbe considerare l'ideatore di una sistematica interpretazione antropologica –, tuttavia per la Tarda Antichità si può a buon diritto parlare dell'elaborazione di un'antropologia cristiana della gestualità coreutica di derivazione platonica. Un'elaborazione che avrebbe poi, a sua volta, influenzato il pensiero cristiano dell'Occidente latino e dell'Oriente greco in età medievale.

Platone ci parla con autorevolezza – e, forse, con un tono vagamente nostalgico, da inguaribile conservatore quale era – del ruolo politico che avevano i cori civici e le pratiche coreutiche in Attica tra V e IV secolo

1. Lonsdale, *Dance*, p. 8. Sull'interesse che nelle *Leggi* è riservato alla cultura performativa e all'attività corale, si veda anche la più recente miscellanea di studi su *Performance and Culture*, in particolare i contributi di Griffith, *Cretan Harmonies and Universal Morals*, e Calame, *Choral Practices in Plato's Laws*.

2. Naerebout, *Attractive Performances*, p. 96; toni critici a proposito dell'approccio di Lonsdale sono utilizzati anche in Naerebout, *Dance in Ancient Greece*, p. 152.

a.C. Per intendere qui il concetto di “ruolo politico” bisogna più che mai pensare alla radice etimologica del termine, che ha a che fare propriamente con la *polis*. Dunque, le pratiche coreutiche in Grecia, nell’Antichità, erano fondamentali per la gestione della *polis*: si trattava di attività unificanti di carattere per lo più religioso, allo stesso tempo creatrici e performative di identità collettive.³

Mi preme sottolineare che uso l’espressione “carattere religioso” solo per convenzione e per motivi di chiarezza, in quanto questo tipo di *performance* aveva luogo in genere all’interno di festività dedicate a una o più divinità. Anche in questo caso, però, il ruolo politico era sempre predominante: in un certo senso, quello che la nostra sensibilità percepisce come “religioso” interagiva e aderiva perfettamente con ciò che noi potremmo, invece, percepire come “profano”. Per dirla con Lonsdale, per il mio discorso, le categorie

social or political, religious or profane [...] are arbitrary when applied to communal practices, especially in the archaic city-state which recognizes a religious dimension for all collective practices.⁴

Per capire l’importanza che in Platone – e più in generale nell’Antichità – veniva attribuita a queste pratiche, bisognerebbe pensare che nel momento stesso in cui anche solo una di esse fosse venuta meno, l’intero sistema politico-sociale sarebbe stato messo in discussione. Questa riflessione potrebbe forse anche essere d’aiuto per comprendere meglio le ragioni della tenacia con cui molte di queste pratiche sarebbero rimaste in vita anche dopo la progressiva affermazione del cristianesimo e i tentativi degli intellettuali cristiani di debellarle, talvolta etichettandole come “pagane”.

1. La paideia musicale e gestuale

La danza – *choreia* – era per Platone uno strumento di *paideia*, intendendo con questo termine non la semplice educazione scolastica e/o fisica, ma l’intero modo di vivere. Secondo il suo pensiero le virtù morali e politiche potevano essere acquisite imparando a danzare nel modo corretto, cioè

3. A proposito di quest’ultimo aspetto si possono vedere: Calame, *Morfologia e funzione della festa*; Schmitt Pantel, *Collective Activities*.

4. Lonsdale, *Dance*, p. 16.

imparando ad eseguire quegli *schemata* che erano adatti al proprio ruolo nella società, e che, al tempo stesso, lo definivano. Nel momento in cui questo ruolo fosse venuto a mancare, l'intero sistema politico ne avrebbe risentito perché, in qualche modo, anche i ruoli di tutti gli altri sarebbero stati messi in discussione.

La presenza, nelle *Leggi*, di una legislazione concernente le attività musicali, mostra quanto per Platone fosse elevato il potere che i canti e le danze corali avevano come organo di controllo sociale per la trasmissione e il mantenimento, presso i cittadini, dei giusti sentimenti. Il termine *nomos* indica 'legge', ma anche 'melodia' e 'modo musicale', e proprio *nomoi* erano chiamati i primi repertori melodici appunto perché – ci informa Roberto Pretagostini – «non era lecito uscire dai limiti dell'intonazione e dai caratteri stabiliti per ciascuno di essi».⁵

Per la sua Città Platone propone con forza una legge musicale di tipo conservativo, sottolineando l'importanza di evitare le innovazioni.

Dico che in tutte le città è ignorato da tutti il fatto che il genere dei divertimenti è di importanza capitale per la legislazione, perché siano stabili o no le leggi istituite. Infatti questo genere di divertimento, una volta stabilito e partecipe del fatto che gli stessi facciano gli stessi giochi e si interessino agli stessi divertimenti nelle stesse condizioni e allo stesso modo, permette che anche le leggi istituite per affari seri durino in uno stato di tranquillità. Ma se gli stessi giochi sono instabili e soggetti a innovazioni, usufruendo sempre di altri cambiamenti, e non sono mai gli stessi quelli che i giovani chiamano a loro graditi, tanto che né nelle movenze (*schemasin*) dei loro corpi né negli altri corredi personali ciò che è decoroso (*euschemon*) e ciò che è indecoroso (*aschemon*) è sempre concordemente fissato per loro, ma è onorato in modo particolare colui che inventa sempre qualcosa di nuovo e introduce qualcosa di diverso dal solito negli atteggiamenti del corpo (*schemata*), nei colori e in tutte quante le cose siffatte, potremmo dire, parlando nella maniera più giusta, che non c'è per una città rovina maggiore di questa. Infatti questo cambia i costumi dei ragazzi senza che essi se ne accorgano e rende presso di loro disprezzato ciò che è antico e onorato ciò che è nuovo.⁶

Proprio come il *nomos*/legge è alla base dell'ordine sociale, è seguendo il corretto *nomos* musicale che la *choreia* collettiva può condurre il corpo sociale in maniera armoniosa. Il termine *choreia* indica, dunque, le azioni

5. Pretagostini, Μουσική, p. 45.

6. Plato, *Lg.* VII, 797a-c (trad. it., con lievi modifiche, in *Le leggi*, pp. 587-589).

combinare di canto e danza, e secondo Platone il legame tra le due è dato dal ritmo e dal movimento del corpo. Nelle *performance* corali e coreutiche, così come nella vita sociale, la voce e il corpo devono muoversi armoniosamente tra loro e in rapporto con gli altri corpi e con lo spazio in cui agiscono.

Se ci resta un po' di memoria, abbiamo detto a principio della discussione che la natura dei giovani, ardente com'è, non riesce a stare in quiete né con il corpo né con la voce, ma urla e salta continuamente in modo disordinato e che la percezione dell'ordine in relazione a entrambe queste funzioni sfugge completamente agli altri esseri viventi rappresentando una facoltà esclusivamente umana; e ancora, che la scansione ordinata del movimento ha il nome di «ritmo» (*rythmos*), che quella della voce, quando il tono acuto si fonde col grave, si dice «armonia» (*harmonia*) e che l'abbinamento di ritmo e armonia si chiama «corea» (*choreia*).⁷

Solo coloro che sono educati a seguire questa armonia possono vivere nella Città platonica. Colui che non sa danzare è definito *achoreutos* ed è escluso dalla Città ideale, perché vuol dire che è incapace di socializzare con gli altri cittadini e di muoversi in armonia con il resto della *choreia* civica. La *choreia*, quindi, riveste in Platone un ruolo politico determinante, al punto che l'incapacità di un individuo di muoversi in armonia con gli altri è considerata immorale e turpe.

Nelle *Leggi*, che rappresentano la fase finale della sua elaborazione politica e filosofica, Platone tratta la danza come un fenomeno sociale e religioso e ne discute il ruolo nella educazione – *paideia* – politica. Un ruolo fondamentale in questo concetto di *paideia* è dato anche dalla radice stessa di questo termine, che, per la sua derivazione dal verbo *paizo* (che deriva a sua volta dal termine *pais*, 'fanciullo'), indica uno stretto legame con le attività della danza e del gioco puerile (*paidia*).⁸ Secondo Platone, i fanciulli sin da subito – e finché non fosse giunto per loro il tempo di andare in guerra – avrebbero dovuto prendere parte alle danze e alle processioni per onorare gli dèi.⁹ In questo processo educativo che implicava, appunto, la danza e il gioco, la dimensione gestuale aveva un'importanza cruciale,

7. Plato, *Lg.* II, 664e-665a (trad. it. in *Le leggi*, p. 203).

8. Lonsdale, *Dance*, p. 23.

9. Plato, *Lg.* VII, 796c-d: «i bambini subito, e per quanto tempo non vadano ancora in guerra, facendo processioni e cortei in onore di tutti gli dèi, dovranno essere sempre ornati di armi e cavalli, facendo nelle danze e nella marcia suppliche, ora più veloci ora più lente, agli dèi e ai figli degli dèi» (trad. it. in *Le leggi*, pp. 584-585).

ed è una dimensione che le nostre traduzioni moderne dei termini greci non sempre riescono a restituire completamente.

Per rendere meglio questo discorso, è molto utile l'approfondimento del lemma *paizo* presente nel *Grande Lessico del Nuovo Testamento*: qui si chiarisce come le forme classiche di questo verbo – *epaisa*, *pepaika* – coincidano foneticamente con quelle del verbo *paiein* che vuol dire 'percuotere'.¹⁰ Il verbo *paizo* può essere dunque tradotto con 'giocare, scherzare, schernire', ma bisogna sempre sottolineare quella dimensione gestuale che si è persa nelle traduzioni delle lingue moderne. Nei testi omerici *paizo* è usato per indicare il gioco con la palla delle ninfe e la danza.¹¹ In diversi testi biblici la traduzione greca dei Settanta rende l'ebraico *sihaq*, 'danzare', con *paizein*, evidenziando così la caratteristica del movimento nel gioco e nella danza;¹² questo perché con *paizein* si esprime il carattere vivace dei bambini che di solito manifestano l'allegria con suoni e movimenti.¹³

Anche *empaizo* contiene l'idea di movimento, e questo verbo indica appunto il salterellare su o contro e, per estensione, ha poi assunto il significato di deridere, schernire e appartiene, in generale, a tutta una gamma di termini e gesti che indicano il disprezzo, quali, per esempio,

arricciare il naso, scuotere il capo, batter le mani in segno di scherno, fischiare, sputare in faccia, biasimare, parlare e spettegolare, strapazzare, tartassare e gettare nel fango (a parole), schernire, sussurrare contro, calunniare di nascosto, deridere, disprezzare, punzecchiare, divertirsi alle spalle di qualcuno, dileggiare, beffeggiare.¹⁴

Nella storia di Sansone, narrata nel libro dei *Giudici*, il verbo *paizein* è utilizzato con il significato di suonare uno strumento musicale.¹⁵ Questo ci porta a un'altra considerazione utile a chiarire la vasta gamma di significati che concetti come quello di danza e gioco intesi come movimenti avevano nel mondo antico: quella riguardante, appunto, la musica.

10. Bertram, *παίζω*.

11. Cfr. Hom., *Od.* VI, 99-101; VII, 290-291; VIII, 250-253; XXIII, 147 (ed. von der Mühl).

12. Cfr., per esempio, 2 *Sam* 6, 5, dove il greco della LXX usa *paizein* e la *Vulgata* di Girolamo *ludere*: «Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa (*paizontes* – *ludebant*) davanti al Signore con tutte le forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali».

13. Bertram, *παίζω*, col. 197.

14. Bertram, *παίζω*, coll. 204-205.

15. *Gdc* 16, 25.

Il concetto greco di *mousike* non indica semplicemente quello che per noi indica il termine ‘musica’, ovvero non è mai solo melodia ma, come ha sottolineato Bruno Gentili, la *mousike technē*, propriamente,

«l’arte delle Muse», riguardò non solo l’arte dei suoni, ma anche la poesia lirica, sia essa monodica o corale, e la danza, ovvero i mezzi di comunicazione di una cultura che attraverso il linguaggio poetico, i ritmi e le melodie trasmetteva oralmente i suoi messaggi in pubbliche esecuzioni. La sua funzione fu essenzialmente didattica e paideutica, sia quando operò nell’ambito dei simposi, dei *kômoi*, delle eterie maschili o dei tiasi femminili o nelle occasioni di cerimonie festive e celebrative, sia quando, trasferendosi sulla scena, assunse i modi e le forme della rappresentazione drammatica [...] Una funzione paideutica che non va intesa in senso banalmente pedagogico, ma come esperienza formativa e irripetibile vissuta intellettualmente ed emotivamente dal pubblico durante la *performance* di un carme lirico o durante la rappresentazione tragica o comica delle vicende di personaggi mitici o reali.¹⁶

Pertanto, dando per assodato che questo concetto possa indicare l’unione contemporanea di parola, melodia e gestualità, e considerando l’alto valore propedeutico attribuito alla *mousike* che coinvolgeva l’intera esperienza performativa – cioè di una *performance* che contribuiva anche alla formazione nel senso proprio di *paideusis* –, quello che è interessante evidenziare è come nell’idea di gioco puerile espressa dal verbo *paizein* si possa intravedere anche un’idea di movimento in qualche modo musicalmente diretto, e dunque di danza. In tutte queste considerazioni bisogna sempre tenere presente che nella traduzione greca delle Scritture ebraiche non è semplicemente un linguaggio ad essere tradotto, ma – come in ogni traduzione – è un intero sistema culturale, quello ebraico, che inizia ad essere espresso con categorie che appartenevano a un’altra cultura, quella greca, ed è questa commistione di tradizioni che, unite poi anche a quella romana, soprattutto di epoca imperiale, e alla cultura latina, ha maggiormente influenzato il cristianesimo nelle percezioni della gestualità coreutica.

Ritornando quindi alla *paideia* platonica, è importante sottolineare come questa implichi un’educazione a muoversi in maniera musicalmente armoniosa. Se ci sforziamo di intendere questi concetti con tutta la portata gestuale che comprendono, non sembrerà così astratto il concetto di *achoreutos*, perché, sebbene lo traduciamo con “colui che non sa danzare”, il

16. Gentili, *Metro e ritmo*, p. 5. Si vedano anche le definizioni di Angeli Bernardini, *Vista e udito*, p. 287, e di Pretagostini, *Μουσική*, p. 41.

senso platonico intendeva più probabilmente significare “colui che è ineducato alla *paideia* (*apaideutos*) ed è dunque inabile a seguire la *choreia*”. Posta in questi termini la questione diventa molto più grave, almeno nell’ottica platonica, perché con questi concetti di *achoreutos/apaideutos* si intendeva stigmatizzare tutti quelli che non rientravano nell’ideale platonico di civiltà e che andavano esclusi perché la loro presenza rischiava di sovvertire la stabilità e l’armonia dello Stato.

Partendo dall’osservazione dei bambini, nel secondo libro delle *Leggi*, Platone presenta delle considerazioni su quell’istinto naturale al movimento che una buona educazione dovrebbe regolamentare. Gli uomini si distinguono dagli animali perché riescono a percepire ritmo e armonia, che per Platone sono doni degli dèi che danzano insieme a loro. A livello concettuale abbiamo una esplicita identificazione tra *choreia* e *paideia* laddove l’Ateniese – da identificarsi, nel dialogo, con lo stesso Platone – afferma:

I vari aspetti dell’arte della danza (*choreia*) rappresentavano per noi l’educazione (*paideusis*) nel suo complesso, e ne facevano parte, nell’ambito della voce, i ritmi e le armonie.¹⁷

2. I buoni schemata della vita

La quarta di copertina del volume di Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, contiene la più chiara ed esaustiva definizione del concetto greco di *schema*, il quale

mostra che è la *mousike* – musica e danza – il principale fattore della costruzione dei vocabolari iconografici e della stabile associazione fra specifici *schemata* e specifici valori. Non solo pittura, scultura o danza – con le pose e i gesti dei personaggi che rappresentano – ma anche il modo di camminare, parlare e apparire in pubblico, l’etichetta, sono arti mimetiche, del cui vocabolario il cittadino antico ha una competenza anche attiva: egli conosce, nel proprio corpo, gli *schemata* e i valori che essi veicolano.¹⁸

17. Plato, *Lg.* II, 672e (trad. it. in *Le leggi*, p. 229).

18. Catoni, *Schemata*; farò qui riferimento alla seconda edizione: *La comunicazione*, quarta di copertina. Su questo volume si veda anche l’interessante approfondimento di Franzoni, *Danzare i gesti*.

La studiosa mostra come nella vita di un cittadino greco fosse di fondamentale importanza la dimensione visuale (oltre a quella sonora) che coinvolgeva non solo i programmi figurativi da cui era circondato, ma anche i riti e gli spettacoli a cui partecipava e quindi il modo stesso in cui si comportava pubblicamente in città. Si trattava di un «vocabolario gestuale» che comprendeva diversi aspetti della vita sociale, e la conoscenza dei lemmi di questo vocabolario, gli *schemata*, appunto, garantivano la comunicazione.

La dimensione visuale si concretizzava in comportamenti, in etichetta; sulla sua base si formulavano giudizi etici, si classificavano esseri umani, animali e piante; il medico formulava le proprie diagnosi; una città o un privato sceglievano il modo in cui volevano essere percepiti dal proprio pubblico.¹⁹

Dall'analisi lessicografica del termine *schema* in fonti prodotte tra V e IV secolo a.C. – periodo in cui era particolarmente stringente la necessità di una riflessione su questi temi, in quanto gli *schemata* stavano iniziando a subire dei cambiamenti – emerge come la danza, la gestualità coreutica, che è parte integrante della *mousike*, fosse percepita come la maggiore fonte di diffusione del linguaggio basato sugli *schemata*. Le arti che, nel senso antico del termine, coinvolgono e accomunano pittura, teatro, musica, poesia, danza e, in generale, la *performance*, utilizzano gli *schemata* per diffondere dei valori.

Dunque gli *schemata* hanno una funzione paideutica, propria del concetto di *paideia* che ha in seno al suo significato etimologico anche sempre il senso del movimento. Una *paideia* quindi che, ancora una volta, coinvolgeva tutta la vita di un individuo e che aveva l'obiettivo di regolarne anche i più piccoli gesti, di farli corrispondere a quegli *schemata* socialmente accettabili e sempre musicalmente diretti in maniera armoniosa. Era fondamentale che ogni cittadino regolasse la propria vita politica – all'interno della *polis* – seguendo gli *schemata* corretti. Se questo aspetto era così importante, possiamo facilmente dedurre quanto fosse potenzialmente pericoloso, al contrario, il sovvertimento degli *schemata*, perché aveva il potere di mettere in discussione i valori stessi della *polis*.

Lo stravolgimento degli *schemata* poteva avvenire anche con l'introduzione e la diffusione di nuovi valori, in un certo senso di nuovi *schemata*: è per questo che nella riflessione politica di Platone è fondamentale mante-

19. Catoni, *La comunicazione*, p. 5.

neri gli *schemata* tradizionali, quelli che tutti conoscono e condividono, ed è per questo, anche, che il filosofo sconsiglia l'introduzione di variazioni nei *nomoi*, intendendo con questo termine leggi, sì, ma anche – e forse soprattutto – modi musicali, perché la musica ha il potere, secondo il pensiero antico (ma non solo), di plasmare i comportamenti degli individui.

Per quanto riguarda l'educazione dei giovani, Platone presenta il modello legislativo egiziano come il migliore in assoluto quando fa dire all'Ateniese:

C'è da restare meravigliati al solo sentirne parlare. Da tempo antico, a quanto pare, fu riconosciuto da loro quel principio che adesso andiamo affermando, e cioè che nelle città i giovani devono abituarsi a coltivare belle movenze (*kala schemata*) e belle melodie; e dopo aver fissato quali e come devono essere, le esposero nei templi e vietarono ai pittori e a tutti coloro che riproducono movenze (*schemata*) e altre figure del genere di inventarne di nuove o di concepirne di diverse rispetto a quelle tradizionali, e un tale divieto vige tuttora sia in questo ambito che in ogni aspetto relativo alla musica (*mousike*). Se tu volessi esaminare il fenomeno troveresti che là esistono dipinti e sculture risalenti a diecimila anni fa – diecimila nel vero senso della parola – che non sono né più belli né più brutti di quelli realizzati oggi dal momento che furono prodotti con la medesima tecnica (*technen*) [...] questa normativa concernente la musica (*mousiken*) è un dato reale, che induce alla riflessione perché dimostra la possibilità di legiferare con sicurezza in questa materia confidando in melodie che esibiscono per natura una corretta conformazione. E questa sarebbe opera di un dio o di un uomo divinamente ispirato, così come laggiù si dice che le melodie conservate per sì lungo tratto di tempo sono creazione di Iside. Pertanto, ripeto, se si fosse in grado di coglierne in qualche modo la forma corretta, bisognerebbe avere il coraggio di promuovere tali melodie a legge e norma, e in effetti la tendenza del piacere e del dolore a tradursi in sempre nuove forme musicali non ha probabilmente forza sufficiente per corrompere l'arte della danza ormai consacrata (*kathierotheisan choreian*) censurandone l'antichità.²⁰

Come precisa Catoni, questo approfondimento platonico sull'arte egiziana non ha nulla a che vedere con presunti interessi tecnico-artistici del filosofo, ma riguarda propriamente una presentazione dello *schema* che ha a che fare, oltretutto con le arti figurative nel senso specifico del termine, più direttamente con la musica e la danza.²¹

20. Plato, *Lg.* II, 656d-657b (trad. it. in *Le leggi*, pp. 177-179).

21. Catoni, *La comunicazione*, p. 280.

Gli *schemata kala* sono gli *schemata* propri della *euschemosyne*, quella a cui tutti i cittadini dovrebbero essere educati poiché permette di mantenere sempre l'autocontrollo. Questa caratteristica della *euschemosyne* e dell'autocontrollo, del rimanere sempre presenti a sé stessi, sarà un punto cruciale anche del comportamento del buon cristiano. Nella Città ideale platonica così come nella *civitas christiana* non sono ammesse quelle forme di gestualità frenetica che sono il sintomo di una perdita del controllo di sé. Se Platone invitava a identificare dei giudici che potessero vagliare e approvare i giusti *schemata* da seguire e divulgare presso i giovani cittadini, i cittadini cristiani della Tarda Antichità avranno già, almeno in linea teorica, i loro giudici educatori: i vescovi.

Gli *schemata* che coinvolgono il canto, la danza – in una parola – la *mousike*, non sono mai neutri sul piano morale: Platone insiste molto su questo punto e gli intellettuali cristiani lo avranno molto presente quando definiranno i modelli di comportamento che il cristiano dovrebbe seguire, quando si occuperanno di gestualità coreutica e di musica, quando interverranno – anche a livello legislativo attraverso diverse norme conciliari – su questioni che, almeno apparentemente, sembrano lontane dagli interessi degli intellettuali, come per esempio il modo di comportarsi durante i festeggiamenti. E non sono questioni che riguardano, semplicemente, un pericolo di lascivia o di prossimità ai culti pagani: la faccenda era molto più seria ai loro occhi, e molto più pregnante per la vita di un cristiano, perché erano proprio i modelli platonici di *schemata* che loro avevano presenti e che sentivano il bisogno di divulgare.

Nella vita, così come nell'arte, che comprendeva anche la musica e la danza, bisognava perseguire sempre l'*euschemosyne*, perché la mancanza di decoro, di armonia e di ritmo nelle rappresentazioni e nelle arti figurative e performative avrebbe comportato gli stessi difetti anche nella vita. È questa la ragione per cui nella Città platonica bisogna impedire agli artisti

di introdurre ciò che è moralmente malvagio, sfrenato, ignobile e indecoroso (*aschemon*) sia nelle rappresentazioni di esseri viventi sia negli edifici sia in ogni altro manufatto, o altrimenti non permettere di lavorare presso di noi a chi non sia capace di osservare questo precetto, per evitare che i nostri guardiani, allevati tra immagini disoneste come tra le erbacce, cogliendone poco per volta ogni giorno una grande quantità e pascendosene, accumulino senza avvedersene un unico grande male nella loro anima? Non bisogna al contrario cercare quegli artefici che sappiano nobilmente seguire le tracce della natura di ciò che è bello e decoroso (*euschemonos*), affinché i giovani, come

chi abita in un luogo salubre, traggano vantaggio da qualunque parte un'impresione di opere belle tocchi la loro vista o il loro udito, come un soffio di vento che porta buona salute da luoghi benefici, e sin dalla fanciullezza li conduca senza che se ne accorgano alla conformità, all'amicizia e all'accordo (*symphonian*) con la retta ragione?²²

Inoltre, l'approfondimento platonico su quelli che sono da considerarsi “buoni *schemata*” risulta molto interessante anche per la successiva elaborazione polemica che gli intellettuali cristiani faranno contro gli spettacoli e a proposito dell'ambiguità che loro vedranno insita nei mestieri di attore e danzatore, come pure in chi frequenta il teatro. Ecco cosa dice, in sintesi, Platone: è importante che i “buoni *schemata*” non siano buoni solo a livello tecnico (*techne*), ma anche a livello contenutistico; il cittadino bene educato è abile non solo ad una esecuzione corretta di canti e danze ma ad eseguire proprio quelli che imitano le virtù e non i vizi, cioè «buoni canti e buone danze».²³ È evidente che Platone ponga questo problema perché non farlo renderebbe ammissibile un distacco tra la *techne* e la morale, quindi la possibilità che un danzatore, che ormai possiamo definire a tutti gli effetti un cittadino – perché le due figure, in un certo senso, si identificano – esegua in maniera impeccabile uno *schema* che però rappresenta il male. Perciò vanno individuati i buoni *schemata* con cui educare i cittadini che poi li dovranno imitare, e questa ricerca spetta a chi per eccellenza conosce ciò che è buono, cioè il filosofo. Dice l'Ateniese: «Ecco allora ciò di cui, come fossimo segugi, dobbiamo andare in caccia: la bellezza delle movenze (*schema*), delle melodie, dei canti, delle danze».²⁴ Non possiamo sapere se Platone abbia mai pensato o sperato che qualcuno, in futuro, avrebbe provato a rendere questa legislazione davvero reale e applicabile, o che ci sarebbero state delle figure di intellettuali che, direttamente a contatto con i cittadini, avrebbero provato a educarli in questo senso.²⁵ Tuttavia è probabile che, forse non consapevolmente o in maniera premeditata, ma in maniera efficace, sia stato proprio questo il modello di educazione coreutica che i vescovi tardoantichi hanno tentato di trasmettere al cittadino/danzatore cristiano. In un certo senso, sono poi diventati loro i filosofi che,

22. Plato, *Resp.* III, 401b-d (trad. it. in *Repubblica*, p. 159).

23. Plato, *Lg.* II, 654c. Catoni, *La comunicazione*, pp. 272-274.

24. Plato, *Lg.* II, 654e (trad. it. in *Le leggi*, p. 169).

25. Alcune considerazioni a proposito della sistematizzazione politica di Platone e una sua possibile attuazione reale si possono trovare in Veyne, *Critique d'une systématisation*.

pretendendo di conoscere il bene e investiti di tutta l'autorità che perteneva al loro ruolo, hanno tentato di indirizzare i cittadini all'esecuzione dei giusti *schemata*. E questo perché i testi platonici facevano in tutto parte di quella che Gaëlle Jeanmart ha definito la «bibliothèque intérieure»:²⁶ quel sapere e quella sensibilità che non sono strettamente quantificabili o misurabili da manoscritti, frammenti e citazioni, ma che, ereditati dal passato, facevano parte integrante del patrimonio storico-culturale del contesto in cui i vescovi tardoantichi si trovavano a operare.

2.1. Danze giuste e danze sbagliate

Nel settimo libro delle *Leggi* Platone concentra l'attenzione anche su alcune esecuzioni coreutiche specifiche e le classifica in due grandi categorie: danze che imitano le movenze dei corpi belli e danze che imitano le movenze dei corpi turpi. In particolare, le seconde hanno una funzione paideutica e il legislatore dovrà sceglierle con attenzione perché sono quelle che devono essere conosciute proprio per evitare di riprodurle. Sono le danze comiche, destinate a suscitare il riso, e non dovranno mai essere eseguite dai cittadini, ma solo dagli schiavi e dagli stranieri:

E bisogna imporre a schiavi e a stranieri stipendiati di fare tali imitazioni, ma mai assolutamente occuparsene, né uno degli uomini liberi sia noto per il fatto di apprenderle, né donna né uomo, ma sempre nelle imitazioni appaia qualcosa di nuovo.²⁷

In relazione a questo, in Plutarco troviamo una notizia secondo la quale gli Spartani obbligavano gli iloti a cantare e danzare ubriachi, in modo da risultare ignobili, per far apprendere ai giovani le conseguenze dell'ubriachezza.²⁸

Secondo il pensiero platonico esistono, quindi, due tipi principali di *schemata* di danza: quelli che rappresentano i vizi e quelli che rappresentano

26. Nel caso specifico, la studiosa si riferiva a Boezio, ma il concetto è senz'altro estendibile a tutti gli intellettuali della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo: Jeanmart, *Boèce*, p. 125.

27. Plato, *Lg.* VII, 816e (trad. it. in *Le leggi*, pp. 649-651).

28. Plut., *Lyc.* XXVIII, 8-9: «Anche per il resto, gli Spartiati si comportavano con crudeltà e durezza nei confronti degli Iloti: li costringevano a bere molto vino puro e poi li conducevano ai pasti in comune, per mostrare ai giovani che tipo di vizio sia l'ubriachezza; poi imponevano loro di cantare canzoni e di danzare danze goffe e ridicole e di astenersi da quelle proprie degli uomini liberi» (trad. it. in *Licurgo*).

le virtù. È fondamentale imitare i secondi per condurre una vita virtuosa e assumere un comportamento decoroso, perché l'imitazione degli *schemata* che invece rappresentano il vizio comporterebbe una vita altrettanto viziosa.

Nel paragrafo dedicato a *Schemata e danza*, Catoni esplicita l'ipotesi di lavoro della sua ricerca, cioè «che gli *schemata* di danza, in modo assai potente, abbiano un ruolo cruciale nel fissare visualmente i modi del corpo per esprimere determinati valori». ²⁹ È avendo presente questo approccio che si tenta qui di dimostrare come questi stessi *schemata* e valori, anche se declinati in modi diversi, siano stati poi trasmessi, con diverse modalità di comunicazione (per esempio la predicazione) anche dopo la diffusione del cristianesimo e che abbiano anche sostanziato la nuova fede. Si trattava di *schemata* che non riguardavano più, solo, i cittadini di una *polis*, ma i cittadini di uno “stato” molto più grande: era anche proprio attraverso i modi del corpo che si tentava di definire il buon cristiano. Tutti coloro che non seguivano quegli *schemata* indicati in diversi modi dai vescovi tardo-antichi erano *achoreutoi* proprio nel senso platonico del termine, e stavano fuori da quella *choreia* che ormai era diventata cristiana. Il loro comportamento sovversivo, definito come *aschemon* – termine che, propriamente, indicava un'esecuzione coreutica disordinata – metteva in discussione i valori stessi della società. E il legame con l'elaborazione filosofica cristiana è dato anche dal fatto che il termine *schema*, poiché aveva il potere di caricarsi di significati che indicavano il travestimento, e dunque l'inganno, viene utilizzato nelle fonti antiche anche per esprimere quel problematico rapporto fra apparenza e realtà, tipico delle arti mimetiche, che sarà poi uno dei nodi cruciali anche nella polemica degli intellettuali cristiani contro gli spettacoli.

Se i cittadini della *polis* greca erano, anche per il tramite del teatro, che aveva un valore paideutico, perfettamente alfabetizzati a intendere i gesti e gli atteggiamenti che componevano il linguaggio degli *schemata*, gli intellettuali cristiani tentavano, soprattutto attraverso la produzione omiletica, di alfabetizzare i fedeli agli *schemata* che loro ritenevano accettabili e che discendevano direttamente da quelli greci e platonici. In questo modo tutti i cristiani avrebbero, almeno idealmente, comunicato con un medesimo linguaggio gestuale, ripulito da tutto ciò che rientrava nell'ambito della *aschemosyne* e che poteva contenere quell'ambiguità tipica del linguaggio attoriale, tanto temuta perché potenzialmente ingannatrice.

29. Catoni, *La comunicazione*, p. 125.

La città è costituita di componenti, ognuna delle quali ha un suo *schema*, e tale *schema* non può essere alterato senza minare l'ordine della città. Il risultato sarebbe che la città verrebbe a fondarsi sull'apparire invece che sull'essere.³⁰

E questo è il medesimo pericolo dal quale i vescovi cristiani, in maniera sistematica, metteranno in guardia i cittadini della *societas christiana*, quando, in contesti diversi da quello greco antico, rileveranno tutte le contraddizioni e i pericoli di contaminazione che sono insiti nella frequentazione stessa del teatro che rappresenterà, ai loro occhi, il luogo dell'"apparire" per eccellenza, e mai dell'"essere", e quindi, anche solo per questo, un luogo assolutamente da evitare.

La densità del significato platonico del concetto di *schema* si evince molto bene dal quarto libro della *Repubblica*, in cui il filosofo discute la questione delle singole componenti dello Stato, mettendo in luce come, secondo il suo pensiero, ognuno debba avere il suo ruolo preciso, vestendo il proprio *habitus* sociale:

Sappiamo anche cingere i contadini di lunghe vesti, ricoprirli d'oro e invitarli a lavorare la terra per puro diletto, o far sedere comodamente i vasai accanto al fuoco perché bevano e banchettino, lasciando perdere la ruota, e fabbrichino vasi solo quando ne hanno voglia, e concedere la stessa beatitudine a tutti gli altri, in modo che sia felice l'intera città. Ma non rivolgerci questo rimprovero: a dar retta a te, il contadino non sarebbe più contadino, né il vasaio vasaio, e nessun altro conserverebbe il suo ruolo (*schema*) indispensabile all'esistenza della città.³¹

Parlo qui di "*habitus* sociale" poiché sembra che, in questo contesto, sia più che mai appropriato l'utilizzo del concetto latino – e poi anche cristiano, soprattutto monastico – di *habitus* per rendere lo *schema*, che spesso viene reso anche con il latino *figura*. Ma se in questo senso il suo significato diventa più tecnico, riferibile per esempio alle arti figurative,³² con *habitus* si rende forse meglio il suo senso ampio, che arriva a comprendere anche il modo di vestirsi, che è direttamente collegato al comportamento e alla propria funzione nella società. In questo contesto, lo *schema*

30. Catoni, *La comunicazione*, p. 238.

31. Plato, *Resp.* IV, 420e-421a (trad. it. in *Repubblica*, p. 191).

32. Sulle traduzioni latine di *schema*, si veda la miscellanea Skhèma/Figura, in particolare i contributi di Casevitz, *Du schéma au schématisme*, e Lévy, *Les lumières de la rhétorique*; cfr. anche, soprattutto in relazione a fonti latine bassomedievali, il contributo di Jacquart, *Du contour à la forme*. Si veda, inoltre, Braumann, *Forma*.

inteso come *habitus* risulta in linea con la definizione teologica fornita da Giacomo Canobbio, secondo la quale

L'abito è un modo di essere o di comportarsi, relativamente stabile, che può essere acquisito attraverso la ripetizione di atti. [...] L'abito influisce sul comportamento morale creando una predisposizione all'azione.³³

Inoltre, nel lemma *schema* presente nel *Grande Lessico del Nuovo Testamento* si rileva come, in questo significato di abbigliamento, lo *schema* passerà ad indicare nello specifico l'«abito monastico».³⁴ E chi altri, se non i monaci, saranno gli abitanti ideali della *societas christiana*? E proprio a proposito di *habito*, rileviamo con Giorgio Agamben come «nelle regole più antiche, il termine *habitatio* sembr[i] indicare non tanto un semplice fatto, quanto piuttosto una virtù e una condizione spirituale».³⁵ Laddove l'*habitare* nel cenobio non indica più semplicemente vivere insieme in uno stesso luogo, ma la precisa partecipazione comunitaria a degli *habitus* condivisi, cioè degli *schemata*. I monaci saranno, appunto, in grado di vestire lo *schema*, nel senso che, almeno in teoria, sapranno comportarsi e avere quegli atteggiamenti del corpo in linea con il dettato platonico fatto proprio e diffuso dagli intellettuali cristiani.

3. Le dottrine dell'ethos e dell'harmonia

«Parola, armonia e ritmo»³⁶ sono i tre elementi che compongono la melodia e, secondo Platone, le norme su canti e danze devono essere stabilite dallo Stato e nulla di nuovo deve essere introdotto, a meno che non esistano melodie antiche che per qualche ragione non siano più adatte.

Così bisogna poi stabilire i canti e le danze. Ci rimangono degli antichi molte vecchie e belle composizioni musicali, e ancora allo stesso modo danze per i corpi, tra le quali non c'è nessuna difficoltà a scegliere quella che conviene e si adatta alla costituzione che stiamo stabilendo. Per esaminarle e selezionarle

33. Canobbio, *Piccolo lessico di teologia*, p. 15.

34. Schneider, *σχῆμα*, col. 419. Cfr., per esempio: Evagr. Pont., *pract., prol.* (edd. Guillaumont, Guillaumont); Serap., *ep. mon.* VIII, in *PG XL*, col. 933B. Relativamente allo *schema* si veda anche Greeven, *εὐσχημῶν*, e per l'abito monastico Giorda, *La veste*.

35. Agamben, *Altissima povertà*, p. 24.

36. Plato, *Resp.* III, 398d. Sul concetto di *rhythmos* si vedano le interessanti osservazioni di Benveniste, *The Notion of "Rhythm"*.

siano scelti uomini non più giovani di cinquant'anni, e ciò che tra le antiche composizioni sembri essere adatto, lo si approvi, e ciò che invece sia manchevole o del tutto inadatto, o lo si respinga del tutto, o lo si riprenda e lo si rimaneggi, avendo preso con sé poeti e musicisti, servendosi delle loro capacità poetiche, non cedendo ai piaceri e ai desideri, salvo poche eccezioni, spiegando i propositi del legislatore, si organizzino il più possibile la danza, il canto e tutta l'arte corale secondo queste intenzioni. E ogni disordinata attività musicale, avendo assunto un ordine (*taxin*), diviene mille volte migliore, anche se non le viene aggiunta la dolce poesia; la piacevolezza è comune a tutte.³⁷

Come si evince da questo brano la questione era più che mai seria, e Platone si premura di stabilire anche l'età delle persone adatte alla selezione dei buoni *schemata*: costoro dovevano aver raggiunto una certa maturità intellettuale, in quanto nelle loro mani, poiché si trattava degli *schemata* che avrebbero appreso i futuri cittadini (e legislatori), c'erano le sorti dello Stato stesso. Questo perché gli *schemata* erano associati a determinati valori, e questa associazione avveniva per il tramite della *mousike*. Per questo motivo era indispensabile anche decidere quali stili, ritmi e *harmoniai* potessero essere ammessi nello Stato. Secondo il pensiero greco antico trasmesso da Platone, ogni ritmo e armonia corrisponde a uno specifico *ethos* (pl. *ethe*) – concetto che potrebbe essere forse reso, in questo contesto, con 'carattere', 'temperamento' – e questo è in grado di predisporre determinati stati d'animo e comportamenti. In questo modo gli *ethe* possono avere un'influenza diretta anche sui modi del corpo, quindi sulla gestualità.³⁸

A questo proposito Platone riprende la dottrina dell'*ethos* teorizzata da Damone di Oa. Su questo personaggio, vissuto ad Atene nel V secolo a.C., si hanno poche notizie e per lo più indirette, ma si trattava, come ha scritto Robert Wallace, di un «filosofo della musica».³⁹ Pare che fosse una personalità in vista della corte di Pericle, e il suo interesse politico è rilevabile anche da questa considerazione trasmessaci da Platone, secondo la quale bisogna

guardarsi dall'introdurre un nuovo genere di musica come dal più grave pericolo, in quanto non si possono assolutamente modificare i generi musicali

37. Plato, *Lg.* VII, 802a-c (trad. it. in *Le leggi*, pp. 603-605).

38. Per un inquadramento generale a proposito del concetto di *ethos* si veda, anche se è un po' datato, Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*.

39. Wallace, *Damone di Oa*, p. 30. Damon, *Fragm. e Test.* (edd. Diels, Kranz). Su questo personaggio e sulle sue teorie musicali si veda anche Lord, *On Damon*.

senza sconvolgere le leggi più importanti della città: così dice Damone e anch'io sono convinto.⁴⁰

Secondo il pensiero di Damone la musica aveva un alto valore educativo, e le sue teorie sono giunte a noi anche per il tramite e talvolta le critiche di altri autori dell'Antichità, come il filosofo epicureo Filodemo di Gadara.⁴¹ Dopo una ricostruzione delle fonti che lo riguardano e difficili questioni di attribuzione, Wallace giunge alla conclusione che sia

possibile che Damone abbia scritto una lista di *harmoniai* che successivamente fu trasmessa ai suoi seguaci. Se così è, comunque, oggi gli studiosi sono generalmente d'accordo nell'affermare che dopo il quarto secolo a.C. queste *harmoniai* non potevano essere correttamente comprese.⁴²

Questo dettaglio è di grande interesse, soprattutto per quanto riguarda l'influenza che le teorie damoniane ebbero poi sugli intellettuali della Tarda Antichità, che spesso, pur utilizzando le medesime categorie musicali, talvolta perfino riprendendo dettagli tecnici, molto verosimilmente non avevano una chiara visione né una conoscenza concreta delle melodie specifiche.⁴³ Questo dimostra che i loro interessi principali in realtà erano altri, in particolare, appunto, quelli relativi alla musica come strumento educativo in grado di influenzare la vita e il comportamento degli uomini.

In ogni caso, sulla figura un po' evanescente di Damone si sviluppò sin da subito un notevole seguito che ebbe anche una certa durata: di estrema importanza è la testimonianza trasmessa, nel III secolo d.C., dal filosofo neoplatonico Porfirio, secondo la quale potrebbe essersi formata intorno a lui una scuola di cosiddetti *harmonikoi* che durò anche nei periodi ellenistici e romano.⁴⁴

La maggiore influenza esercitata dal pensiero di Damone, soprattutto per il tramite di Platone – e per come Platone presenta le sue riflessioni – sembra riguardare, in senso generale, l'associazione della musica al comportamento, o meglio l'associazione di specifiche *harmoniai* a specifici comportamenti, e il potere che questi hanno di determinare gli stati d'animo e anche la gestualità dell'uomo. È chiaro che se si ritiene che la musica

40. Plato, *Resp.* IV, 424c (trad. it. in *Repubblica*, p. 197).

41. Philod., *De mus.* IV (ed. Delattre).

42. Wallace, *Damone di Oa*, p. 44.

43. È il caso, per esempio, di Clemente di Alessandria che menziona i nomi delle *harmoniai* in alcuni passi del *Protrettico* (I, 2, 4; I, 5, 1, ed. Mondésert).

44. Porph., *Comm. in Ptol. harm.* (ed. Raffa, p. 1).

abbia un potere reale di influenzare gli atteggiamenti umani, questa avrà la capacità di influenzare, indirettamente, anche la società, motivo per cui deve essere normata con cura.

Per comprendere fino in fondo l'importanza che la melodia e la *mou-sike* rivestivano nel mondo greco antico e in generale in tutta l'Antichità (come pure nella Tarda Antichità e nel Medioevo) è necessario fare lo sforzo di porre noi stessi nella mentalità e nelle percezioni sensoriali di individui vissuti in città e contesti molto più silenziosi dei nostri. In questo modo possiamo forse avvicinarci un po' di più a comprendere l'importanza che anche solo un singolo suono poteva avere. Per dirlo con le parole di Luigi Enrico Rossi, si trattava di momenti in cui

la loro flebile musica nasceva da un contesto di circostante silenzio e l'evento era quindi più eccezionale, più solenne, più intensamente percepibile. [...] L'assuefazione è una componente fondamentale dell'esperienza, e dell'esperienza musicale in particolare.⁴⁵

Nella musica greca c'erano quattro armonie principali: la dorica, la frigia, la lidia e la ionica. Nella Città platonica vengono ammesse quelle che hanno un'influenza positiva sugli atteggiamenti dell'uomo e dunque sulla società. In particolare, si tratta delle armonie dorica e frigia. La prima pertiene all'*ethos* della guerra, provocando un comportamento valoroso: infatti il suo nome rimanda direttamente all'ambito geografico su cui gravitava la città di Sparta dove, secondo la tradizione, il valore militare era tenuto in grandissima considerazione. La seconda armonia pertiene, invece, almeno secondo questa definizione platonica, all'*ethos* della moderazione da avere in tempo di pace.

[Tra le armonie] tu conserva quella che sappia imitare convenientemente la voce e gli accenti di un uomo che dimostra coraggio in un'azione di guerra o in qualsiasi opera violenta, e che anche quando non ha avuto successo o va incontro alle ferite o alla morte o è caduto in altra disgrazia, in tutte queste circostanze lotta contro la sorte con disciplina e fermezza; e conserva pure un'altra armonia, capace di imitare un uomo impegnato in un'azione pacifica non per costrizione ma per sua volontà, che cerca di persuadere un dio con la preghiera o un uomo con l'ammaestramento e i consigli, o al contrario si mostra disponi-

45. Rossi, *Musica e psicologia*, p. 58. Su questo aspetto e soprattutto in relazione a quelle sonorità che il mondo antico aveva e che oggi invece si sono perdute o sono meno preponderanti (come, per esempio, i suoni emessi dagli animali), si vedano le riflessioni di Bettini, *Il paesaggio sonoro*.

bile quando un altro lo prega o gli dà ammaestramenti o cerca di dissuaderlo e in virtù di questo ha ottenuto un risultato conforme ai suoi propositi e non ne va superbo, ma in tutte queste circostanze si comporta con temperanza ed equilibrio, accettando ciò che gli accade. Conserva queste due armonie, una violenta e l'altra volontaria, che sapranno imitare nel modo migliore le voci di persone sventurate, fortunate, temperanti, coraggiose [...] nei canti e nelle melodie non avremo bisogno di molti suoni e di armonie complicate.⁴⁶

Secondo Platone, gli strumenti da utilizzare per produrre queste armonie sono la lira e la cetra, che dunque saranno ammesse nella Città platonica dove, proprio seguendo il dettato damoniano, non potevano essere introdotte innovazioni rispetto alla musica, ai giochi, alle danze e ai canti, e gli *schemata* stabiliti dai legislatori dovevano essere rispettati e mantenuti intatti. Nelle *Leggi*, Platone fa dire all'Ateniese che

in violazione dei canti pubblici e sacri e di ogni danza corale (*choreian*) dei giovani nessuno più che in violazione di qualsiasi altra delle leggi canti o si muova nella danza. E chi si comporta così sia lasciato andare impunito, chi invece non obbedisce, come è stato detto poco fa, i custodi delle leggi, le sacerdotesse e i sacerdoti lo puniscano.⁴⁷

La teoria etico-musicale di Damone era solo uno degli aspetti su cui la riflessione filosofica speculava nell'Antichità; l'altro grande aspetto era la teoria acustico-matematica dei suoni elaborata ad opera dei pitagorici. In questo sistema di pensiero il concetto principale era quello di *harmonia*, ed era un concetto prettamente numerico, che spiegava la musica come una struttura retta da proporzioni matematiche stabilite tra i suoni.⁴⁸ Secondo la filosofia pitagorica, che ebbe un'enorme influenza anche sulla speculazione platonica, queste proporzioni matematiche reggono l'armonia universale del macrocosmo e si riflettono nel microcosmo umano che rappresenta lo specchio dell'universo. Era questa, dunque, la spiegazione che la filosofia pitagorica dava a proposito dell'influenza della musica sugli stati d'animo e sul comportamento umano.

Come ha sottolineato Alessandro Pagliara, «etimologicamente (da ἀρμόζω) il termine ἀρμονία ci riporta all'idea di 'connessione' e di conse-

46. Plato, *Resp.* III, 399a-c (trad. it. in *Repubblica*, p. 155).

47. Plato, *Lg.* VII, 800a-b (trad. it. in *Le leggi*, p. 597).

48. Pretagostini, Μουσική, p. 50. Per una sintesi dal taglio tecnico-musicologico di questi argomenti rimando a Rocconi, Μουσικὴ τέχνη, pp. 55 e ss.; si veda anche il meno recente Henderson, *Ancient Greek Music*.

guenza a quella di ‘organismo ben proporzionato’»,⁴⁹ e Aristotele riferisce che secondo i pitagorici anche l’anima è *harmonia*; dunque le proporzioni matematico-musicali possono agire per ricostituire le proporzioni che compongono l’anima, e quindi riportarle armonia, poiché

è evidente che la musica può mutare il carattere dell’anima; e se ha questa possibilità, è chiaro che in essa debbono essere esercitati ed educati i giovani. Del resto il suo insegnamento è adatto alle tendenze di persone in giovane età che di propria volontà non sopportano nulla che non sia accompagnato da qualche piacere, e la musica è per sua natura una delle cose più piacevoli. E tuttavia si direbbe che c’è anche una qualche affinità tra le armonie e i ritmi e l’anima: ragion per cui molti sapienti dicono gli uni che l’anima è armonia, gli altri che l’anima ha armonia.⁵⁰

4. La mania

Nel suo fondamentale lavoro su *Musica e trance*, a proposito dei rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione, Gilbert Rouget considera la *mania* come l’equivalente della *trance* – termine che contiene nel suo significato entrambe le azioni di ‘tremare’ e ‘danzare’ – e specifica che ‘follia’ e ‘delirio’ possono tradurre ciò che rappresentava la *mania* per i Greci.⁵¹ L’etnomusicologo definisce la *trance* come

uno stato di coscienza passeggero, o, come indica la parola stessa, transitorio. Per entrare in trance, si abbandona il proprio stato abituale e dopo un certo tempo, estremamente variabile a seconda dei casi, si torna allo stato originario. È dunque uno stato inconsueto.⁵²

È importante sottolineare, però, che per capire meglio il concetto greco di *mania* e calarlo nel contesto storico per il quale si hanno più testimonianze bisogna tentare di depurarlo da quelle connotazioni esclusivamente negative che ha assunto nelle lingue moderne occidentali, anche per via di

49. Pagliara, *Musica e politica*, p. 161.

50. Arist., *Pol.* VIII, 1340b (trad. it. in *Politica*; per il testo greco l’ed. di riferimento è quella curata da Ross). Su questi temi e in particolare sui luoghi in cui le varie armonie venivano presumibilmente sperimentate, si veda anche Rossi, *La dottrina dell’«éthos» musicale*.

51. Rouget, *Musica e trance*, pp. 17 e 257.

52. Ivi, p. 24.

un lungo processo storico-culturale probabilmente avviato dalla posizione intellettuale cristiana in proposito, la quale potrebbe indirettamente aver contribuito poi a quel processo di definizione medico-psichiatrica, avvenuto soprattutto a partire dal XIX secolo, che condiziona molto la nostra percezione di quelli che, con Erika Bourguignon, possiamo definire ‘stati alterati di coscienza’.⁵³

Nel *Fedro*, Platone offre questa presentazione della *mania*:

ci sono due forme di mania (*manias*), una causata da affezioni umane, l'altra da un'alterazione dei comportamenti abituali che ha origine divina. [...] Abbiamo distinto quella divina in quattro tipi riconducibili ad altrettante divinità e abbiamo attribuito l'ispirazione profetica (*mantiken*) ad Apollo, la mania iniziatica (*telestiken*) a Dioniso, quella poetica (*poietiken*) alle Muse e la quarta ad Afrodite ed Eros, e abbiamo detto che la follia erotica (*erotikon manian*) è la più nobile.⁵⁴

Rouget identifica la *mania* telestica e rituale associata a Dioniso con la *trance* di possessione e Platone ne tratteggia i lineamenti descrivendola come un insieme di sacrifici, musica e danze al fine di guarire

le baccanti in preda a furore (*ekphronon bakcheion*), valendosi di questo movimento combinato di danza (*choreia*) e musica (*mouse*) come rimedio [...] danzando (*orchoumenous*) e ascoltando la musica (*auloumenous*) con il favore degli dèi, a cui ciascuno sacrifica ottenendone favorevoli auspici, [affinché] abbiano uno stato mentale cosciente (*emphronas*) al posto di una condizione che è per noi follia (*manikon*).⁵⁵

La varietà del lessico per indicare gli stati di mania e di possessione rende l'idea dell'importanza che questo fenomeno rivestiva nell'Antichità greca: oltre a *entheos*, si registrano, per esempio, *kathechomenos* ('posseduto'), *mainomenos* ('reso folle') e i termini derivati da *daimon-daimonao* ('essere posseduto da un dio').⁵⁶ La *mania* telestica – *trance* di possessione – è letteralmente in grado di far perdere la ragione, e questo

53. Bourguignon, *Introduction*.

54. Plato, *Phaedr.* 265a-b (trad. it., con lievi modifiche, in *Fedro*, p. 263).

55. Plato, *Lg.* VII, 790e-791b (trad. it. in *Le leggi*, pp. 565-567). Rouget, *Musica e trance*, p. 258. Per una panoramica generale a proposito dei legami tra musica e medicina nell'Antichità si può vedere, anche se è un po' datato, Meinecke, *Music and Medicine*. Sul termine *bakchos*, sui suoi derivati e sull'associazione con Dioniso si veda Cole, *New Evidence*.

56. Rouget, *Musica e trance*, pp. 259-260.

stato, tipico di baccanti e coribantizzanti (cioè, letteralmente, coloro che facevano i Coribanti), era considerato contagioso.⁵⁷ I partecipanti al rituale sono descritti come *ek-phrones*, ma l'aspetto importante da rilevare è che in Platone è proprio la *choreia* a far sì che questi ritornino in sé – *em-phrones*, appunto. Non si tratta qui di una danza corale qualsiasi, ma di quell'insieme di movimenti, gesti e atteggiamenti congiunti e in armonia con la musica che sono propri della *choreia* consacrata, quella che ogni cittadino che avesse ricevuto la giusta *paideusis*, e che non fosse quindi *apaideutos* e *achoreutos*, era chiamato a seguire. Quella *choreia*, insomma, che riportava all'interno dei giusti *schemata*.

4.1. Enthousiasmos: avere dio dentro

La *mania* è la manifestazione esteriore dell'*enthousiasmos*, cioè – letteralmente – della presenza interiore del dio, che ha concesso questa condizione ad alcuni individui che, per questa invasione o stato di possessione, appariranno e saranno descritti come in preda al delirio.

Platone presenta nel seguente modo, con accenti del tutto positivi, lo stato di *mania* mantica – definita da Rouget «trance divinatoria»⁵⁸ che era tipica della Pizia che pronunciava oracoli per conto di Apollo a Delfi, in Beozia, e delle sacerdotesse del santuario di Zeus a Dodona, nell'Epìro:

i beni più grandi ci giungono attraverso la follia (*manias*), quella elargita per concessione divina. La profetessa di Delfi e le sacerdotesse di Dodona hanno procurato davvero molte cose buone per l'Ellade, sia in ambito privato sia pubblico, quando si trovavano in stato di follia (*maneisai*), ma poco o nulla quando erano in senno (*sofronousai*).⁵⁹

57. Sul coribantismo e sulle peculiarità che questo rituale aveva nell'Antichità rispetto, per esempio, al menadismo si veda: Pretini, *Il coribantismo*; si vedano, anche, Delavaud-Roux, *Danser avec les Corybantes*; Velardi, *Enthousiasmòs*; alcune considerazioni in proposito si trovano anche nei lavori di Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, pp. 57-62 e *La trama segreta del mondo*, cap. VIII. *Cialtroni o sapienti? Fisionomia del mago*; ineludibile, inoltre, il rinvio al classico di Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, pp. 120-125. Sul menadismo, invece, si possono vedere: Bremmer, *Greek Maenadism Reconsidered*; Henrichs, *Greek Maenadism*; e ancora Dodds, *Maenadism in the Bacchae*.

58. Rouget, *Musica e trance*, p. 262.

59. Plato, *Phaedr.* 244a-b (trad. it. in *Fedro*, p. 177). Sulla mania teletica e su questi passi del *Fedro* e quelli immediatamente successivi sono state fornite molte interpretazioni con diversi approcci; si vedano, a titolo di esempio (oltre a Rouget, *Musica e trance*, pp. 262-274): Linforth, *Teletic Madness*; Devereux, *La crise initiatique*.

Nello *Ione*, lo stesso concetto è utilizzato per esprimere il rapimento subito dal poeta quando è ispirato dalla Musa, poiché egli è un essere etereo, e

cosa lieve, alata e sacra [...] e incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio (*entheos*) e non sia fuori di senno (*ekphron*), e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare.⁶⁰

D'altro canto, però, la stessa terminologia era usata nei contesti drammaturgici anche per esprimere quello stato di accecamento che, per esempio, nell'*Ippolito* di Euripide, aveva colpito Fedra, la quale, agitata dall'invasamento (*en-theos*), voleva togliersi la vita.⁶¹

Tutte le quattro forme di *mania* descritte da Platone hanno il potere di far perdere il senno a chi ne è colpito, ma la *mania* telestica è quella caratterizzata da un particolare stato di furore, quello che fa stravolgere gli occhi e schiumare la bocca. Il medesimo tipo di *furor* che aveva colpito la baccante Agave quando stava per sbranare il suo stesso figlio Penteo, il quale la implorava di non farlo, ma quella non l'udiva perché era invasata, aveva la bava alla bocca e gli occhi stravolti, roteava e torceva le pupille.⁶²

A questo proposito, nel suo celebre studio su *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Henri Jeanmaire considerava come nella tragedia euripidea tutto fosse elaborato per rendere il senso di angoscia e la totale sottomissione che pervade l'uomo delirante perché posseduto dalla incommensurabile potenza del dio:

L'arte del poeta ha saputo dare in sapienti graduazioni l'idea di questa onnipotenza, sempre più imperiosa, della follia, che umilia la ragione umana; in tal guisa ha cercato di creare l'atmosfera di orrore tragico e di religioso fervore nella quale si svolge la tragedia.⁶³

La bava alla bocca, le pupille roteanti e gli occhi stralunati sono, nella tragedia greca, i segni evidenti della pazzia, e queste caratteristiche pre-

60. Plato, *Ion* 534b (trad. it. in *Ione*, p. 117).

61. Eur., *Hypp.* 141-147 «Figlia mia, chi ti possiede, / chi ti fa delirare? Pan, / Ecate, i Coribanti / o la Grande Madre? / O è Dittinna, la dea cacciatrice, / che ti tormenta?» (trad. it. in *Ippolito*, p. 63; si veda anche il relativo commento a p. 163).

62. Eur., *Bacch.* 1122-1124: «Agave ha la bava alla bocca e gli occhi stralunati: è fuori di sé, invasata da Dioniso, non bada alle parole di Penteo»: Euripide, *Baccanti*, pp. 118-119 e relativo commento a p. 268.

63. Jeanmaire, *Dioniso*, p. 137; dello stesso autore si veda anche *Le satyre et la ménade*.

sentano delle connessioni anche con le descrizioni mediche di matrice ippocratica pressappoco contemporanee. Nella *Malattia sacra*, per esempio, viene riportata questa descrizione di

uomini in preda alla follia (*mainomenos*) e fuori di senno senza alcun motivo manifesto che compiono le più varie azioni inconsulte, e so di molti che nel sonno gemono e gridano (*boontas*), di altri che addirittura si sentono soffocare, e di altri ancora che balzano su e scappano fuori e sono fuori di senno fino a che non si svegliano, dopo di che sono sani e in sé come prima, ma sono pallidi e deboli.⁶⁴

Un'altra peculiarità della *mania* telestica è l'amnesia che sopraggiunge quando passa il furore, e questo particolare l'accomuna con la *trance* di possessione esaminata da Rouget, e inoltre

a distinguere forse più radicalmente la *mania* telestica dalle altre tre è il fatto che essa è il prodotto di una colpa, di una mancanza verso il dio, il quale, nel colpire di follia il reo, manifesta la sua ira. Non è il caso delle altre *manie*.⁶⁵

I gesti frenetici caratteristici di questo stato di *mania* sono esclusi dalla Città ideale di Platone, perché «si addicono alla meschinità e all'insolenza, o alla follia (*manias*) e ad altre manifestazioni di malvagità».⁶⁶ Queste danze bacchiche (*bakcheia*), che sono associate alle Ninfe (*Nymphas*), a Pan (*Panas*), ai Sileni (*Seilenous*) e ai Satiri (*Satyrous*),

imitano gli ubriachi, durante l'esecuzione di alcuni riti di purificazione e di iniziazione, tutto questo genere di danza (*orcheseos*) non è facile da definire né come pacifica, né come bellica, né come mai si vuole; mi sembra per così dire questo il modo più giusto per definirlo, cioè, tenendolo in disparte dalla danza bellica e da quella pacifica, dire che questo genere di danza non è adatto ai cittadini, e, lasciandolo stare qui dove si trova, ritornare ora ai generi bellico e pacifico, che senza contestazione sono nostri.⁶⁷

Quello che è molto importante rilevare è che, in un certo senso, sarà questo il significato di *mania* e *furor* che nella Tarda Antichità cristia-

64. Hipp., *De mor. sac.* 1, 7-8 (trad. it. in *La malattia sacra*, pp. 49-51). Sulla presenza della follia negli scritti medici, in particolare ippocratici, si veda anche Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, pp. 21-31.

65. Rouget, *Musica e trance*, p. 262.

66. Plato, *Resp.* III, 400b (trad. it. in *Repubblica*, p. 157).

67. Plato, *Lg.* VII, 815c-d (trad. it. in *Le leggi*, pp. 645-647).

na prenderà il sopravvento e che, almeno a livello teorico e concettuale, non saranno accettate quelle forme “positive” di *mania* o di possessione che pure Platone ammetteva e reputava molto utili e importanti. Questo sembrerebbe avvenire principalmente a livello teorico perché, in qualche modo, evitando di cadere in facili parallelismi, ma con le dovute cautele, quelle forme di *mania* positiva entreranno comunque nel sistema culturale cristiano, anche se declinate in altro modo, in forme diverse e diversamente ritualizzate: basti pensare, per esempio, al profetismo di matrice ebraica o alle esperienze estatiche che caratterizzeranno il misticismo bassomedievale.⁶⁸ Le differenze, però, saranno sottolineate sin da autori come Origene, che nel *Contra Celsum* specifica, assai probabilmente con uno scopo polemico, le differenze tra il modo di profetare della Pizia – nella totale perdita di coscienza – e quello invece che caratterizzava i profeti biblici che al contrario rimanevano sempre lucidi e presenti a sé stessi.⁶⁹ In qualche modo, quindi, il cristianesimo intellettuale tardoantico non ammetterà situazioni che fossero accettabili a prescindere di stati alterati di coscienza e perdita dell’identità.

In questo modo la *mania* e gli stati alterati di coscienza diventeranno così sempre più il segno di una colpa e di un malessere, allo stesso tempo individuale e collettivo, quindi qualcosa assolutamente da evitare, e per questo motivo gli intellettuali cristiani sentiranno il bisogno di intervenire regolando proprio quelle pratiche – come la danza – che, soprattutto in alcune modalità, potevano facilmente rimandare a queste forme ritualizzate di perdita del controllo di sé, che avrebbe avuto come conseguenza anche una perdita del controllo sociale e, in altre parole, un’inammissibile uscita dagli *schemata* e dalla *choreia*.

4.2. *Musica e possessione*

Nell’analizzare i rapporti tra la musica e la *trance* con il fine di demistificare la comune credenza che ci sia una virtù intrinseca nella musica che

68. Su quest’ultimo aspetto si può vedere Bartolomei Romagnoli, *Il viaggio indicibile*.

69. Orig., *Contra Cels.* VII, 3-4 (ed. Borret); alcune considerazioni in proposito si trovano in Pisano, *La voce della Pizia*, p. 10; dello stesso autore, si veda anche *The Visionary’s Body as a Dialectical Space of Tradition*. Per una sintesi generale sull’estasi si possono vedere le voci curate da Di Nola, *Estasi, ebbrezza, entusiasmo; Profeti e profetismo*. Si veda, inoltre, il recente volume *Esperienze e tecniche dell’estasi*.

abbia il potere di scatenare i fenomeni di possessione, Rouget considera musica qualsiasi fenomeno sonoro

non riconducibile al linguaggio (si tratterebbe in tal caso di parole e non di musica) e che presenti un certo livello di organizzazione ritmica e melodica. Prenderemo quindi la parola «musica» nel senso più empirico e più ampio possibile del termine, cioè non come un'arte bensì come una pratica dai molteplici aspetti, che vanno dal semplice delicato fruscio di un sonaglio di vimini allo scatenamento assordante di un rullio di tamburi,⁷⁰

per cui si tratterà di musica strumentale, cioè prodotta da qualcuno con l'ausilio di uno strumento. Tuttavia, il concetto si può estendere anche a comprendere quei suoni che, seppure prodotti dalla voce umana, non sono però riconducibili a significati linguistici, ossia – come ha chiarito Sabina Crippa – a quella voce

articolata e significativa che nell'elaborazione normativa dei grammatici diverrà la voce dotata di senso perché scrivibile. In tale prospettiva le unità della voce 'non scrivibili' non possono essere considerate "voce", né tanto meno produzione linguistica. Questi due criteri – articolazione e significato – definiscono la voce umana come *razionale* e in opposizione alla voce *non significativa*, cioè a un'attività vocale comparabile a quella degli animali, che invece non può essere né combinata né articolata.⁷¹

Saranno quindi compresi in questo significato di musica anche quei suoni che usano come ausilio strumentale la vocalità umana, dunque il canto, ma non il canto che emetta parole portatrici di significato.

Dopotutto, nell'elenco fornito da Annie Bélis sugli strumenti che, nel corteo dionisiaco, favorivano la *trance*, sono compresi:

la voce umana; l'aulos; il tympanon e il rhoptron; i kymbala e i krotala; i kroupezia e il rhombos. Le *voci* sono quelle delle donne, Baccanti e Menadi e, nel culto di Cibele, quelle dei castrati (i Galli). Il loro punto in comune è dunque l'appartenenza a registri acuti o molto acuti [...] ma è molto probabile che queste voci diventassero urla stridule. Si cantava agitando la testa e rovesciandola all'indietro; i termini greci *boai* (βοαί), *enopai* (ἐνοπαί), *ololuzein* (ὀλολύζειν) non evocano un canto modulato e armonioso come quello dei citaredi o degli aulodi, ma strilli, grida acute.⁷²

70. Rouget, *Musica e trance*, p. 91.

71. Crippa, *La voce*, pp. 32-33.

72. Bélis, *Musica e «trance»*, pp. 272-273.

In ogni caso, lo strumento che in Grecia era maggiormente associato alla *mania* e al dionisismo era l'*aulos*, e questo strumento era legato all'armonia frigia.⁷³ Nelle *Baccanti*, Dioniso così incita il suo corteo:

Su, belle baccanti, voi che siete l'orgoglio / della Lidia ricca d'oro, cantate Dioniso / con il frastuono dei tamburelli (*tympanon*), / gridate in onore del dio, / strepiti e urla come si usa in Frigia (*en Phrygiaisi boais enopaisi*) / quando la sacra armonia del flauto / fa risuonare le sue melodie, / mentre le femmine folli / corrono per i monti.⁷⁴

Nella *Politica*, criticando il fatto che Platone, per bocca di Socrate, avesse ammesso nella Città ideale anche l'armonia frigia, Aristotele sostiene che

non ha ragione Socrate quando nella Repubblica ammette, accanto all'armonia dorica, solo quella frigia, pur avendo bandito l'uso del flauto (*aulon*), perché la frigia (*phrygisti*) tra le armonie esercita la stessa azione che il flauto tra gli strumenti (*organois*), in quanto entrambi sono orgiastici e suscitatori di forti emozioni (*orgiastika kai pathetika*). Tutta la poesia bacchica (*bakcheia*) e in genere quella che provoca agitazione (*kinesis*) si serve soprattutto, tra gli strumenti, dei flauti e tra le armonie sceglie ciò che ad essa conviene da quelle frigie; e la poesia lo mostra, per esempio concordemente si ammette che il ditirambo (*dithyrambos*) è di origine frigia.⁷⁵

Quello che bisogna rilevare, però, è che in un certo senso la perplessità di Aristotele sembrerebbe un po' ingiustificata, in quanto, come sostiene Simonetta Grandolini, Platone

non intende bandire solo l'aulo, ma anche le arpe triangolari, le pectidi e ogni altro strumento policordo e capace di molte armonie. Di conseguenza è più che ovvio che l'aulo è bandito in quanto *πολυαρμόνιος*. L'atteggiamento di Platone, quindi, è di opposizione non tanto all'aulo in sé e per sé, quanto piuttosto a tutti gli strumenti capaci di realizzare la nuova musica che ha abbandonato l'antica severità, anche se questo non lo esime dall'accordare la propria preferenza ad Apollo e alla cetra piuttosto che a Marsia e all'aulo.⁷⁶

73. Sull'associazione dell'*aulos* con i culti dionisiaci si veda Bellia, *Il corteggio dionisiaco*. Per una panoramica di carattere generale si vedano, tra i lavori classici di Lilian Brady Lawler, *The Maenads*, e *The Dance in Ancient Greece*, pp. 40-91, a proposito dei quali rimando anche alle osservazioni puntuali di Naerebout, *Attractive Performances*, pp. 77-85.

74. Eur., *Bacch.* 152-161 (trad. it. in *Baccanti*, p. 53).

75. Arist., *Pol.* VIII, 1342a-b (trad. it. in *Politica*).

76. Grandolini, *A proposito di armonia frigia*, p. 289.

D'altronde, per Platone Apollo rappresenta l'armonia musicale del cosmo per eccellenza, in quanto facendo etimologicamente derivare il suo nome dal verbo *poleo* risulta che il dio sovrintende proprio alla sinfonia e

all'armonia *homopolòn* (muovendo insieme) tutte quelle cose per gli dèi come per gli uomini [...] così abbiamo chiamato *Apòllon* quello che era *Homopolòn*, inserendo un secondo *làbda*, perché sarebbe stato omonimo di un nome tremendo. E proprio questo sospettano anche oggi alcuni poiché non considerano correttamente la forza del nome e lo temono come se significasse una qualche rovina: esso invece, come dicevo or ora, si attaglia a tutte le forze del dio, ad *haplous* ad *aèi ballon*, ad *apoloun*, a *homopolòn*.⁷⁷

La preoccupazione maggiore di Platone era, in ogni caso, sempre evitare di introdurre delle novità: nuove armonie che avrebbero generato nuovi *schemata*, mettendo così a rischio la sicurezza dello Stato.

Su questo dibattito filosofico-musicale è esplicativa la ricostruzione di Antonietta Gostoli, la quale evidenzia come Aristotele intendesse in realtà rilevare

un'aporia profonda del pensiero platonico, cioè l'incapacità di fornire una giustificazione teorica all'uso della musica bacchico-orgiastica in una città ben ordinata. Una funzione che è invece riconosciuta e motivata nel progetto educativo di Aristotele, grazie alla teoria della catarsi.⁷⁸

La studiosa sostiene, quindi, come sia assai probabile che Platone abbia incluso l'armonia frigia in quanto si trattava di un elemento ormai consacrato dalla tradizione e appartenente a pieno titolo ai riti legati a dionisismo e coribantismo. Una volta di più Platone non intendeva

entrare in contraddizione con un altro canone profondo della sua impostazione filosofica: il rispetto e la valorizzazione del sistema religioso e rituale della tradizione, nell'ambito della quale i riti fondati sulla possessione, con l'uso delle musiche relative, avevano una parte rilevante.⁷⁹

Che Aristotele, come Platone – e come, verosimilmente, tutto il ceto aristocratico e intellettuale – non avesse un'alta considerazione dell'*aulos* e di chi lo suonava per mestiere, è chiarito da un passo della *Politica* in cui,

77. Plato, *Crat.* 405d-406a (trad. it. in *Cratilo*, p. 59). L'omonimo infausto portatore di rovina a cui si riferisce Platone è *Apolon*, un termine che indica la morte.

78. Gostoli, *L'armonia frigia*, p. 141.

79. Ivi, p. 144.

descrivendo le origini mitiche di questo strumento, lo Stagirita coglie anche l'occasione per escluderlo dal suo programma paideutico. Secondo la tradizione l'*aulos* sarebbe stato trovato da Atena, la quale, vedendo che mentre lo suonava (cioè soffiandoci dentro) lo deformava il viso, lo avrebbe gettato via; Aristotele sostiene che oltre a questa motivazione, la dea avrebbe rifiutato questo strumento anche perché non si addiceva ai suoi attributi divini, cioè la scienza e l'arte. Per questo il filosofo lascia che l'insegnamento di questo strumento sia riservato solo a quelli che lo suoneranno per mestiere, generalmente individui appartenenti a un basso ceto sociale, perché

Chi pratica l'arte in questo senso non tratta la musica come un mezzo per realizzare la virtù, ma mira al piacere degli uditori, e al piacere volgare. Per questo riteniamo che la prestazione musicale sia non degna di un uomo libero e più adatta a chi lo fa per la retribuzione. Quindi quelli che esercitano la musica con questi intenti diventano dei mestieranti, perché il fine che perseguono è uno scopo deteriore. Infatti lo spettatore volgare di solito fa peggiorare la musica, e perciò i musicisti, che di lui tengono conto, diventano anch'essi peggiori e rovinano il loro corpo con movimenti scomposti.⁸⁰

Oltre all'armonia frigia, l'*aulos* era legato alla figura mitologica di Marsia, propriamente un satiro o un sileno originario dell'Asia Minore, e Platone nel *Simposio* ne descrive le grandi doti musicali, in quanto

questi si valeva di strumenti (*organon*), per incantare gli uomini colla forza che gli usciva di bocca: e così fa anche oggi chi esegue le sue melodie [...] Le sue musiche, dunque, o che le esegua un flautista valente (*auletes*), o una flautista dozzinale (*auletris*), bastan da sole, per la loro natura divina, ad affascinare e a far scoprire chi ha bisogno della divinità e dell'iniziazione ai misteri (*teleton*).⁸¹

Quello che rileviamo attraverso la prospettiva etnomusicologica di Rouget a proposito dell'*aulos* e del suo legame con Marsia e l'Asia Minore, è che si trattava di uno strumento che dal punto di vista platonico e della Grecia ellenica era di origine straniera, come d'altronde lo era il culto di Dioniso, che originariamente proveniva, appunto, dalla Frigia (o comunque, più genericamente, dall'Asia Minore).

80. Arist., *Pol.* VIII, 1341b (trad. it. in *Politica*).

81. Plato, *Symp.* XXXII, 215c (trad. it. in *Simposio*, p. 101). Sull'*aulos* e sulle sue caratteristiche di strumento *panarmonios*, e sulle origini mitiche delle sue relazioni con Marsia e la sfera del *chaos* si vedano le interessanti riflessioni di Baglioni, *Dal suono del χάος all'armonia del κόσμος*.

Siamo quindi in diritto di pensare che, se la strumentazione e il modo della musica dionisiaca erano frigi, ciò non era dovuto al fatto che le sue peculiarità musicali, ossia il suo timbro o i suoi rapporti intervallari, fossero ritenute in sé capaci di generare la trance, bensì al fatto che costituivano il segno più evidente dell'identità di Dioniso. Ciò concorderebbe perfettamente con la logica generale della possessione. Che cos'è infatti la possessione se non, in ultima analisi, l'invasione del campo della coscienza da parte dell'*altro*, cioè da parte di qualcuno venuto da «fuori»? In quanto è l'*altro*, Dioniso è allo stesso tempo l'*altrove*.⁸²

Come ha sottolineato Paolo Scarpi, la musica era in Grecia una parte integrante del mito e della narrazione stessa dei miti: essa garantiva la conservazione dell'ordine cosmico. Gli elementi che sfidavano questo ordine erano sempre presentati come non-greci o come appartenenti alla sfera della vita non civilizzata, che era quella in cui si identificava il cittadino greco per eccellenza. Erano presentati, insomma, proprio come la provocazione del satiro/sileno Marsia nei confronti di Apollo, ed in questa dimensione queste sfide apparivano

come trasgressioni del codice di comportamento assegnato all'uomo, un atto di *hybris* e cioè di 'dismisura' in contrasto con l'equilibrio e la misura che debbono invece accompagnare l'esistenza umana, e soprattutto un atto di appropriazione indebita nei confronti di una realtà, la musica, posseduta e controllata dagli dei [...] Abusare della musica, entrando in concorrenza persino con gli dei, equivale a mettere in discussione l'ordine cosmico, minandone l'armonia, e la punizione è allora inevitabile.⁸³

5. La sobrietà del symposion

Il legame tra Dioniso e la *mania* telestica richiama un'altra importante caratteristica di questa divinità, quella più immediata e molto meglio conosciuta, ossia l'associazione con il vino e l'ebbrezza. Rouget la chiama «trance etilica» e, tra l'altro, la identifica con «una delle forme più comuni della *mania* odierna».⁸⁴

Sin dalle più antiche narrazioni mitiche, come quella riportata dal mitografo Igino nelle *Fabulae*, che associavano la scoperta di questa bevanda

82. Rouget, *Musica e trance*, pp. 130-131.

83. Scarpi, *Miti musicali*, pp. 314-316.

84. Rouget, *Musica e trance*, p. 285.

a Icario che l'avrebbe ricevuta in dono dal dio stesso, il vino, esattamente come Dioniso, ha la capacità di distruggere, ma allo stesso tempo anche di liberare i mortali dalle miserie della vita.⁸⁵ Per questa sua caratteristica, Liber è infatti uno dei nomi alternativi di Bacco nel mondo romano.⁸⁶

Nell'Antichità greca si aveva un tale terrore di questi poteri che, per allontanarne la paura, l'uso di questa bevanda venne innalzato alla sfera del sacro attraverso alcune pratiche rituali e, come scrivono Luca Della Bianca e Simone Beta,

questi e altri aspetti si combineranno e si arricchiranno di significati tali da dare origine a un'istituzione che rappresenta un punto di incontro fra l'umano e il divino: il simposio.⁸⁷

Sebbene nel pensiero comune l'attività simposiale sia spesso associata all'ebbrezza, il *symposion* era, in realtà, una pratica culturale e sociale diffusa nel mondo ellenico che aveva delle precise regole che imponevano il rispetto dell'equilibrio e dell'armonia. La pratica del bere era considerata un vero e proprio atto di civiltà e la perdita della coscienza di sé causata da un'eccessiva quantità di vino era bandita dal senso civile greco. Questo aspetto aveva un'importanza cruciale: non a caso, nelle *Leggi*, Platone sottolinea come i guardiani dovessero essere «uomini sobri e refrattari ai tumulti, senza i quali è più rischioso lottare contro l'ebrietà che contro i nemici quando mancano comandanti ligi alla disciplina».⁸⁸ Alla moderazione nell'uso del vino, in generale, e in particolare durante il simposio era attribuito un alto significato politico, in quanto anche l'ebbrezza

85. Hyg., *Fab.* 130 (ed. Marshall, p. 116).

86. Virg., *En.* VI, 804-805: «non il dio che regge la biga, invitto, con briglie di pampini, / Libero, e giù dalle cime eccelse di Nisa guida le tigri» (Virgilio, *Eneide*, pp. 246-247).

87. Della Bianca, Beta, *Il dono di Dioniso*, p. 36. Per un'analisi dal taglio storico-antropologico e storico-semanticamente del banchetto nel mondo greco e per l'importanza della sua valenza sociale, si veda Schmitt Pantel, *La cité au banquet*: interessa qui, in particolare, la sezione dedicata a *Les repas des cités idéales*, che offre una disamina dei punti di vista platonico e aristotelico sulla questione (pp. 233-242). Per una sintesi sull'attività simposiale e sui valori rappresentati da questa attività comune, si vedano, inoltre: Musti, *Il simposio; Symptotica*, in particolare i saggi di Murray, *Symptotic History* e *The Affair of the Mysteries*, e di Schmitt Pantel, *Sacrificial Meal and Symposion*.

88. Plato, *Lg.* II, 671d (trad. it. in *Le leggi*, p. 225). Sul punto di vista platonico a proposito del vino e dell'ebbrezza, si vedano: Boyancé, *Platon et le vin*; Belfiore, *Wine and Catharsis*.

incontrollata, causando un annebbiamento delle facoltà mentali, avrebbe provocato un'intollerabile uscita dagli *schemata* e dalla *choreia* consacrata. Tuttavia, secondo Platone, era comunque importante mantenere viva l'attività del simposio e non bandirla completamente, e l'utilità di questa pratica stava proprio nella possibilità di esercitarsi a mantenere il controllo di sé. Quando nelle *Leggi* lo spartano Megillo racconta che nella sua città i simposi sono banditi e che gli ubriachi vengono puniti molto severamente, l'Ateniese, al contrario, attribuisce «agli intrattenimenti simposiali, purché si svolgano secondo le regole, una grande efficacia pedagogica».⁸⁹ In un certo senso, il simposio era un esercizio essenziale per mettere alla prova le capacità di atteggiarsi secondo gli *schemata*. Bisognerebbe fare attenzione, però, a non ridurre questi aspetti a quelle che potremmo definire semplicemente come prove di resistenza. Il simposio era un'istituzione sociale di fondamentale importanza, che aveva davvero una connotazione e una valenza di tipo sacro; dunque quel valore paideutico che leggiamo nelle parole di Platone è altissimo.

A questo punto si potrebbe forse vedere un parallelismo con il contesto festivo cristiano, laddove gli intellettuali tardoantichi invitavano sempre a controllare il giubilo esattamente come avveniva con le regole simposiali, e dove ci sarà anche una precisa elaborazione filosofica e dottrinale su un tipo di *ebrietas* che sarà definita come *sobria*: ossia un'ebbrezza e una festa, che è soprattutto interiore ed è sacra, in quanto mette in comunicazione con Dio coloro che ne sono pervasi; ma allo stesso tempo si tratta di una ebrietà molto controllata nelle sue manifestazioni esteriori, che non ammette gesticolazioni fuori controllo, disordini, perdite di coscienza e amnesie.

Dalle considerazioni filosofiche e intellettuali a proposito del simposio e dell'importanza per un cittadino greco di rimanere sempre padrone di sé stesso anche in quella circostanza derivano i *topoi* che associano, invece, l'uso smodato del vino e la perdita del controllo ai popoli barbari o, ancora più genericamente, non-greci. Questa topica, che non è meramente letteraria, bensì ben radicata nei pregiudizi, sarà poi presente nel cristianesimo e costantemente attribuita ai non-cristiani: senza troppe distinzioni pagani, ebrei ed eretici.

Analizzando un testo del poeta Anacreonte, Giovanni Cerri ha rilevato come questo contenga «una vera e propria etica simposiale»⁹⁰ dove si sotto-

89. Plato, *Lg.* I, 641c-d (trad. it. in *Le leggi*, p. 135).

90. Cerri, *Ebbrezza*, p. 121.

linea la differenza tra il bere comportandosi in maniera composta e armonica – tipico del cittadino greco – e il «bere vino alla maniera scitica»:⁹¹ cioè puro, senza mescolarlo con acqua. Questo dettaglio, che nell'ottica greca veniva utilizzato come stereotipo per definire l'alterità scitica, comportava una terribile colpa di *hybris*, una tracotanza provocata dall'abbandonarsi agli eccessi più sfrenati e dal venire meno di

quell'associazione di vino e musica, che costituisce una delle conquiste primarie della cultura, rappresenta anzi la civilizzazione stessa del mangiare e del bere nell'istituzionalità del simposio, concepito ad un tempo come effetto e come strumento del tirocinio paideutico.⁹²

Nelle *Storie*, Erodoto narra le vicende del re di Sparta Cleomene I che, secondo la tradizione, sarebbe impazzito (*manenai*) perché avrebbe iniziato a frequentare una delegazione di Sciti che erano arrivati in città per motivi diplomatici. Per questo, gli Spartani sostenevano che la pazzia del re non fosse

dovuta a nessun dio, ma che Cleomene, frequentando gli Sciti, divenne un forte bevitore e perciò impazzì [...] imparò da loro a bere vino puro: per questo gli Spartiati ritengono che sia divenuto folle. Da allora, come spiegano essi stessi, quando vogliono bere vino più puro del solito, dicono: «Alla scitica!» (*Episkythison*).⁹³

Gli stereotipi contro gli Sciti dovevano essere molto ben radicati e appartenere al linguaggio comune, se ancora nel IV secolo d.C. troviamo il verbo *Skythizo* – che potrebbe essere tradotto, appunto, con 'comportarsi come uno scita' – usato dal vescovo di Cirene Sinesio per connotare il tradimento politico e la combutta con il nemico.⁹⁴ Questo indica anche come i due stereotipi – ebbrezza sfrenata e alto tradimento – potessero essere legati, e quanto fosse negativa la connotazione di qualcuno descritto come bevitore smodato, e quindi il timore della perdita del controllo. Il fatto era tanto grave da consentire di usare la stessa espressione addirittura per significare il tradimento politico, che rappresenta la peggiore forma

91. Fr. 33 Gentili = 356 (11) di Anacreonte, in Cerri, *Ebbrezza*, p. 122.

92. Cerri, *Ebbrezza*, p. 122.

93. Herodt., *Hist.* VI, 84 (trad. it. in *Storie*). Cerri, *Ebbrezza*, p. 123.

94. Syn., *provid.* II, 2 (ed. Terzaghi). Sul significato del verbo Σκυθίζω si veda *A Patristic Greek Lexicon*, p. 1242, dove viene tradotto con «collaborate with the enemy, play the traitor».

della perdita di controllo sociale e l'ingresso di qualcosa o qualcuno che appartiene all'*alterità*: un'alterità negativa, nel senso espresso da Rouget, identificata qui con il nemico politico.

Quello che è importante mettere in luce è come certi concetti e preconcetti implicassero qualcosa di veramente concreto e, nell'ottica degli autori delle nostre fonti, potenzialmente pericolosissimo, che apparteneva in tutto e per tutto al comune sentire intellettuale, che in questo caso – anche a distanza di secoli – permaneva intatto tanto nel contesto storico-culturale dei pagani Platone ed Erodoto, quanto in quello del cristiano Sinesio.

6. Theios choros: *la danza divina*

La menzione di Sinesio di Cirene consente di approfondire un ultimo aspetto della tradizione greca che pertiene alla gestualità coreutica e che ha avuto moltissima fortuna anche nel cristianesimo. Sinesio era, appunto, un vescovo cristiano, ma ancora prima di questo era un intellettuale neoplatonico, e molto verosimilmente tra quelli formati nella cerchia intellettuale di Ipazia di Alessandria.⁹⁵ Dagli studi di Maria Carmen De Vita sappiamo quanta influenza abbiano avuto sulla sua produzione letteraria le concezioni platoniche a proposito della *choreia* astrale, e con la studiosa possiamo constatare come questa metafora

costituisca un esempio di intersezione di modelli poetici, retorici e filosofici all'interno degli *Inni* sinesiani; e che, dato il rilievo da essa assunto nel *corpus*, sia presentata dall'autore come un'immagine metaletteraria della propria attività poetica e filosofica, anch'essa una forma di 'danza' verbale-intellettuale intorno e verso il Figlio centro di tutto il creato.⁹⁶

Secondo Platone, la *choreia* è un dono che gli dèi hanno fatto agli uomini per portare loro armonia, e le divinità partecipano della danza corale con gli uomini.

Ora, mentre le altre creature animate non hanno la percezione dell'ordine (*taxeion*) o del disordine (*ataxion*) insiti nei loro movimenti (*kinesesin*), e dunque di ciò a cui diamo il nome di «ritmo» (*rythmos*) e di «armonia» (*harmonia*), a noi

95. Su questa filosofia neoplatonica e sulle relazioni con Sinesio, si può vedere Ronchey, *Ipazia*, in part. § *Sinesio, Ipazia e la philosophia*.

96. De Vita, *Cosmologia*, pp. 216-217.

quegli stessi numi di cui abbiamo detto che ci furono assegnati come compagni di danza (*synchoreutas*) hanno trasmesso la percezione del ritmo (*enrythmon*) e dell'armonia (*enharmonion*) unita al senso del piacere, e subito ci spingono a muoverci e dirigono (*choregein*) le nostre evoluzioni intrecciandoci gli uni agli altri con danze (*orchesesin*) e cori, e hanno scelto il nome di «cori» (*chorous*) in relazione alla «gioia» (*charas*) che in essi è connaturata.⁹⁷

In Sinesio questa danza diviene un inno di lode al Padre e al Figlio:

Canta di nuovo, mio cuore, con gl'inni dell'alba il Dio che ha dato la luce all'aurora, ha dato alla notte gli astri, schiera danzante (*choreian*) intorno all'universo.⁹⁸

E, come in Platone, viene sottolineata la profonda unità degli elementi che compongono questa *choreia*, che si muove all'unisono e in armonia, e

giamai perirà ciò che è stato disposto definitivamente nel coro (*choron*) degli esseri: di questi l'uno dipende dall'altro e tutti traggono vicendevolmente profitto da totale interdipendenza; il cielo perpetuo formato da esseri corruttibili riceve dai tuoi soffi il calore che lo alimenta. Per te la materna natura istituisce cori (*chorous*) facendo ricorso a tutti i suoi prodotti con i loro colori, le loro funzioni; dalle varie voci dei viventi ricava all'unisono una sola armonia (*harmonian homophonon*).⁹⁹

Con De Vita bisogna tuttavia rilevare che il coro di esseri sinesiano non è, però,

neoplatonico more una copia deteriorata di quello celeste – connotato cioè in senso inferiore dal punto di vista ontologico – ma [...] ne appare una sorta di arricchimento o un completamento,¹⁰⁰

e sembrerebbe quasi un tentativo da parte del vescovo di declinare in senso ulteriormente cristiano l'immagine platonica della *choreia* astrale, in qualche modo incarnandola e portandola sulla terra, in modo che gli esseri che vi abitano ne condividano il canto all'unisono e il movimento armonico.

Oltreché in Sinesio, l'immagine astrale della *choreia* ha avuto dopo Platone un'enorme fortuna, ed è stata analizzata nel dettaglio da James

97. Plato, *Lg.* II, 653e-654a (trad. it. in *Le leggi*, p. 167).

98. Syn., *hymn.* 5 [2], 4-8 (trad. it. in *Inni*, p. 779); De Vita, *Cosmologia*, p. 217.

99. Syn., *hymn.* 1 [3], 323-342 (trad. it. in *Inni*, pp. 747-748).

100. De Vita, *Cosmologia*, p. 219.

Miller in uno studio sulla danza cosmica nell'Antichità classica e cristiana. Preponderanti risultano, per esempio, le influenze in autori come Plotino, Calcidio, Giuliano l'Apostata, Gregorio di Nazianzo, Proclo e lo Pseudo-Dionigi Areopagita.¹⁰¹ Ne ravvisiamo la portata, inoltre, anche in Luciano di Samosata, laddove nel suo dialogo *Peri orcheseos* Licino, difendendo questa pratica dalle accuse del cinico Cratone, ne nobilita l'origine affermando che

coloro che ricercano le origini più veritiere della danza (*orcheseos*) ti direbbero che essa nacque contemporaneamente alla prima origine dell'universo e che apparve insieme all'antico Eros; per esempio il movimento circolare degli astri (*choreia ton asteron*), l'intreccio dei pianeti con le stelle fisse, l'euritmico rapporto (*koinonia*) e la regolata armonia (*harmonia*) che li governa sono la prova dell'esistenza primigenia della danza (*orcheseos*). Sviluppandosi a poco a poco e progredendo sempre verso il meglio, sembra ora aver raggiunto il punto culminante ed essere diventata un'arte piena di sfumature, ben regolata dall'armonia e ricca dei doni delle Muse.¹⁰²

È molto importante rilevare, in questo passo, la differenza nell'uso dei vocaboli per definire la danza, prediligendo *orchesis* per significare la danza come pratica degli uomini, termine che indica, appunto, anche la pantomima, che è quella forma di espressione artistica che proprio all'altezza cronologica di Luciano, il II secolo d.C., era già ampiamente diffusa, e mantenendo, invece, *choreia* per indicare la danza astrale di matrice platonica. L'*orchestes* è, in greco, il danzatore, saltatore, buffone e pantomimo; il *choreutes* è invece il danzatore all'interno di un coro, arrivando ad indicare in questo senso nel *Teeteto* platonico anche il coro dei filosofi.¹⁰³ Si potrebbe forse avanzare l'ipotesi di un significato più tecnico per *orchestes*, legato più propriamente al mestiere di danzatore – non sempre visto sotto una buona luce nemmeno tra gli autori non cristiani – e di un senso più latamente figurato e astratto per *choreutes*. Per quanto non sia possibile affermare che questa sfumatura semantica fosse, in maniera assoluta, così stringente in tutti gli autori di lingua greca, bisogna rilevare come la predicazione cristiana contro la danza abbia

101. Miller, *Measures of Wisdom*. Su questo tema si vedano anche le riflessioni di Csapo, *Star Choruses*, e quelle di Carter, *Celestial Dance*, che propone anche alcuni approfondimenti a proposito dell'influenza sui testi neoplatonici nel Rinascimento. In particolare su Proclo si veda poi anche Moutsopoulos, *Les dieux dansent*.

102. Luc., *salt.* 7 (trad. it. in *La danza*, p. 59); Carter, *Celestial Dance*, p. 4.

103. Plato, *Theaet.* 173c (ed. Burnet).

senz'altro contribuito a smussarne ulteriormente le peculiarità, laddove il mestiere di danzatore/attore/pantomimo era diventato, per chiunque intendesse chiamarsi cristiano, qualcosa di inammissibile a prescindere da qualsivoglia distinzione. È probabile, inoltre, che gli intellettuali cristiani abbiano voluto mettere in luce questo aspetto: con l'avvento del cristianesimo le individualità come quella del pantomimo, il danzatore solista, passano – almeno in linea teorica – in secondo piano rispetto al privilegio, invece, di appartenere a una coralità, l'*ekklēsia*, che seguendo un movimento armonico e coordinato dovrebbe essere specchio e anticipazione della *choreia* celeste platonica ormai cristianizzata. D'altronde, come ha rilevato Dimitri E. Conomos,

The term *choros*, *koinonia*, and *ekklēsia* were used synonymously in the early church, and the second of these, *koinonia* or *communio*, is one of the key ideas for understanding the primitive Church and for appreciating a number of realities for which we now have different names.¹⁰⁴

6.1. *Cosmo coreutico*

Nella terza *Enneade*, Plotino, riprendendo le teorie platoniche espresse in particolare nel *Fedone* e nella *Repubblica*, sostiene che l'armonia sia la virtù per eccellenza, mentre la disarmonia rappresenta il vizio, e lo fa usando un'analogia coreutica:

Ebbene, se noi ponessimo l'equivalenza fra la virtù e l'armonia e fra il vizio e la disarmonia, potremmo considerarci in sintonia con gli antichi filosofi e col nostro ragionamento contribuire in maniera significativa alla ricerca? Se la virtù corrisponde al reciproco e naturale accordo delle parti dell'Anima e il vizio alla mancanza di tale accordo, non si richiederebbe alcun contributo dal mondo esterno, ma ogni parte per quello che è si adatterebbe alle altre, oppure non si adatterebbe, rimanendo qual è nella sua discordanza. La situazione non è diversa da quella dei danzatori che ballano (*choreutai choreuontes*) e cantano in accordo fra loro, anche se non sono sempre gli stessi, ma anche se uno canta da solista e gli altri stanno in silenzio, e se ognuno dà la sua interpretazione del canto. Qui non è solo questione di cantare insieme, ma anche che ciascuno canti bene il suo pezzo con l'intonazione dovuta. Non diversa è, lassù, la condizione dell'Anima dove c'è armonia, quando ciascuna facoltà assolve al proprio compito.¹⁰⁵

104. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle*, p. 16.

105. Plot., *Enn.* III, 6, 2 (trad. it. in *Enneadi*, p. 645). Cfr. Plato, *Phaedo* 93e-94a: «Inoltre, sempre stando a questa subordinazione, un'anima potrebbe partecipare più di

Secondo il filosofo neoplatonico, l'intero cosmo potrebbe essere paragonato a un danzatore, inteso come un essere unitario in cui il movimento di ciascuna parte del corpo avrebbe necessariamente influenza sui movimenti delle altre parti, anche indipendentemente dalle intenzioni del danzatore, ma unicamente per necessità fisica, poiché

le membra del danzatore (*orchésin*) non potrebbero certo rimanere identiche al variare delle figure (*schéma*), e allorché il corpo, per stare dietro alla musica, si flette, una parte si comprime e l'altra si allunga, e quando una è sotto sforzo l'altra è rilassata, seguendo le variazioni (*schematismo*) della danza. Mentre l'attenzione del danzatore (*orchoumenou*) è rivolta ad altro, le membra obbediscono al ritmo della danza (*orchesei*), la servono fedelmente e la completano, il che permette a un esperto di danza (*orcheseos*) di dire che per una data figura (*schematismo*) quest'arto deve sollevarsi, quest'altro piegarsi, una certa parte sottrarsi alla vista, un'altra abbassarsi. Il fatto è che il danzatore (*orchestou*) ha deciso di non fare altri passi se non questi, e pertanto, una volta che tutto il corpo è preso nella danza (*orchesei*), quella data parte tiene quella specifica posizione che contribuisce alla danza (*orchésin*) e non altra.¹⁰⁶

L'estrema fisicità e la concretezza dei dettagli forniti in questo brano sembrano dimostrare non solo un esercizio di banale retorica filosofica, ma anche un'attenta osservazione e un interesse reale verso l'attività coreutica, segno che, ancora nel III secolo d.C., essa faceva pienamente parte della *paideusis* di un intellettuale. Lo stesso interesse di tipo speculativo dimostreranno anche gli intellettuali cristiani più o meno contemporanei o successivi a Plotino, i quali anche sugli scritti dello stesso Plotino formeranno gran parte dell'elaborazione filosofica cristiana.

un'altra al vizio o alla virtù qualora si ammettesse che il vizio è una disarmonia e la virtù, invece un'armonia? [...] Ma c'è di più, Simmia. Seguendo il corretto sviluppo del ragionamento, nessuna anima, se è veramente armonia, dovrebbe partecipare del vizio, perché un'armonia che sia pienamente sé stessa, vale a dire un'armonia in quanto tale, non potrà mai avere nulla da spartire con la disarmonia [...] Allora un'anima, che sia anima a tutti gli effetti, non dovrebbe assolutamente partecipare del vizio» (trad. it. in *Fedone*, p. 165); *Resp. IV*, 441d-e: «Bisogna dunque ricordare che anche ognuno di noi sarà giusto e compirà il proprio dovere quando ciascuna delle facoltà insite in lui svolgerà la propria funzione» (trad. it. in *Repubblica*, p. 229).

106. Plot., *Enn. IV*, 4, 33 (trad. it. in *Enneadi*, pp. 999-1001).

6.2. *Da choros divino a hortus conclusus*

Tornando a Platone, vediamo come secondo il filosofo il termine *choros* derivi da *chara*, cioè la gioia. Sebbene, secondo gli attuali criteri della scienza linguistica, questa etimologia non sia filologicamente attendibile, è senz'altro interessante questa connessione che il filosofo vede tra il movimento coreutico e qualcosa che implichi la letizia. È inoltre assai probabile che a questa stessa etimologia faranno riferimento intellettuali del calibro di Filone di Alessandria – che tanta influenza avrà sul pensiero cristiano – il quale, parlando della *sobria ebrietas*, descriverà il movimento coreutico dei Terapeuti come provocato, appunto, dalla *chara* che invade l'anima al punto di indurla a danzare.¹⁰⁷ A questo proposito, non sembra tanto rilevante valutare il pensiero di Platone considerando il filosofo come qualcosa che non poteva essere, cioè un filologo *ante litteram*, quanto i motivi storico-culturali che, ancora ben dopo di lui, permetteranno questa ideale connessione tra le manifestazioni di gioia e i gesti coreutici.

È altrettanto importante, però, considerare anche la più verosimile etimologia del termine *choros* che richiama sempre un legame diretto con la coreusi: o per indicare un luogo in cui si danza davanti a degli spettatori, oppure, ancora più significativamente, la danza in cerchio. In relazione a quest'ultimo significato, bisogna rilevare la derivazione di *choros* dalla radice **ghor-*, che indica 'contenere' e che lo collega con il termine *chorotos*, che poi diventerà l'*hortus* latino, con tutte le connotazioni semantiche che questo termine porterà con sé.¹⁰⁸ Si tratta, appunto, del giardino così come descritto nel *Cantico dei cantici*: laddove l'ebraico usava il vocabolo persiano *pardes* (da cui, non a caso, deriverà il 'paradiso') e il greco della *Settanta*, mantenendo l'aspetto più propriamente erotico del brano, utilizzerà *kepos*, termine legato ad Afrodite e all'ambito epicureo, il latino lo indicherà come *hortus conclusus*.¹⁰⁹ Questo rappresenterà la perfezione verginale della sposa che nel Medioevo arriverà ad indicare il giardino del monastero, così come verrà descritto, per esempio, anche da Valafrido

107. Philo Alex., *Ebr.* 146-147 (ed. Wendland, pp. 170-214).

108. Sull'etimologia dei termini *χορός* e *χόρος*, si vedano Beekes, *Etymological Dictionary*, pp. 1644-1645 e Frisk, *Griechisches etymologies*, pp. 1112-1114. Si vedano, inoltre, le riflessioni di Isar, *XOPÓΣ*, pp. 22-23.

109. *Ct* 4, 12: «Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, / giardino chiuso, fontana sigillata».

Strabone, nel IX secolo, nel poemetto *De cultura hortorum*, laddove, come ha rilevato Francesco Santi,

nel circuito monastico *hortus* si present[a] come uno spazio carico di simbolismi, quasi che da sempre si fosse sperimentata la metafora dell'*hortus conclusus*, inteso come uno spazio delimitato, regolato in forma speciale per rappresentare oltre ad una pratica, una grammatica spirituale; spazio dove senza tregua cresce qualcosa che oltre ad essere utile è anche dolce e bello; uno spazio capace di funzionare come immagine della perfezione spirituale, che il monachesimo desidera e significa.¹¹⁰

Come per lo *schema*, che rappresenta una grammatica gestuale usata per definire l'*habitus* monastico, anche nel caso di *choros-hortus* ritroviamo, nella cultura cristiana, un richiamo alla vita monastica, perché questa dovrebbe rappresentare la perfezione e l'anticipazione sulla terra di quella che sarà la vita nel *pardes* cristiano. Il senso è quello, propriamente, di un luogo chiuso e autosufficiente: è così che andrebbe inteso anche il *choros* 'danza in cerchio' di matrice platonica, e non come qualcosa che rimandi strettamente alla forma geometrica. Un luogo in cui tutti gli elementi contribuiscano a produrre armonia, e dove, proprio come nella vita claustrale, non siano ammessi ingressi illegittimi dall'esterno, e dove, allo stesso tempo, non siano permesse eccedenze verso l'esterno, in senso astratto, ma anche in senso letterale e fisico, attraverso una gesticolazione eccessiva e disarticolata, qualcosa che possa, insomma, interrompere l'equilibrio armonico delle parti.

Queste stesse caratteristiche appartenevano anche alla *choreia* astrale descritta da Platone, laddove il dio (*o theos*) del *Timeo* riporta ciò che si muoveva in modo sregolato a uno stato di ordine.

Volendo infatti il dio che tutte le cose fossero buone, e nessuna, per quanto possibile, cattiva, prendendo così quanto vi era di visibile e non stava in quiete, ma si muoveva sregolatamente e disordinatamente, dallo stato di disordine (*ataxias*) lo riportò all'ordine (*taxin*), avendo considerato che l'ordine fosse assolutamente migliore del disordine.¹¹¹

E il movimento armonico degli astri che garantisce l'ordine è descritto come una *choreia*, una danza di astri, dove

110. Santi, *Cultura politica e spiritualità*, pp. 75-76; Walafridi Strabi *De cultura hortorum* (ed. Dümmler, pp. 335-356). Su questo tema si vedano anche: Kirfel, *I giardini monastici*; Cardini, *Teomimesi e cosmomimesi*.

111. Plato, *Tim.* 30a (trad. it. in *Timeo*, p. 557).

le circonvoluzioni e gli avvicinamenti dei loro circoli, e quali dèi nelle concessioni vengano in contatto fra loro e quali siano all'opposto, e dietro a chi, coprendosi l'un l'altro, e in quali tempi si nascondano a noi per fare nuovamente la loro comparsa inviando paure e segni del futuro.¹¹²

Nel *Fedro* sono gli dèi stessi a diventare degli astri formando un corteo guidato da Zeus:

Molte e beate sono le figure e le evoluzioni all'interno dei cieli che la stirpe felice degli dei descrive volteggiando, facendo ciascuno la sua parte. Li seguono quelli che di volta in volta vogliono e possono, perché l'invidia (*phthonos*) rimane fuori del coro divino (*theiou chorou*).¹¹³

Phthonos è appunto invidia e astio, lo stesso che ritroviamo, per esempio, nel I secolo d.C., nella lettera attribuita al vescovo di Roma Clemente I, come una delle maggiori cause dei disordini presenti all'interno della comunità ecclesiastica di Corinto.¹¹⁴ Così come dal *choros* cosmico di Platone, *phthonos*, in quanto portatore di disordine, doveva necessariamente restare fuori anche dal *choros* cristiano, che non si trovava però tra gli astri, come quello ideale e divino descritto nel *Fedro*, bensì era incarnato e viveva sulla terra, e in quegli stessi anni iniziava a formare la sua dottrina, e lo faceva anche esprimendosi con categorie platoniche. Lo ritroviamo, poi, anche in Origene, che nell'ultimo libro del suo *Commento al Vangelo di Giovanni*, facendo riferimento al libro della *Sapienza* – prodotto molto probabilmente in ambito ebraico ellenizzato – l'attribuisce al diavolo stesso che, a causa di *phthonos*, avrebbe permesso a *thanatos*, la morte, di entrare nel *kosmos*, che nella sfera semantica greca, comune tanto a Platone quanto all'autore del libro della *Sapienza* e a Origene, indica l'ordine per eccellenza.¹¹⁵

112. Plato, *Tim.* 40c (trad. it. in *Timeo*, pp. 569-571).

113. Plato, *Phaedr.* 247a (trad. it. in *Fedro*, p. 189). Sulla *choreia* astrale in Platone e sulle possibili influenze anche derivate dalla cosmologia pitagorica che emergono da questo passo del *Fedro*, si vedano le riflessioni di D'Alfonso, *La χορεία astrale*.

114. *I Clem.* III, 2 (ed. Jaubert).

115. Or., *Jo.* XX, 26 (ed. Blanc); *Sap* 2, 24: «Ma la morte è entrata nel mondo (*kosmon*) per invidia (*phthono*) del diavolo; / e ne fanno esperienza coloro che gli appartengono».

2. *Qui in scaenam prodierit, infamis est.* L'eredità romana

Nelle pagine che seguono si offriranno delle indicazioni su quegli aspetti della tradizione romana, soprattutto di epoca imperiale, che hanno maggiormente influenzato il pensiero cristiano sul gesto coreutico. Sotto numerosi punti di vista, nel mondo romano si avevano pratiche culturali talvolta molto diverse rispetto a quelle del mondo greco. Per questo motivo, analizzando un fenomeno come la danza da una prospettiva cristiana, rischia di risultare sempre un po' fuorviante, se non si forniscono le dovute puntualizzazioni, parlare di un'influenza oppure di un'avversione in senso genericamente "pagano" o "classico", come se si trattasse di una forma culturale univoca che ammetta quindi una sola denominazione. Queste definizioni rischiano di non restituire ai rispettivi contesti storico-culturali le proprie prerogative. Con questo non si intende affatto sostenere che gli autori cristiani di lingua latina abbiano subito influenze esclusivamente dalla cultura romana (o per quelli di lingua greca dalla cultura greca), bensì che, dopo e insieme con il pensiero greco, soprattutto di matrice pitagorico-platonica, vi sia stato un concerto – per usare un'analogia musicale – di influenze tanto sui cristiani di lingua latina quanto su quelli di lingua greca, che da tutte le parti hanno contribuito a formare quella antropologia cristiana del gesto coreutico che in queste pagine andiamo descrivendo. Volendo sintetizzare, tentando di semplificare ai minimi termini una questione che tuttavia è molto complessa, sembrerebbe plausibile poter affermare che gli intellettuali cristiani della Tarda Antichità, che non erano filosofi *à la* Platone, bensì erano, nella maggior parte dei casi, vescovi con un preciso dovere di intervento diretto sulla comunità e dunque sul comportamento dei singoli individui, si siano trovati a dover fronteggiare, con il bagaglio teoretico ereditato dalla greicità classica su cui loro si erano brillantemente

formati, la contingenza di una realtà di epoca romano-imperiale fatta di *ludi* e pantomimo, che ben poco avevano in comune con la gestualità coreutica compresa nella *paideusis* teatrale di matrice greca.

1. Veniamus ad ludos:¹ *gli spettacoli romani*

Nel settimo libro delle *Storie*, Tito Livio racconta che, per fermare la pestilenza che opprimeva il popolo di Roma sotto il consolato di Gaio Sulpicio Petico e Gaio Licinio Stolone, quindi all'incirca nel 364 a.C., furono tentate diverse soluzioni, ma, a un certo punto

essendo gli animi in balia di ogni superstizione, fra gli altri mezzi tentati per placare l'ira divina si dice che siano stati istituiti anche gli spettacoli teatrali (*ludi scaenici*), cosa nuova per quel popolo guerriero (fino ad allora infatti vi erano stati solo gli spettacoli del circo). Questi furono modesti allora, come generalmente accade per tutti gli inizi, ed inoltre importati dall'estero. Senza alcun testo poetico, senza gesti che mimassero il testo, danzatori (*ludiones*) fatti venire dall'Etruria danzavano al suono di una tibia (*ad tibicinis modos saltantes*) con movimenti per niente indecorosi (*haud indecoros motus*), secondo l'uso degli Etruschi. Cominciò poi ad imitarli la gioventù romana, lanciando reciproci frizzi in rozzi versi, con movimenti intonati alle parole.²

In questo brano, dove Tito Livio sta restituendo quella che reputa essere l'origine dei *ludi scaenici*, ossia quella forma di spettacolo tipicamente latina, dotata di caratteristiche sue proprie che si discostano molto da quelle forme paideutiche che erano invece la peculiarità del teatro greco, è interessante rilevare l'accento che lo storico pone su questi *ludiones* di origine etrusca che eseguono delle *saltationes*, cioè dei movimenti coreutici *haud indecoros* – per niente indecorosi. Sembra quasi che si voglia sottolineare come questi gesti siano armoniosi e, ancora di più, che lo siano rispetto a certe forme di gestualità che da ogni parte – sia intellettuale pagana sia, più tardi, cristiana – saranno attribuite al pantomimo e ai *ludi scaenici* di epoca imperiale.

Come ha sottolineato Nicola Savarese, quello dei *ludi* era un fenomeno assai complesso ed eterogeneo,

che consisteva in tutti gli spettacoli e i divertimenti pubblici indetti per ogni genere di festa, sia quelle religiose comandate dal calendario che quelle pro-

1. Cic., *Sest.* 54, 115: «Passiamo ora agli spettacoli» (Cicerone, *Pro P. Sestio*).

2. Tit. Liv., *Hist.* VII, 3-5 (trad. it., con lievi modifiche, in *Storie*).

mosse per speciali occasioni o commemorazioni, come i funerali dei cittadini illustri o i trionfi dei generali vittoriosi.³

Non si trattava dunque unicamente di rappresentazioni teatrali, ma di eventi che arrivavano a comprendere anche molte altre manifestazioni di carattere rituale, i combattimenti dei gladiatori e la celebre *pompa circensis* che accompagnava e apriva i giochi del circo. I *ludi* erano, nel mondo romano, un evento collettivo che, pur avendo una sua dimensione unificante, manteneva delle differenze rispetto alle caratteristiche più marcatamente identitarie e civiche che lo stesso genere di fenomeni rivestiva nel mondo greco. Come gli studi di Diego Lanza hanno messo bene in luce, sebbene i *ludi* non siano completamente privi di un significato religioso, tuttavia nella loro dimensione sociale

essi appaiono però una parentesi, e [...] si propongono come uno svago, un divertimento, necessario e rigorosamente strutturato, ma comunque uno svago e non un momento di concentrazione e di festa in senso forte.⁴

Il termine *ludus* indica, appunto, il gioco e il divertimento, e poiché oltreché la caserma in cui i gladiatori si esercitavano a combattere, il *ludus* era anche la scuola, questa parola arriva a comprendere, nella vasta gamma dei suoi significati, anche il gioco puerile con un fine educativo, che presuppone attività tanto intellettuali quanto fisiche, e non sembra irragionevole supporre che queste contemplassero anche pratiche di tipo coreutico. Non a caso, il termine *ludius* indicava il danzatore e *ludia* era la ballerina, mentre *ludiones* erano detti anche i *Luperci*, danzatori che giravano seminudi per la città in occasione della celebre festa di purificazione nota come *Lupercalia*, ma anche come *ludi Lupercali*.⁵

È molto significativa la definizione di Florence Dupont, che lascia emergere tutta la portata concretamente gestuale che perteneva all'utilizzo di questi concetti. La studiosa afferma che

In un *ludus* si insegna[va] ad apprendere dei gesti [...] L'allievo produce[va] in successione una serie di gesti concatenati in base all'effetto di un ritmo musicale. Il suo corpo non [era] governato dalla volontà, ma dal suono del flauto.⁶

3. Savarese, *Paradossi*, p. 9.

4. Lanza, *Lo spettacolo*, p. 113.

5. Savarese, *Paradossi*, p. 18. Sulla continuità di questa festa ancora in età tardoantica si veda Frascchetti, *Le feste*, pp. 626-627.

6. Dupont, *I ludi scenici*, p. 87.

Queste nozioni ritmiche, che erano tanto teoriche quanto pratiche e comprendevano l'insegnamento della grammatica e della retorica, venivano impartite anche per mezzo dell'apprendimento del *numerus* e del *versus* che, non a caso, almeno nelle sue forme più arcaiche, era un termine che veniva utilizzato per indicare proprio il passo di danza, come conferma, tra l'altro, la scena finale dello *Stico* plautino, in cui tutti stanno ballando e la serva di Panfilippo, Stefania, per provocare Sagarino, dice: «se con questa piroetta (*vorsu*) mi hai vinto, sfidami con un'altra».⁷

Ludus ricopre per il latino lo stesso spettro semantico che rivestono per il greco i termini derivati da *paizo*, e a questo dettaglio sembra rimandare una testimonianza presente nel *Lexicon* del grammatico Esichio di Alessandria, risalente al V secolo d.C. e riportata sia dal *Thesaurus Linguae Latinae* sia dal *Dictionnaire étymologique de la langue latine* che non escludono questa possibile connessione.⁸ Tale riflessione sembra ancora più pregnante se si considerano i derivati *empaizo* per il greco e *ludibrium* per il latino che indicano entrambi lo schernire e il prendersi gioco. Dunque, anche per *ludus*, si tratta di uno di quei concetti che, indicando il gioco e poi per estensione la gioia, ma anche lo scherzo e l'inganno, presuppongono sempre una forma di gestualità molto concreta.

I *ludi scaenici* erano, appunto, i giochi spettacolari che venivano agiti sulla scena, e questi comprendevano sempre anche delle forme di danza e accompagnamenti musicali. Invero, proprio la dimensione musicale e ritmica rivestiva una parte fondamentale anche tra coloro che, a detta di Cicerone, non avevano alcuna nozione di teoria metrica e dunque musicale, e costoro certamente rappresentavano la maggioranza tra i frequentatori dei *ludi*.

Interi teatri urlano, se un verso è riuscito più corto o più lungo di una sola sillaba; eppure la folla è ignorante in materia di piedi, né conosce il ritmo, né si dà pensiero di ciò che esce dalla regola, né capisce perché offenda la regola. La stessa natura ha infuso nelle nostre orecchie la capacità di giudicare tutti i suoni lunghi e brevi, come pure i toni acuti e bassi.⁹

7. Pl., *Stich.* V, 770 (trad. it. in *Stico*). Alcune osservazioni sui legami tra l'insegnamento della grammatica e quello della musica si trovano in Restani, *Musica e retorica*, pp. 58-63.

8. Hes. Alex., *Lexicon* (ed. Ritschl, col. 984): λίζειν παίξει – λίζουσι παίζουσιν. *Lūdo*, in *Thesaurus Linguae Latinae*; *Ludus*, in *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, pp. 368-369.

9. Cic., *Or.* LI, 173 (trad. it. in *L'Oratore*).

Come per il concetto greco di *mousike*, anche i *cantica* che venivano esibiti durante i *ludi* romani comprendevano sempre l'insieme di parola, melodia e gesto coreutico.¹⁰

È indubbio che, a un certo punto, i concetti di 'canto', 'melodia' e 'gesto coreutico' ('danza') siano passati a definire determinate caratteristiche performative che prima erano ancora più fluttuanti e che essi condividevano. Questo rappresenta il risultato di un lunghissimo processo storico-semanticco che, per quanto sia difficile ricostruire nel dettaglio, ha bisogno di essere approfondito, perché è questa forma di analisi a consentire di chiarire come la percezione culturale della gestualità coreutica sia cambiata nel corso dei secoli in relazione a determinati contesti. Inoltre, una importante influenza su queste variazioni semanticche ha avuto anche, a partire dalla Tarda Antichità, quell'elaborazione filosofica e intellettuale cristiana sulla gestualità coreutica che, unita a determinate condizioni storico-sociali, ne ha favorito ulteriormente la (ri)definizione. Questi concetti, quindi, cristianamente rideclinati e risignificati, sono poi passati a definire altri tipi di *performance*.

2. *I pantomimi artifices saltationis*¹¹

Ancora con Savarese, rileviamo i numerosi cambiamenti che interessarono i *ludi* a partire dall'epoca imperiale, quando il genere divenne complessivamente più cruento, e addirittura le condanne a morte si fecero spettacolo.¹² Sembra che, a quel punto, oscenità e violenza abbiano preso il sopravvento facendo dei *ludi* anche il mezzo privilegiato che gli imperatori utilizzavano per garantirsi il consenso popolare. D'altronde, è parte integrante di ogni regime autocratico l'intervento diretto e attivo sui meccanismi spettacolari, in particolare quelli che hanno a che fare con gli spettacoli del corpo, e in questo modo gli imperatori fornivano al pubblico quel *panem et circenses* che, a partire dalla satira di Giovenale, tra I e II secolo d.C., è divenuto appunto l'etichetta per eccellenza per definire gli atteggiamenti politici meschinamente demagogici.¹³

10. Savarese, *Paradossi*, p. 29-30.

11. Sue., *Diu. Tit.* VII, 2 (Svetonio, *Divus Titus*).

12. Savarese, *Paradossi*, pp. 15, 43-45.

13. Iuv., *Sat.* X, 81 (Giovenale, *Satire*). Tuttavia bisogna considerare anche che, oltre questa dimensione demagogica, la cifra socio-antropologica dei *ludi circenses* va inquadrata anche in quelle dinamiche verticali e orizzontali della reciprocità o sistema del dono messe in luce da Veayne, *Il pane e il circo*.

L'indiscutibile legame che c'era tra il *pantomimus* – che in latino indica tanto la *performance* quanto l'esecutore – e una gestualità di tipo coreutico, ovvero quei movimenti del corpo nella maggior parte dei casi eseguiti con un accompagnamento musicale, è confermato dal fatto che questo genere era noto anche come *tragoedia saltata*.¹⁴

Quando, nel II secolo d.C., il retore di origine siriana Luciano, rappresentante di quella corrente filosofico-letteraria chiamata Seconda Sofistica, compone il dialogo conosciuto come *Peri orcheseos* o *De saltatione*, la pratica coreutica aveva assunto le caratteristiche di una forte spettacolarità che aveva ormai preso il sopravvento in tutto l'Impero.¹⁵ Si trattava, appunto, di pantomima, e il dibattito e i pregiudizi intellettuali su questa nuova forma di spettacolo dovevano essere molto accesi, soprattutto all'interno di certa aristocrazia che si presentava sempre come piuttosto tradizionalista, laddove – per dirla con Lanza – «l'intrinseca frivolezza del teatro e la contiguità della pratica scenica con la licenza dei costumi [erano] saldo luogo comune dell'ideologia senatoria». ¹⁶ Dopotutto, l'operetta retorica di Luciano ne è una prova, come lo è anche quella notizia riportata da Svetonio secondo la quale l'imperatore Domiziano avrebbe fatto espellere dal senato un ex questore «a causa della sua passione per la pantomima e per la danza». ¹⁷ Ne ritroviamo testimonianza, inoltre, nel rimbrotto che fa Tacito agli oratori che, dal suo punto di vista, avevano lasciato che la spettacolarità contaminasse anche il loro mestiere, perché

con la sensualità delle loro parole (*lascivia verborum*), con le loro battute insulse (*levitate sententiarum*), con gli abusi del loro stile (*licentia compositionis*), si atteggiava[va]no a istrioni (*histrionales modos*). Accade[va] poi una cosa che non si dovrebbe nemmeno sentire: molti si vanta[va]no che i loro discorsi [venissero] messi in musica e accompagnati da danze (*cantari saltarique*), come un titolo di merito e di gloria e come una prova del loro talento.¹⁸

14. In alcuni autori tardoantichi i termini *pantomimus* e *orchesis* appariranno esplicitamente connessi, come nella *Historia nova* di Zosimo (I, 6) (ed. Paschoud, *Zosime*); oppure nel *Misopogon* di Giuliano l'Apostata (351d) (ed. Lacombrade). Su questi aspetti si veda Jory, *The Drama of the Dance*. Si vedano, inoltre: Guidobaldi, *Musica e danza*; Kelly, *Tragedia e rappresentazione*; Scoditti, *Spettacoli ed esecutori*.

15. Si veda l'*Introduzione* di Simone Beta a Luciano, *La danza*.

16. Lanza, *Lo spettacolo*, p. 114.

17. Sue., *Domit.* VIII, 3 (trad. it. in *Le vite dei Cesari*).

18. Tac., *De or.* XXVI (trad. it. in *Dialogo degli oratori*).

Quello che rileviamo, in generale, è che, soprattutto da parte degli intellettuali, c'è stato da sempre un pregiudizio piuttosto negativo nei confronti del mestiere di attore/danzatore/pantomimo. Ancora di più se la pratica spettacolare arrivava a contaminare la nobile attività oratoria: in questi casi, il problema non era tanto – o solo – il mantenimento di una certa decenza in una pratica che richiedeva gravità di costumi, quanto piuttosto il fatto che l'oratore che si atteggiava come un pantomimo, dando l'impressione di recitare una parte, perdesse la credibilità, mettendo così in dubbio la relazione fra le sue parole e la verità.¹⁹

Il pregiudizio a proposito del mestiere degli attori non significa che questi non diventassero molto famosi, anzi proprio per questo saranno anche talvolta considerati pericolosi, poiché alcuni di loro diventeranno intimi di imperatori; tuttavia – e forse anche proprio per questa loro capacità di entrare nelle grazie di personaggi potenti – essi vivevano in quella condizione socialmente ambigua che gli causerà lo stigma dell'*infamia*.

Tra i vari aspetti interessanti dell'opera di Luciano vale la pena di riportare quello relativo alla sua ricezione, perché, possiamo constatare con Simone Beta,

di tutte le opere che si presumono composte intorno alla *querelle* sul valore della danza, gli amanuensi medievali ci [hanno] fatto pervenire soltanto i testi favorevoli alla pantomima.²⁰

L'opera rappresenta, appunto, una difesa dell'*orchesis*, termine che, benché venga spesso tradotto con 'danza', indica più propriamente la pantomima, di cui Luciano vuole individuare una nobile origine nella *cho-reia* astrale e divina. Luciano, che non nacque greco, ma apprese quella lingua alla perfezione studiando da retore, potrebbe essere stato, proprio per questo, ancora più sensibile al gioco terminologico. La stessa parola

19. Sui possibili nessi tra pratica attoriale e oratoria e sulla gestualità che ogni uomo politico romano avrebbe dovuto rispettare per onorare il proprio *habitus*, sono interessanti le considerazioni di Corbeill, *Nature Embodied*, pp. 109-115; in questo studio, vengono applicate alla dimensione a cui appartenevano gli uomini politici romani le riflessioni a proposito dell'*habitus* sociale (che poi è il greco *schema*) fatte da Bourdieu, *The Logic of Practice*, pp. 52-79. Si veda, inoltre, Graf, *Gestures and conventions*. Si vedano anche le considerazioni a proposito dei legami tra comunicazione oratoria e musica presenti in Mountford, *Music and the Romans*, e in Marconi, Rocconi, *Introduzione*.

20. Beta, *Introduzione*, p. 25; sulla fortuna di questa opera, soprattutto dal Rinascimento in poi, si vedano anche Arcangeli, *Davide o Salomè?*, p. 59, e Nordera, *Fortuna de «La danza»*.

orchestes sembra avere maggiore diffusione in concomitanza con il successo della pratica pantomimica.²¹ Questo è un aspetto di grande rilevanza, poiché sembra plausibile ritenere che gli autori cristiani non fossero completamente ingenui di fronte a questa differenza lessicale, e laddove nel cristianesimo non è prevista in nessun caso l'ammissione di una *orchesis* di tipo pantomimico, teatrale e spettacolare, invece la *choreia*, in quanto considerata imitazione dei movimenti angelici, arriverà a rappresentare il modo migliore per condurre la vita.

Quello che è importante evidenziare è che gli intellettuali cristiani non si trovavano davanti ai loro occhi una forma univoca, astorica e universale di danza, che non è data in nessun tempo e in nessun luogo, ma avevano a che fare, nella loro formazione, con l'una – la *choreia* – che era la forma più nobile di rappresentazione di vita comunitaria, eletta a ideale da Platone, e con l'altra – l'*orchesis* – che era, invece, la *performance* considerata tra le più basse anche dagli intellettuali non cristiani. Quello che i cristiani faranno sarà un tentativo di invitare i fedeli ad imitare la prima demonizzando con ogni mezzo la seconda. Così si spiegherebbe quella che superficialmente può apparire come una contraddizione, quando ci si ponga la questione del perché sembri che gli esponenti ecclesiastici siano “contro la danza”, ma d'altro canto nel cristianesimo si attribuiscono movimenti coreutici agli angeli e ai martiri in cielo. È opportuno considerare, invece, come non vi sia contraddizione, o che, quantomeno, questa sia solo apparente, perché ad un'analisi più approfondita si rileva come si tratti di una vera e propria elaborazione filosofico-antropologica, che rappresenta il risultato dell'interazione di molteplici processi storico-culturali. Questo spiegherebbe anche perché la copia e la trasmissione di un'opera come quella di Luciano sia stata perfettamente ammissibile all'interno di contesti ecclesiastici di epoca medievale.

Nel dialogo, Cratone pronuncia accuse

contro tutti i tipi di danza (*orcheseon*) e l'arte coreutica (*orchestiches*) stessa e persino contro di noi che godiamo di tale spettacolo, come se ci dedicassimo con grande interesse ad una cosa da nulla o da donne.²²

Nelle parole di Licino, che aprono il dibattito con un gioco tipico della retorica classica per cui si ripete qualcosa che si presume sia stato detto

21. Beta, *Introduzione*, p. 29.

22. Luc., *salt.* 1 (trad. it. in *La danza*, p. 51).

in precedenza dall'interlocutore, ravvisiamo già un dettaglio che ritornerà spesso anche nella polemica cristiana contro certa gestualità coreutica, ovvero la questione di genere. Come tutte le pratiche che sono causate e allo stesso tempo possono essere motivo di una perdita della coscienza di sé, anche la danza paga il fio del pregiudizio di genere, essendo spesso attribuita, nelle sue forme più degeneri e lascive, alle donne, sempre percepite come esseri intellettualmente deboli ed emotivamente instabili, e dunque più suscettibili alla perdita del senno. Inoltre la gesticolazione dei danzatori, nelle sue forme peggiori, è sempre considerata come effeminata, dunque questa pratica, almeno in certe modalità, fa emergere sempre il timore della perdita della coscienza di sé e anche della virilità.

Licino, ma ti pare che un uomo vero e completo, cresciuto per di più secondo la buona educazione (*paideia*) e amico della filosofia nella giusta misura, possa tralasciare occupazioni migliori e la compagnia degli antichi per starsene seduto, ammalato dal flauto (*katauloumenous*), a vedere un uomo effeminato che si illanguidisce nella mollezza delle vesti imitando donnuciole innamorate [...] E che stia a guardare tutte queste smorfie tra tocchi di corde, trilli e colpi di piedi veramente ridicoli, che non si addicono affatto ad un uomo libero come te?²³

Il punto di vista intellettuale romano sulla danza e sull'inopportunità di ballare per un uomo di buona educazione – soprattutto in pubblico – è esplicitato anche dalle testimonianze sui presunti comportamenti dell'imperatore Eliogabalo.²⁴ Secondo quanto riportato nell'opera dello storico Erodiano, che riguarda gli anni dell'Impero dopo la morte di Marco Aurelio (180 d.C.), sembra che costui celebrasse riti sacri «secondo il costume dei barbari, danza[ndo] intorno alle are al suono di flauti, siringhe e altri strumenti»,²⁵ e che, contravvenendo a qualsiasi principio romano aristocratico,

si lascia[ss]e spesso vedere mentre guidava i cavalli o danzava; infatti non si preoccupava di nascondere le sue debolezze. Appariva in pubblico, inoltre, con le palpebre truccate, e le guance tinte di rosso, facendo oltraggio con indecorosi belletti a un viso che per natura sarebbe stato gradevole.²⁶

23. Luc., *salt.* 2 (trad. it. in *La danza*, pp. 51-53).

24. Una ricostruzione a proposito dell'uso della danza nei pregiudizi su questo imperatore si trova in Naerebout, *Das Reich Tanzt*.

25. Herod., *Hist.* V, 3, 8 (trad. it. in *Storia*; per il testo greco l'ed. di riferimento è quella della Loeb Classical Library).

26. Herod., *Hist.* V, 6, 10 (trad. it. in *Storia*).

Questo genere di comportamenti nella massima autorità dell'Impero non minava solo la sua credibilità, ma aveva conseguenze dirette sui sudditi come sulle istituzioni statali e metteva dunque in discussione l'intero sistema politico romano.

Così, dunque, tutte le istituzioni che un tempo solevano considerarsi venerande erano travolte in un'orgia di violenta follia (*ekbebakcheumenon*). L'intero popolo era indignato e afflitto, ma specialmente i soldati, i quali erano nauseati vedendo che l'imperatore si tingeva il viso fino a un punto cui non avrebbe osato arrivare una donna onesta; e come una donna si adornava di aeree collane e di vesti delicate, abbandonandosi, per di più, alla danza in pubblico.²⁷

Ritroviamo lo stesso genere di testimonianze su Eliogabalo anche nella *Historia Augusta*, dove viene detto che l'imperatore

Talvolta, in teatro, si lasciava andare a risate così sguaiate che si faceva notare fra tutta la gente. Egli stesso poi cantava, ballava, recitava al suono del flauto, suonava la tromba, la pandura e l'organo. Raccontano che in un solo giorno fece il giro di tutte le meretrici del Circo, del teatro e dell'anfiteatro, e di tutti i luoghi pubblici della città, coprendosi con un cappuccio da mulattiere per non essere riconosciuto: si limitava però con tutte a donare delle monete d'oro senza richiedere alcuna prestazione erotica, dicendo «Che nessuno lo sappia: questo regalo viene da Antonino».²⁸

Come ha opportunamente sottolineato Frederick Naerebout, le origini siriane di Eliogabalo accentuavano la caratteristica assolutamente non-romana di questo genere di comportamenti: «Ecstatic dances from a Syrian tradition performed at the heart of Rome by the Roman emperor himself was about as un-Roman as things could get».²⁹ La danza, nelle sue espressioni più negative, viene così usata per denigrare, per marcare una differenza etnica, per sottolineare la *gravitas* e *dignitas* romana contrapponendola all'inaffidabilità dei Siriani, e il movimento coreutico diventa, in questi casi, la causa ma anche al tempo stesso la manifestazione della perdita del controllo di sé.³⁰

27. Herod., *Hist.* V, 8, 1 (trad. it. in *Storia*).

28. *Hist. Aug.* XVII, *Heliog.* XXXII, 7, 9 (trad. it. in *Scrittori dell'età augustea*).

29. Naerebout, *Das Reich Tanz*, p. 155.

30. Per avere una panoramica sulle testimonianze del modo in cui Greci e Romani consideravano i Siriani, si può vedere Isaac, *The invention of Racism*, in part. le pp. 350-351; in generale, poi, sulla costruzione culturale dell'alterità nel mondo antico, si può vedere anche Nippel, *La costruzione dell'«altro»*.

In generale, questo tipo di associazioni era fatto con gli stranieri, proprio come i Greci lo facevano con gli Sciti. Anche gli autori cristiani useranno questo genere di pregiudizi per sottolineare le differenze di comportamento, tuttavia con una novità molto importante: almeno in linea di principio, nella *societas christiana* non ci saranno stranieri in quanto tali, ossia individui per cui sia impossibile entrare a far parte della comunità; quindi questo genere di comportamenti sarà attribuito, in maniera abbastanza generica, ai non-fedeli, cioè tutti coloro che vorranno rimanere fuori dalla *choreia christiana*. In questa dimensione rientreranno tanto i pagani quanto gli ebrei e gli eretici che, non a caso, quando il diritto romano diventerà a tutti gli effetti cristiano, saranno anche loro bollati come *infames*, alla stregua di attori, ballerini, prostitute e criminali.

2.1. Tra *orchesis* e *choreia*

I detrattori della pratica coreutica ponevano sempre l'accento anche sulla turpitudine della gesticolazione del corpo del *saltator* che, ancora a detta di Cratone, è «un essere indegno che si contorce (*kataklomeno*) senza alcun motivo». ³¹ Ma la genialità retorica di Luciano, per rispondere a queste accuse e difendere l'*orchesis*, pone nella bocca di Licino – che rappresenta, poi, il suo *alter ego* – la descrizione della *choreia* paideutica consacrata da Platone e poi dalla filosofia neoplatonica e il cui movimento è regolato da ritmo e *mousike*, cioè quella forma di gestualità coreutica in cui potrebbe rientrare certa *orchesis* pantomimica che

educa (*paideuei*), istruisce e infonde armonia (*rythmizei*) nell'animo di chi vi assiste esercitandolo con bellissimi spettacoli, intrattenendolo con ottima musica e mostrando la bellezza del corpo e dell'anima congiunti. Il fatto che produca tutti questi effetti attraverso la musica (*mousikes*) e il ritmo (*rythmou*) è motivo di elogio, piuttosto che di biasimo, per la pantomima. ³²

Ritroviamo nel retore siriano quell'associazione tra una buona movenza del corpo e l'esercizio delle virtù che sarà parte integrante anche dell'elaborazione cristiana: la pratica delle azioni virtuose è sempre associata a una gestualità armoniosa, in altre parole a quegli *schemata* che erano fondamentali per il cittadino greco dell'Antichità; per questo l'*aschemosyne* è, al contrario, associata al vizio. Su questo aspetto Luciano continua

31. Luc., *salt.* 5 (trad. it. in *La danza*, p. 55).

32. Luc., *salt.* 6 (trad. it. in *La danza*, p. 57).

la sua ripresa – anche se non esplicitamente dichiarata – della *choreia* di matrice platonica:

Bisogna che il pantomimo (*orchesten*) eserciti con cura tutto sé stesso e ogni parte del proprio corpo, per essere armonioso (*eurhythmon*) e proporzionato, coerente con sé stesso, irreprensibile, perfetto, per non mancare di nulla e contemperare insieme le migliori qualità, per essere acuto nella riflessione, profondo nella cultura (*paideian*) e soprattutto umano nel suo modo di pensare.³³

Per difendere l'*orchestes*, Luciano lo nobilita al punto da farlo diventare, in qualche modo, il cittadino idealizzato da Platone, perché pone al primo posto quella caratteristica paideutica che il filosofo reputava intrinseca della buona pratica coreutica.

3. *Lo stigma dell'infamia*

Il modo ambiguo con cui i romani si relazionavano con il teatro è reso esplicito dalla condizione socialmente equivoca in cui erano collocati gli attori. Anche quando questi fossero ben pagati o molto famosi, il loro mestiere era annoverato, insieme alla prostituzione, tra le «unspeakable professions» studiate da Catherine Edwards, e perciò considerato come qualcosa di vergognoso e orribile.³⁴ Anche l'associazione con la prostituzione era una conseguenza di questo stigma, in quanto le professioni che avevano a che fare con recitazione e danza erano sempre accostate ad una condotta sessuale trasgressiva.

Nel *De officiis*, trattando dei doveri che ogni uomo che fosse membro della Repubblica avrebbe dovuto rispettare, Cicerone aveva fornito anche un elenco di quelle professioni che andavano assolutamente evitate e tra cui si annoveravano quei mestieri degradanti che presuppongono un lavoro di tipo manuale, il quale «non può avere alcun carattere di nobiltà»; a questi andavano poi aggiunte «quelle professioni destinate a soddisfare i piaceri materiali», che comprendevano, tra le altre, anche quelle di «mimi e ballerini (*saltatores, totumque ludum talarium*)».³⁵

33. Luc., *salt.* 81 (trad. it. in *La danza*, p. 105).

34. Edwards, *Unspeakable Professions*, p. 66.

35. Cic., *de off.* I, XLII, 150: «Infine intorno alle professioni ed ai mezzi di guadagno, ad un dipresso sappiamo questo circa quelli che sono da considerare liberali, e quelli invece degradanti. Si criticano in primo luogo quei guadagni che suscitano l'odiosità fra

Il problema stava nell'utilizzo del proprio corpo per guadagnare denaro arrecando piacere (che poteva essere anche solo visivo) agli altri e – il ch  lo rendeva ancora pi  grave – dando spettacolo di s .

A livello legislativo questa posizione socialmente ambigua veniva decretata attraverso il marchio dell'*infamia* che, come ha sintetizzato Valerio Neri,

costitui[va] uno stigma sul piano etico-sociale in cui si manifesta[va] la riprovazione del corpo civico, o meglio della sua parte dominante, che prende[va] corpo in una limitazione di diritti civici e che quindi determina[va] una situazione di inferiorit  giuridica di determinate categorie di cittadini. Non esiste[va] probabilmente nel diritto pretorio una definizione giuridica dell'*infamia* e degli *infames*: il pretore si limita[va] a definire di volta in volta, in ambiti specifici, impedimenti e restrizioni concernenti determinate categorie socialmente squalificate, appunto *infames*.³⁶

Con l'aiuto della sociologia e della storiografia contemporanee, a ragione Neri colloca gli *infames* – quindi anche attori e ballerini – tra i «marginali» della societ  nell'Occidente tardoantico tanto pagano quanto cristiano, specificando per  come il concetto di marginalit , pur non propriamente appartenendo al modo in cui il pensiero antico definiva e rappresentava le proprie categorie sociali, sia altres  molto utile a definire tutto quel

complesso di fenomeni e di figure sociali di cui gli antichi percepivano in qualche misura l'anomalia, riconoscendola e reagendovi in forme diverse, dal semplice disagio e dalla semplice diffidenza sul piano psicologico e mentale, alla ripulsa morale, alla limitazione dei loro diritti civici, alla sanzione penale ed infine alla repressione poliziesca.³⁷

gli uomini, come quelli degli esattori e degli usurai. Illiberali e degradanti i guadagni di tutti i mercenari, dei quali si compra la prestazione, non l'arte; in essi la mercede stessa   un obbligarsi alla servit  dietro pagamento. Indecorosa anche l'attivit  di chi compra dai commercianti per rivendere tosto, ch  non caverebbero guadagno se non ricorressero alle bugie, n  vi   nulla di pi  vergognoso della menzogna. Tutti gli operai esercitano pur essi una professione degradante; il lavoro manuale non pu  avere alcun carattere di nobilt . Minimamente poi debbono riscuotere approvazione quelle professioni destinate a soddisfare i piaceri materiali: "Pescivendoli e beccai, cuochi, allevatori d'uccelli e pescatori", come dice Terenzio; aggiungivi se vuoi profumieri, mimi e ballerini" (trad. it. in *I doveri*).

36. Neri, *I marginali*, p. 197. Su questo tema si vedano anche: Hugoniot, *De l'infamie   la contrainte*; Ducos, *La condition des acteurs   Rome*. In generale, sui concetti di *fama* e *infamia*, si veda inoltre Chiusi, *La fama nell'ordinamento romano*.

37. Neri, *I marginali*, p. 7.

Nel diritto romano, attori, gladiatori e prostitute erano posti sullo stesso piano dei criminali che avessero ricevuto una condanna, e per questo motivo erano considerati assolutamente indegni di fede, e quindi la legislazione negava a loro – che vendevano il proprio corpo per il piacere altrui – quella protezione che invece era accordata ai corpi degli altri cittadini. Inoltre, per la cultura romana c'era un'associazione quasi automatica tra le persone di spettacolo e la prostituzione, perché coloro che vendevano il corpo per una pubblica esibizione erano sempre considerati come sessualmente disponibili.³⁸

Rimane testimonianza di questa legislazione nelle norme di alcuni giuristi romani riportate, nel VI secolo, dal *Digesto*, dove, per esempio, viene prescritta la pena capitale per i soldati che si fossero dedicati all'*ars ludicra* e fossero apparsi sulla scena teatrale.³⁹ Oppure, laddove viene specificato che la parola di un gladiatore è degna di fiducia solo quando questo sia sotto tortura.⁴⁰ Inoltre, i mariti che avessero sorpreso le mogli adultere, sarebbero stati autorizzati ad uccidere l'amante nel caso in cui costui avesse preso parte a degli spettacoli come attore o danzatore o cantante.⁴¹ La dichiarazione dell'*infamia* si trova, esplicita, in una norma del giurista Ulpiano, laddove si dichiara *infamis* chiunque «in scaenam prodierit», cioè chiunque avesse calcato le scene e, in altre parole, chiunque avesse dato spettacolo di sé.⁴²

Il vero problema era rappresentato dall'atto del *prodire in scaenam*, perché questo atteggiamento veniva percepito come concorrente ed opposto a quella prerogativa romano-aristocratica del *prodire in publicum*, che era invece una forma di esibizione che aveva una sua valenza sacrale, mantenendo un forte legame con le istituzioni politico-religiose e con il ceto aristocratico. Per questo motivo, «I cittadini che, mostrandosi in teatro, si ponevano fuori da questo sistema di valori, erano bollati d'infamia e posti ai margini della società».⁴³ Ancora nelle testimonianze sui comportamenti vergognosi di Eliogabalo ravvisiamo anche un legame con lo stigma dell'*infamia*, laddove Erodiano ci informa del fatto che l'imperatore fosse

38. Edwards, *Unspeakable Professions*, p. 84.

39. *Dig.* XLVIII, 19, 14 (in *Corpus Iuris Civilis*, p. 815).

40. *Dig.* XXII, 5, 21, 2 (in *Corpus Iuris Civilis*, p. 293).

41. *Dig.* XLVIII, 5, 25 (24) (in *Corpus Iuris Civilis*, p. 797).

42. *Dig.* III, 2, 2, 5 (in *Corpus Iuris Civilis*, p. 37). Cfr., anche, *Dig.* III, 2, 1 (in *Corpus Iuris Civilis*, p. 36).

43. Neri, *I marginali*, p. 237.

giunto a tal punto di follia che affidava i più alti incarichi dello stato a uomini scelti fra gli attori e i gladiatori; fece prefetto al pretorio un tale che era stato mimo (*orchesten*), e da giovane aveva danzato in teatro (*theatro orchestamenon*) sotto gli occhi dei Romani; a un altro, preso anch'esso dalla scena, affidò l'educazione dei giovani, nonché il controllo sull'albo dei senatori e sull'ordine equestre. Agli aurighi, ai commedianti, ai mimi, affidò i più elevati incarichi della casa imperiale; ai suoi schiavi e liberti assegnò il governo delle province consolari, scegliendo quelli che più si erano segnalati per le loro bassezze.⁴⁴

Una testimonianza molto simile è poi riportata anche dalla *Historia Augusta*, che sembra confermare e rincarare la dose, laddove si dice che Eliogabalo

Assunse alla prefettura del pretorio un saltimbanco (*saltatorem*), che aveva già esercitato a Roma la sua arte, creò prefetto dei vigili l'auriga Gordio, e prefetto dell'annona il suo barbiere Claudio. Promosse alle rimanenti cariche gente che gli si raccomandava per l'enormità delle parti virili.⁴⁵

A questo punto, per quanto riguarda ancora lo statuto sociale degli attori, è suggestivo e utile riportare l'ipotesi che, ormai quasi un secolo fa, aveva formulato Tenney Frank, il quale invitava a soffermarsi sulla variazione semantica che interessa le *artes ludicrae* a partire dall'epoca imperiale.⁴⁶ Secondo lo studioso è soprattutto da questo periodo che l'etichetta dell'*infamia* sarebbe stata associata a qualsiasi tipo di *performer*, quando insomma, in generale, le *artes ludicrae* avrebbero subito un progressivo deterioramento. Ed è in questo modo che le testimonianze più tarde avrebbero interpretato anche quegli accenni di disapprovazione delle arti sceniche presenti in autori di epoca repubblicana, i quali però probabilmente facevano riferimento solo ai ballerini di infimo livello e non agli attori in generale. In un certo senso, la pratica attoriale sarebbe stata assimilata, soprattutto a partire dalla diffusione del pantomimo, a tutti quei mestieranti che utilizzavano il corpo per dare spettacolo di sé. Lo rileviamo, anche, in una testimonianza di Cornelio Nepote che risale ai primi anni dell'Impero. Criticando quelli che lui pensava essere i costumi delle donne greche, dice, nella prefazione al libro sui condottieri delle nazioni straniere:

44. Herod., *Hist.* V, 7, 6-7 (trad. it. in *Storia*).

45. *Hist. Aug.* XVII, *Heliog.* XII, 1-2 (trad. it. in *Scrittori dell'età augustea*).

46. Frank, *Statuto*.

presentarsi poi sulla scena e dare spettacolo al popolo, a nessuno presso quelle genti fu ascritto a turpitudine (*turpitudini*): tutte cose che da noi si giudicano o infamanti (*infamia*) o basse (*humilia*) e molto sconvenienti (*ab honestate remota*).⁴⁷

In sostanza, sarebbe a questa altezza cronologica, tra I secolo a.C. e I secolo d.C., e in questa particolare cesura storica, che la differenza tra la figura dell'*hypokrites* e quella dell'*histrio* si farebbe ancora più marcata. Se nella cultura greca antica con il primo termine si indicava una professione rispettabile e non assimilabile in alcun modo a quella di saltimbanchi e ballerini, prerogativa di cittadini di condizione libera e molto stimati, nel mondo romano l'*histrio* era invece una figura ambigua, non distinta dal pantomimo e dal *saltator*.⁴⁸ Quello che sembra ipotizzabile è che con la nascita del pantomimo vengano a confondersi ulteriormente i generi, e venga completamente meno la distinzione tra *histrio* come *hypokrites*-attore e *orchestes*-pantomimo (ballerino).

Secondo Frank anche quella notizia riportata da Tito Livio, per cui nei primi anni della Repubblica gli attori professionisti, a differenza di quelli delle Atellane, fossero esenti dal servizio militare, potrebbe essere interpretata come una forma di onore e non di disprezzo, in quanto era necessario che gli interpreti rimanessero in città per le rappresentazioni durante la celebrazione di quelle feste che, comunque mantenendo una certa forma devozionale, risultavano ancora più indispensabili in tempi di guerra.⁴⁹ Si prospetterebbe dunque l'eventualità che

i magistrati responsabili dei giochi possano aver ottenuto questa esenzione in via temporanea e che, un secolo dopo, quando il teatro si fu deteriorato e gli schiavi ebbero usurpato la professione fino al punto che questa fu per perdere l'antico rango, l'esenzione, è questa l'ipotesi, finì con l'essere considerata un marchio di disonore e come tale a essere applicata contro gli attori di varietà.⁵⁰

Sebbene l'ipotesi di Frank non sia completamente verificabile, soprattutto per la scarsità di fonti anteriori all'epoca imperiale, non sembra del

47. Cor. Nep., *De vir. ill., praef.* (trad. it. in *Vite degli uomini illustri*).

48. Lanza, *L'attore*, pp. 127-128. Sui differenti sviluppi della figura dell'attore/*performer* tra la Grecia e Roma si può vedere anche Potter, *Entertainers*.

49. Cfr. Tit. Liv., *Hist.* VII, 2: «perciò è rimasta la norma che gli attori delle Atellane non siano rimossi dalle tribù e prestino servizio militare, in quanto non sono attori professionisti» (trad. it. in *Storie*. Vol. I).

50. Frank, *Statuto*, p. 193.

tutto implausibile, ed è comunque importante averla presente perché quantomeno ha il merito di mettere in luce quanto le dinamiche politico-sociali (in questo caso il momento di passaggio dalla Repubblica all'Impero) s'intersechino e interagiscano con quelle storico-culturali che qui interessano più da vicino.

In ogni caso, per quanto riguarda la percezione intellettuale cristiana della danza, è soprattutto importante registrare come lo stigma dell'*infamia* abbia, a un certo punto in epoca imperiale, comunque toccato tutti i tipi di *performer*, perché questo è proprio quell'aspetto e quel genere di pregiudizio negativo che, nella sua elaborazione antropologico-filosofica della gestualità coreutica, il cristianesimo erediterà dalla cultura romana e che si diffonderà al pari e per la stessa estensione della sua dottrina.

3. *Angelon choreia*. Un'antropologia cristiana della danza nella Tarda Antichità

La danza degli angeli o, più propriamente, la *choreia* ideale platonica cristianizzata, è quella forma di movimento coreutico perfettamente in linea con gli *schemata*: un movimento armonico, musicalmente coordinato e intonato con il canto all'unisono, che viene attribuito agli angeli e ai martiri in cielo, ma che tutti i fedeli dovrebbero imitare anche nella vita sulla terra. Questa dovrebbe essere condotta come un'eterna liturgia ed essere lo specchio della vita celeste. L'idea di danza definita dal concetto di *choreia*, comune tanto a Platone quanto agli autori della Tarda Antichità, arriva a indicare, tra i suoi significati e le sue forme gestuali, anche il corteo processionale e il canto in coro. Questa immagine viene di frequente evocata tra gli autori cristiani tanto nell'Oriente greco – come *angelon choreia* – quanto nell'Occidente latino – come *chorus angelorum*.¹

Ora, le trappole che tendono la traduzione e l'accostamento al concetto contemporaneo del termine 'coro' porterebbero a credere che il coro degli angeli sia caratterizzato unicamente dal canto, privato, a un certo punto, di quella dimensione gestuale che invece caratterizzava la *choreia* greca antica. Ma che questo non sia plausibile, almeno per gli autori della Tarda Antichità, è dimostrato, per esempio, dal fatto che un intellettuale scaltro come Girolamo, il quale con acribia filologica ha operato la traduzione del testo biblico dal greco, ma potendo attingere anche a quell'*hebraica veritas* così come le sue competenze di *vir trilinguis* gli consentivano, abbia

1. La troviamo, solo per fare qualche esempio, in Eusebio (*Hist. eccl.* X, 4, 46, ed. Bardy) e Basilio di Cesarea (*Ep.* II, 2, ed. Courtonne), come pure in Agostino (*En. in Ps.* LXXXVII, 1, edd. Dekkers, Fraipont, p. 1208), Paolino di Nola (*Ep.* XLV (XCIVG), 6, ed. Goldbacher, p. 504) e Gregorio Magno (*Mor. In Iob* XXXI, 50, 100, ed. Adriaen, p. 1619).

deciso di rendere proprio con *choros* il *chorous* idolatrico intorno al vitello d'oro contro cui si era scagliato Mosè appena sceso dal Monte Sinai con le tavole della Legge.² Questo è un segno evidente di come, ancora nel IV secolo, il latino *chorus* avesse mantenuto intatta tutta la connotazione gestuale che lo accomunava alla *choreia* greca.

Tramite l'elaborazione antropologica, filosofica e teologica della gestualità coreutica, gli intellettuali cristiani intendevano rimarcare l'idea di un moto armonico e all'unisono quale modello principale da seguire per vivere la vita cristianamente, senza ammettere eccedenze e uscite dalla corralità, laddove, come dice Agostino in uno dei suoi sermoni, non appena uno avesse cominciato a vivere rettamente avrebbe iniziato a imitare gli angeli.³ Obiettivo delle prossime pagine sarà quello di dimostrare come, proprio attraverso la predicazione contro certa gestualità coreutica, gli intellettuali cristiani abbiano voluto trasmettere questi valori nella società in cui si trovavano a operare e che avevano il compito di educare, regolamentare e sorvegliare. Dopotutto, era esattamente questo il ruolo dell'*episkopos*: letteralmente, colui che osserva, specula, indaga dall'alto e sprintsintende.

1. Theoretikos bios: *la vita contemplativa*

Nel I secolo d.C., Filone, giudeo ellenizzato di Alessandria, descrive nell'opera *Sulla vita contemplativa* i costumi di un gruppo filosofico-religioso composto da uomini e donne che chiama Terapeuti e Therapeutridi.⁴ Per quanto l'identità di questa comunità sia difficilmente definibile, l'approfondimento del testo filoniano risulta molto interessante per l'influenza che

2. *Es* 32, 19-20: «Quando si fu avvicinato all'accampamento, vide il vitello e le danze (*chorous* – *choros*). Allora si accese l'ira di Mosè: egli scagliò dalle mani le tavole e le spezzò ai piedi della montagna. Poi afferrò il vitello che quelli avevano fatto, lo bruciò nel fuoco, lo frantumò fino a ridurlo in polvere, ne sparse la polvere nell'acqua e la fece trangugiare agli Israeliti». Cfr. Hier., *Contra Ruf.* II, 22 (ed. Lardet, p. 58); Hier., *Comm. in Is.* III, 9 (ed. Adriaen, p. 124). Per avere un'idea a proposito del processo di traduzione geronimiana del testo biblico si può vedere Rebenich, *The "Vir Trilinguis"*.

3. Aug., *Ser.* XXVD (= CCCLXB), 21, in *Sermones nouissimi*, p. 263. È senz'altro interessante rilevare le circostanze in cui Agostino evoca questa immagine del coro angelico in occasione del sermone *Cum pagani ingrederentur* pronunciato poco dopo il Capodanno del 404.

4. Sulla possibile identità del gruppo descritto da Filone si può vedere Taylor, Davies, *The So-Called Therapeutae*.

poi ha avuto negli autori cristiani che, in ogni caso, assai probabilmente non mettevano in dubbio la loro reale esistenza storica. Inoltre, e ancora di più, il testo è interessante per l'attenzione che Filone dedica agli aspetti propriamente gestuali del modo di vita terapeutico e contemplativo, dettaglio che ancora una volta mette in luce quanto, nel pensiero antico, questa costituisca una caratteristica di fondamentale importanza. Più che stabilire, quindi, se Filone stia parlando di qualcosa che abbia realmente visto o esperito, quello che è molto importante sottolineare è come l'autore descriva uno stile di vita a cui bisognerebbe ispirarsi, utilizzando tutto il bagaglio teoretico messogli a disposizione dalla sua formazione, allo stesso tempo giudaica ed ellenistica.⁵ Uno stile di vita che ispirerà, a sua volta, la perfezione del monachesimo cristiano, come si rileva, per esempio, anche da una testimonianza presente nel *De institutis coenobiorum* di Giovanni Cassiano.⁶

La scelta di tali filosofi appare subito chiara dal loro nome: essi si chiamano *θεραπευταί* e *θεραπευτρίδες* e questa loro denominazione, che deriva dal verbo *θεραπεύω*, è ben adeguata per due ragioni: esercitano infatti una terapia medica più nobile di quella praticata in città, poiché quest'ultima cura soltanto i corpi mentre quella anche le anime, afflitte da mali gravi e difficilmente curabili, mali che furono originati da piaceri e desideri e sofferenze, paure, ambizioni, follie, ingiustizie e da una quantità inesauribile di altre passioni e vizi; inoltre, essi furono educati a servire l'Essere secondo la natura e le sacre leggi; e l'Essere è più grande del Bene e più puro dell'Uno, ed ha un'origine più antica della Monade.⁷

Costoro ricercavano la solitudine, vivendo lontani dalla città e separati dalla società, in giardini (*kepois*) o in luoghi deserti perché – specifica Filone – sapevano che «mischiarsi a chi è diverso per carattere (*ethos*) è svantaggioso e dannoso».⁸ Per questo motivo, dopo essere stati iniziati ai

5. Sulla formazione religiosa di Filone, che molto verosimilmente apparteneva a una prestigiosa famiglia ebraica di Alessandria ancorata ai principi tradizionali dell'ortodossia, unita ad un'educazione intellettuale e filosofica greca, si può vedere Laras, *Storia del pensiero ebraico*, pp. 103-110.

6. Ioh. Cass., *De inst. coen.* II, 5, 1 (ed. Petschenig, p. 20). Si trova traccia dell'associazione con la vita monastica, inoltre, nello Pseudo-Dionigi Areopagita, *Eccl. hier.* VI, 1, 3 (edd. Heil, Ritter); un riferimento ai Terapeuti come monaci rimbalza poi anche in Tommaso d'Aquino lettore e commentatore, nel XIII secolo, dello stesso Pseudo-Dionigi (*Summa theol.* II/2, q. CLXXXIV, a. 5, ed. Leonina).

7. Philo Alex., *Vita cont.* I, 1-2 (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 35-37).

8. Philo Alex., *Vita cont.* II, 20 (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 45-47).

misteri (*mysteria telountai*) vivevano in piccole case con una stanza sacra chiamata *monasterion*, dove non portavano con sé cibo o bevande, o altro che fosse necessario a soddisfare i bisogni del corpo, ma le Scritture, i testi dei profeti e gli inni, per nutrire unicamente lo spirito e la conoscenza.⁹

Considerando le parole come simboli di verità nascoste e significati profondi non immediatamente accessibili, i Terapeuti praticavano l'«ascesi» e, prendendo in prestito le parole di Gershom Scholem, «la comprensione mistica della Torà [...] comune a tutti i mistici e cabbalisti ebrei».¹⁰

Dopo aver spiegato il tipo di attività filosofica ed esegetica che i Terapeuti praticavano sul testo sacro, Filone si dilunga sulla descrizione dell'incontro di tutta l'assemblea, che avveniva dopo sei giorni trascorsi dagli iniziati in solitudine. Quello che è rilevante è il modo approfondito e dettagliato con cui vengono riportati gli *schemata* osservati durante il ritrovo comune. Questo aspetto, che è molto interessante in sé, lo sarebbe forse ancora di più nel caso in cui Filone non stia descrivendo qualcosa che ha realmente visto, perché questo ci fornirebbe ulteriormente la misura di quanto i meccanismi gestuali, comportamentali, e dunque relativi agli *schemata* avessero mantenuto, ancora nel I secolo d.C., ma anche oltre, tutta l'importanza che rivestivano nella *polis* greca antica, tanto da essere inseriti come parte integrante del modello di una perfetta vita contemplativa e filosofica. Perché Filone – che lo avesse vissuto in prima persona oppure no – stava descrivendo il modo ideale di vivere e lo faceva usando le categorie platoniche, inserendole in una dimensione spirituale e ascetica di matrice giudaica. Il cristianesimo, che erediterà questi principi incarnandoli ulteriormente, tenterà di trasmettere le regole di questo stile di vita a tutti gli uomini, e non solo a coloro che scegliessero un percorso ascetico.

Dunque per sei giorni essi, stando ognuno in disparte, da solo, nei suddetti monasteri, esercitano la filosofia, senza varcare la soglia della stanza e sen-

9. Philo Alex., *Vita cont.* III, 25: «In ciascuna casa v'è una stanza sacra, chiamata santuario e monastero, in cui, stando come eremiti, vengono iniziati ai misteri della vita consacrata, senza introdurvi nulla – né bevanda né cibo né altro che sia necessario ai bisogni del corpo –, se non leggi e oracoli vaticinati dai profeti, inni e tutto ciò che contribuisce ad accrescere e portare a perfetto compimento saggezza e devozione» (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 49).

10. Scholem, *Le grandi correnti*, p. 25. Cfr. Philo Alex., *Vita cont.* III, 28: «Tutto il tempo compreso dal mattino alla sera è impiegato nell'ascesi, che consiste nella lettura delle scritture sacre e nella interpretazione allegorica della filosofia dei loro padri; ritengono infatti che le parole del testo siano simboli di una realtà nascosta, che si rivela nei significati reconditi» (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 49-51).

za neppur guardare da lontano; il settimo giorno poi, si riuniscono in una assemblea comune e siedono uno accanto all'altro, secondo l'età, in un atteggiamento (*schematos*) appropriato, cioè con le mani sotto gli abiti, la destra tra il petto e il mento, la sinistra nascosta lungo il fianco. Il più anziano ed esperto nelle dottrine si fa allora avanti e pronuncia un discorso, con lo sguardo tranquillo, con la voce pacata, con ocolutezza e saggezza: egli non fa vanto d'abilità oratoria come i retori ed i sofisti di oggi, ma ricerca l'esattezza nell'esposizione dei suoi pensieri, esattezza che non si limita a scalfire l'udito, ma, attraverso di esso, raggiunge l'anima e vi rimane salda.¹¹

Bisogna notare, anche, la contrapposizione con quella forma oratoria spicciola che tendeva ad imitare la pantomima e quegli *histrionales modos* che erano stati denunciati anche da Tacito. Invece – sottolinea Filone – il più esperto delle dottrine studiate dai Terapeuti osservava gli *schemata* quieti e sereni che non ricercavano la spettacolarità, ma quell'efficacia tipica delle parole esposte non solo per essere udite, ma per conquistare gli animi.

Mentre colui che presiede la comunità tiene la sua lezione commentando qualche passo delle Scritture, gli altri lo ascoltano osservando un totale silenzio, rimanendo immobili e accennando solo di tanto in tanto qualche leggero movimento, laddove anche l'esultanza e l'approvazione vengono espresse solo con un'appena percettibile variazione dello sguardo.

Gli ascoltatori, [con le orecchie attente e gli occhi fissi su di lui], mantenendo tutti un'unica e identica posizione (*scheseos*), stanno ad ascoltare, con cenni e sguardi manifestando di seguirlo e di comprenderlo: il consenso per chi parla si traduce in un'espressione di esultanza, come un graduale evolversi dello sguardo, mentre la perplessità dà luogo a un leggero movimento del capo cui si accompagna l'indice puntato della mano destra. I giovani, in piedi, ascoltano con attenzione, non meno di quelli che sono seduti.¹²

2. *La sobria ebrietas*

Filone si dilunga nella descrizione dei simposi praticati dai Terapeuti, sottolineando soprattutto la differenza con i banchetti «degli altri» (*ton allon symposia*), quelli caratterizzati dalla presenza di «vino puro», che è in grado di far perdere il senno «provocando alterazioni, deliri e ogni più deleterio effetto», facendo sragionare i convitati che «ringhiano e ur-

11. Philo Alex., *Vita cont.* III, 30-31 (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 51-53).

12. Philo Alex., *Vita cont.* X, 77 (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 83-85).

lano come cani selvatici e si staccano naso, orecchie, dita, e altre parti del corpo». ¹³ Agli occhi di Filone questo genere di simposio apparirà completamente ridicolo rispetto alle mense di coloro che hanno invece scelto di praticare la vita contemplativa (*theoretikon bion*). ¹⁴ Questi incontri, che sono caratterizzati dalla totale assenza di vino (*nephalia*), rappresentano, appunto, «i banchetti di quanti hanno dedicato la loro vita e sé stessi alla scienza ed alla contemplazione delle cose di natura, secondo i santissimi precetti del profeta Mosè». ¹⁵

Continuando a dare una certa rilevanza alla dimensione corporale e gestuale, Filone descrive le estasi che pervadono i Terapeuti, paragonandole a quelle di baccanti e coribantizzanti:

Coloro che intraprendono tale servizio spirituale, non seguono un'usanza, né un'esortazione o un suggerimento, ma, rapiti da amore celeste, come baccanti (*bakcheumenoï*) e coribanti (*korybantiontes*), sono posseduti (*enthousiazou-si*) dallo spirito divino, finché non vedono ciò che desiderano. ¹⁶

Sebbene utilizzi il lessico proprio della sfera dionisiaca per descrivere l'effetto di questa esperienza, Filone fa però notare una differenza fondamentale, e cioè che l'ebbrezza che pervade gli iniziati è un tipo di ebbrezza sobria.

La *methe nephalios* – *sobria ebrietas* è illustrata in modo ancora più approfondito in un'opera *de ebrietas*, dove il filosofo alessandrino spiega

13. Philo Alex., *Vita cont.* V, 40 (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 57).

14. Philo Alex., *Vita cont.* VII, 57-58: «Tra i banchetti greci, i più famosi e degni di nota sono i due che ora vengo a nominare, a cui partecipò anche Socrate: l'uno in casa di Callia, quando Autolico, ricevuta la corona, festeggiò con un banchetto la vittoria, l'altro in casa di Agatone; questi banchetti furono giudicati degni d'essere ricordati da uomini che erano filosofi sia nei costumi che nei discorsi, Senofonte e Platone. Li descrissero, infatti, come degni di ricordo, poiché prevedevano che i posteri si sarebbero rifatti ad essi, quali modelli di buon modo di condurre un banchetto. Tuttavia anche questi appariranno ridicoli di fronte a quelli dei nostri, cioè di coloro che hanno scelto un tipo di vita contemplativo» (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 69).

15. Philo Alex., *Vita cont.* VIII, 64 (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 75). Cfr. anche IX, 73-74: «In quei giorni non viene servito vino in questo banchetto – so che alcuni rideranno all'udire, ma saranno coloro che fanno cose deprecabili, degne di essere compiante; viene versata, invece, acqua purissima, fredda per la maggior parte, calda per i vecchi abituati ad un regime di vita più delicato [...] Come ai sacerdoti la retta ragione suggerisce di compiere sacrifici senza vino (*nephalia*), così ad essi suggerisce di vivere senza berne; il vino è infatti veleno di follia e una ricca mensa suscita il più insaziabile degli animali, il desiderio» (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 81).

16. Philo Alex., *Vita cont.* II, 12 (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 41).

come questa permetta alla *chara*, ossia gioia, piacere e gaudio, di invadere e infiammare l'anima al punto da rendere i corpi rossicci (*enereuthes*) e indurli a danzare saltando di gioia (*anorcheitai*), così sembrando a coloro che siano al di fuori del culto come presi da furore bacchico (*bebakcheutai*); per questo saranno considerati ubriachi individui però perfettamente sobri ed ebbri unicamente di virtù.¹⁷ Per spiegare l'effetto che ha questa invasione, Filone utilizza il riferimento biblico alla profetessa Anna presente nel primo libro di *Samuele*:

Mentre essa prolungava la preghiera davanti al Signore, Eli stava osservando la sua bocca. Anna pregava in cuor suo e si muovevano soltanto le labbra, ma la voce non si udiva; perciò Eli la ritenne ubriaca. Le disse Eli: «Fino a quando rimarrai ubriaca? Liberati dal vino che hai bevuto!». Anna rispose: «No, mio signore, io sono una donna affranta e non ho bevuto né vino né altra bevanda inebriante, ma sto solo sfogandomi davanti al Signore».¹⁸

Anna rappresenta qui la virtù per eccellenza, e diviene così il simbolo stesso della *charis*, la grazia, che già in Platone era un dono concesso dagli dèi e che Filone associa alla *chara*.¹⁹ La *charis*, che pervade la mente di chi sia in preda alla *sobria ebrietas*, è contrapposta così all'accecaamento, quell'annebbiamento provocato dalla perdita della coscienza di sé che pervade, invece, chi sia ebbro di vino. D'altronde le estasi dei profeti biblici non prevedevano mai una totale perdita della coscienza, rendendo possibile che costoro rimanessero sempre vigili e presenti a sé stessi, anche mentre profetavano ed erano posseduti dalla grazia divina.

Le Scritture sono ricche di riferimenti alla sobrietà che deve caratterizzare chi desidera essere posseduto dallo Spirito e dalla conoscenza perfetta, come nel libro dei *Proverbi*, dove la Sapienza dice

A chi [sia] privo di senno (*phrenon – insipientibus*) [...] / «Venite, mangiate il mio pane, / bevete il vino che ho preparato. / Abbandonate la stoltezza e vivrete, / andate diritti per la via dell'intelligenza».²⁰

17. Philo Alex., *Ebr.* 146-148 (ed. Wendland, pp. 170-214). Sulla *sobria ebrietas* si veda Meloni, *Ebrietà*.

18. 1 *Sam* 1, 12-14.

19. Plato, *Lg.* VIII, 844d.

20. *Pr* 9, 4-6. Cfr. anche *Sal* 23 (22), 5-6: «Davanti a me tu prepari una mensa / sotto gli occhi dei miei nemici; / cospargi di olio il mio capo. / Il mio calice trabocca. / Felicità e grazia mi saranno compagne / tutti i giorni della mia vita, / e abiterò nella casa del Signore / per lunghissimi anni»; *Sal* 36 (35), 8-9: «Quanto è preziosa la tua grazia, o Dio! / si rifugiano gli uomini all'ombra delle tue ali, / si saziano dell'abbondanza della tua casa / e li disseti

Questa caratteristica si rispecchia, poi, nelle raccomandazioni di Paolo alla comunità di Efeso, dove si può constatare un primo utilizzo in qualche modo omiletico di questi principi, con il tentativo di rendere tutti gli uomini abili ad essere inebriati dalla Sapienza divina rinunciando all'accecamento:

Vigilate dunque attentamente sulla vostra condotta, comportandovi non da stolti, ma da uomini saggi; profittando del tempo presente, perché i giorni sono cattivi. Non siate perciò inconsiderati, ma sappiate comprendere la volontà di Dio. E non ubriacatevi di vino, il quale porta alla sfrenatezza (*asotia* – *luxuria*), ma siate ricolmi dello Spirito, intrattenendovi a vicenda con salmi, inni, cantici spirituali, cantando (*adontes* – *cantantes*) e inneggiando (*psallontes* – *psallentes*) al Signore con tutto il vostro cuore.²¹

A proposito degli aspetti musicali evocati da questo passo, è interessante constatare l'utilizzo di due verbi per esprimere le azioni del canto, indicandone così le diverse sfumature semantiche: *adontes*, che è reso nella *Vulgata* geronimiana con *cantantes*, indica la melodia prodotta dalla voce umana, e viene a ragione separato da *psallontes*, che esprime invece un'azione con caratteristiche dinamiche più marcate che possono indicare, per esempio, l'azione della vibrazione delle corde di uno strumento, arrivando in questo modo a designare anche una forma di gestualità coreutica, che non è mai separata dalla musica.²²

al torrente delle tue delizie»; *Ct* 2, 2-4: «Come un giglio fra i cardi, / così la mia amata tra le fanciulle. / Come un melo tra gli alberi del bosco, / il mio diletto fra i giovani. / Alla sua ombra, cui anelavo, mi siedo / e dolce è il suo frutto al mio palato. / Mi ha introdotto nella cella del vino / e il suo vessillo su di me è amore»; *Ct* 5, 1: «Son venuto nel mio giardino, sorella mia, sposa, / e raccolgo la mia mirra e il mio balsamo; / mangio il mio favo e il mio miele, / bevo il mio vino e il mio latte. / Mangiate, amici, bevete; / inebriatevi, o cari».

21. *Ef* 5, 15-19. Cfr. anche 1 *Ts* 5, 4-8: «Ma voi, fratelli, non siete nelle tenebre, così che quel giorno possa sorprendervi come un ladro: voi tutti infatti siete figli della luce e figli del giorno; noi non siamo della notte, né delle tenebre. Non dormiamo dunque come gli altri, ma restiamo svegli e siamo sobrii (*nepholen* – *sobrii*). Quelli che dormono, infatti, dormono di notte; e quelli che si ubriacano, sono ubriachi di notte. Noi invece, che siamo del giorno, dobbiamo essere sobrii, *rivestiti con la corazza della fede e della carità e avendo come elmo la speranza della salvezza*»; 1 *Pt* 4, 3-7: «Basta col tempo trascorso nel soddisfare le passioni del paganesimo (*ethnon* – *gentium*), vivendo nelle dissolutezze, nelle passioni, nelle crapule, nei bagordi, nelle ubriachezze e nel culto illecito degli idoli [...] La fine di tutte le cose è vicina. Siate dunque moderati e sobri (*nepsate* – *vigilate*), per dedicarvi alla preghiera».

22. Si veda, in proposito, Lesêtre, *Danse*, col. 1287: «Le texte grec parle de joueuse d'instruments, ψαλλούση. Mais, comme nous l'avons remarqué plus haut, la danse ne se

La caratteristica di *sobria ebrietas* che pervade coloro che siano pieni di Spirito divino è ben spiegata in un discorso di Pietro alla folla riportato negli *Atti degli Apostoli*:

Uomini di Giudea, e voi tutti che vi trovate a Gerusalemme, vi sia ben noto questo e fate attenzione alle mie parole: Questi uomini non sono ubriachi come voi sospettate, essendo appena le nove del mattino. Accade invece quello che predisse il profeta Gioè: Negli ultimi giorni, dice il Signore, *Io effonderò il mio Spirito sopra ogni persona; / i vostri figli e le vostre figlie profeteranno, / i vostri giovani avranno visioni / e i vostri anziani faranno dei sogni. / E anche sui miei servi e sulle mie serve / in quei giorni effonderò il mio Spirito ed essi profeteranno.*²³

Sin dalle prime testimonianze veterotestamentarie, l'ebbrezza sobria definiva una forma estatica caratterizzata però da una totale padronanza di sé stessi e, come specifica Filone, anche i Terapeuti avevano messo «come fondamenta della loro anima il dominio di sé (*egkrateian*)».²⁴ Questa immagine di *methe nephalios* – *sobria ebrietas* conoscerà un'enorme fortuna tra gli autori latini e greci della Tarda Antichità cristiana. La troviamo evocata, per esempio, da Cipriano di Cartagine a Ilario di Poitiers e fino a Gregorio Magno, ormai alle soglie del Medioevo, che nelle omelie su *Ezechiele* la menziona attraverso un'analogia con il potere saziante e inebriante che può avere la conoscenza della Scrittura sacra.²⁵ Utilizzando un'immagine del *Cantico dei cantici*, anche Gregorio di Nissa associa la *methe nephalios* alla Parola che ha la facoltà di inebriare gli uomini al punto di condurli dalle realtà fugaci e terrene a quelle eterne e divine.²⁶ Con un ritmo ancora maggiore la troviamo, poi, nei testi di Ambrogio, che sappiamo essere stato un assiduo frequentatore degli scritti di Filone, anche se a stento ne ha fatto diretta menzione.²⁷ Nell'*Explanatio Psalmorum*, per

séparait pas de la musique [...] La gesticulation qui les accompagnait devait être vive et expressive, mais sans jamais rien présenter d'immoral».

23. At 2, 14-18.

24. Philo Alex., *Vita cont.* IV, 34 (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 53).

25. Cyp., *Ep.* LXIII, 11 (ed. Diercks, p. 404); Hil. Pict., *In Ps.* LXIV, 13 (ed. Doignon, p. 230); Greg. Mag., *In Hiez.* I, *Hom.* X, 3 (ed. Adriaen, p. 145).

26. Greg. Nyss., *In asc.* (ed. Gebhardt, p. 324); cfr. *Ct* 2, 13: «Il fico ha messo fuori i primi frutti / e le viti fiorite spandono fragranza. / Alzati, amica mia, mia bella, e vieni!».

27. L'influenza che la produzione omiletica di Ambrogio ha subito da parte degli scritti filoniani è ben sintetizzata da Dassmann, *La sobria ebbrezza dello spirito*, pp. 63-64: «Ambrogio, una volta vescovo, dovette insegnare. Doveva però prima imparare e cercando

esempio, il vescovo di Milano dice di come la buona ebbrezza infonda *laetitia* – che non è altro che la filoniana *chara* – non mandando in confusione chi ne sia pervaso, ma avendo il potere di anticipare i piacevoli doni della vita eterna.²⁸ Anche Agostino illustra, nelle *Enarrationes in Psalmos*, come l'espressione di *ebrietas* sia stata utilizzata perché a fronte di uomini che bevevano fino all'ubriachezza e alla perdita della padronanza di sé, si fosse presentata la necessità di spiegare come, invece, questa *ineffabilis laetitia* avesse il potere di far venire meno la mente umana perché la rendeva in qualche modo divina, mettendo gli animi degli uomini, assetati di sapienza e giustizia, nella condizione di inebriarsi nell'abbondanza della dimora di Dio (*Inebriantur ab ubertate domus tuae*).²⁹

2.1. *Coreusi terapeutica*

Tornando ai Terapeuti vediamo, nel seguito della descrizione filoniana, come tutto il rituale rievocato con una particolare attenzione agli *schemata* e ricco di elementi dionisiaci rivisitati preveda, in chiusura del sobrio banchetto, la *performance* di una danza corale:

Dopo aver mangiato, celebrano la sacra vigilia, che si svolge in questo modo: tutti insieme si alzano in piedi e nel mezzo della stanza si formano dapprima due cori (*choroi*), uno di uomini, l'altro di donne; per ognuno si sceglie, come capocoro e guida, l'elemento più degno d'onore e più dotato musicalmente. Poi cantano inni composti in onore di Dio con molti metri e ritmi, ora all'unisono, ora agitando le mani e danzando (*epicheironomountes kai eporchoumenoi*) al suono di armonie (*harmoniais*) antifonali; esaltati da Dio, cantano sia le liriche della processione, sia quelle della stasi, riprendendo le evoluzioni delle danze corali (*choreia*). Poi, quando ciascuno dei due cori (*choron*) ha celebrato la festa facendo parte per sé stesso, inebriatosi, come nelle feste bac-

un modello per le sue prediche, tenuto conto della sua predilezione per l'Antico Testamento, si imbatté in Filone. Questa spiegazione ha probabilità di essere vera se si osserva che Ambrogio non ha prima elaborato l'opera completa di Filone per sviluppare poi le sue concezioni. Egli si basa invece di volta in volta su un unico scritto filoniano di cui solitamente segue le concezioni di fondo e i principali ragionamenti». Si veda, inoltre, Runia, *Philo and the Church Fathers*, pp. 151-154.

28. Ambr., *Expl. ps.* I, 33 (ed. Petschenig, p. 29). Cfr. anche: *De Cain* I, 5, 19-20 (ed. Schenkl, p. 355); *De Noe* XXIX, 111 (ed. Schenkl, p. 489); *De bono mor.* V, 20 (ed. Schenkl, p. 721); *De Hel.* X, 33 (ed. Schenkl, p. 429).

29. Aug., *En. in Ps.* XXXV, 14; *En. in Ps.* LXII, 6 (edd. Dekkers, Fraipont, pp. 333, 797).

chiche (*bakcheiais*), del vino schietto dell'amore di Dio, allora si mischiano e diventano, da due, un coro (*choros*) solo, ad imitazione di quello che un tempo s'era formato presso il Mar Rosso, in onore dei miracoli colà compiuti.³⁰

Questa *choreia*, che ha indubbiamente una matrice platonica, si è vista così assegnare il suo antecedente biblico importante, rappresentato dal passaggio del Mar Rosso, che ne sancisce la consacrazione tipologica, ed è quantomeno suggestivo interpretare anche metaforicamente questa unione finale dei due cori di Terapeuti leggendola come la proficua fusione delle grandi tradizioni greca e giudaica che in Filone ha trovato una delle sue massime espressioni.

Quando il filosofo descrive la danza dei Terapeuti lo fa utilizzando categorie greche, quelle predilette dalla *Settanta* per tradurre quei termini ebraici che indicano la gestualità coreutica.³¹ Nelle Scritture ebraiche, la musica, il canto e la danza sono spesso presentate come un importante strumento devozionale, considerate un'espressione di gioia per la benevolenza di Dio e un tributo d'onore, e l'importanza assegnata al gesto coreutico può essere misurata anche dal fatto che nel testo sacro sono presenti numerose e differenti radici linguistiche per descrivere altrettante varianti e sfumature del concetto e della pratica della danza.³²

Come gli studi di Enrico Fubini hanno dimostrato, il testo biblico aveva un legame profondo e incoercibile con il fattore musicale, che dunque, in questo genere di studi, non dovrebbe mai essere scisso dalla dimensione più propriamente religiosa, perché

Ogni versetto, nella Bibbia, rappresenta un'unità di significato e la sua intonazione, quella che è stata chiamata la cantillazione, è anche un'unità mu-

30. Philo Alex., *Vita cont.* XI, 83-85 (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 87-89).

31. Per un'analisi dei testi in cui Filone parla della danza, spesso condannandone alcune forme, si può vedere il libro di Cristina Bermond, che, per quanto si concentri su un numero molto limitato di autori, ha senz'altro il merito di aver compreso come «La condanna di Filone non invest[a] in realtà né la musica, né la danza in sé, ma un tipo particolare dell'una e dell'altra», dettaglio che non riguarda solo il filosofo ebreo, ma che andrebbe esteso anche a tutti gli autori della cristianità antica (*La danza negli scritti di Filone*, p. 61). Sono importanti, inoltre, anche le riflessioni filoniane a proposito della musica, in gran parte ereditate dal pensiero greco antico, e per le quali si può vedere Ferguson, *The Art of Praise*.

32. Su questo tema, si veda Gruber, *Ten Dance-Derived Expressions*. Si vedano, inoltre, Bartolini, *Il linguaggio del corpo*, e la voce *Dance* dell'*Encyclopaedia Judaica*, pp. 409-412.

sicale. La musica, in questo ambito è un elemento altamente *significativo*, necessario alla definizione del testo consonantico [...] La musica fa parte del testo: senza di essa il testo è mutilo. Ciò spiega perché nella tradizione ebraica il testo biblico, e più tardi anche quello talmudico, è sempre stato letto secondo un'intonazione musicale.³³

Tuttavia, come rileva ancora Fubini, dopo la distruzione del secondo Tempio, la musica, soprattutto strumentale, e – *ça va sans dire* – anche la danza, cambiano completamente funzione perché si tratta di espressioni artistiche che, in certe forme, non si addicono a un popolo che considerava sé stesso in lutto.³⁴

Le espressioni di gioia manifestate attraverso il gesto coreutico sono, nelle Scritture ebraiche, molto numerose, ed è interessante, in alcuni casi, analizzare le scelte lessicali predilette nella *Settanta* e nella *Vulgata* per rendere queste forme gestuali. Uno degli episodi più famosi, che tornerà spesso anche negli esempi patristici, è senz'altro quello relativo alla danza di Davide al cospetto dell'Arca dell'Alleanza al suo arrivo a Gerusalemme, laddove il re d'Israele

danzava con tutte le forze (*anekroueto en organois – saltabat totis viribus*) davanti al Signore. Ora Davide era cinto di un *efod* di lino. Così Davide e tutta la casa d'Israele trasportavano l'arca del Signore con tripudi e a suon di tromba. Mentre l'arca del Signore entrava nella città di Davide, Mikal, figlia di Saul, guardò dalla finestra; vedendo il re Davide che saltava e danzava dinanzi al Signore, lo dispreggiò in cuor suo [...] Ma quando Davide tornava per benedire la sua famiglia, Mikal figlia di Saul gli uscì incontro e gli disse: «Bell'onore si è fatto oggi il re di Israele a mostrarsi scoperto davanti agli occhi delle serve dei suoi servi, come si scoprirebbe un uomo da nulla!». Davide rispose a Mikal: «L'ho fatto dinanzi al Signore, che mi ha scelto invece di tuo padre e di tutta la sua casa per stabilirmi capo sul popolo del Signore, su Israele; ho fatto festa davanti al Signore. Anzi mi abbasserò anche più di così e mi renderò vile ai tuoi occhi, ma presso quelle serve di cui tu parli, proprio presso di loro, io sarò onorato!».³⁵

È chiarificatrice, in questo brano, la scelta geronimiana di usare *saltare* in luogo di *anakrouo*: quest'ultimo verbo indica il 'tirare indietro',

33. Fubini, *La musica*, pp. 36-37.

34. Ivi, pp. 20, 34, 43. Per avere una panoramica di carattere generale sui complessi rapporti nell'ebraismo tra la musica e il testo sacro si può vedere anche Polieri, *I suoni della Torah*.

35. 2 *Sam* 6, 14-22.

l'‘arrestare’, e il ‘respingere’, tutte azioni che presuppongono una forte componente gestuale; indica, inoltre, il ‘mettere mano alla lira’, ‘a uno strumento (musicale)’ (*organois*). La scelta operata nella *Vulgata* potrebbe essere stata suggerita dal fatto che in ebraico l'azione compiuta da Davide è espressa dal verbo *kirkēr*, il quale indica un movimento a spirale come una piroetta.³⁶ Inoltre, potrebbe essere stata suggerita anche dalla reazione sarcastica e indignata di Mikal, perché Girolamo ci dice in questo modo che Davide *saltabat* esattamente come un pantomimo, un *orchestes*, che era considerato uno dei mestieri più vili, e il pensiero è condiviso dallo stesso re d'Israele, il quale, seppure non lo stia facendo in modo indecente, è ben consapevole di come quell'azione lo renda umile alla stregua di un servo, ma si tratta di quell'umiltà che, praticata al cospetto e nella servitù del Signore, lo renderà poi degno di onori regali.³⁷ Questo aspetto sarà confermato anche da Ambrogio nel *De Paenitentia*, dove, commentando questo passo – e ammettendo, quindi, una forma di gestualità coreutica con un fine devozionale – dirà che «Tutto ciò che si fa per il culto di Dio non è mai sconveniente, affinché non ci vergognia-

36. Gruber, *Ten Dance-Derived Expressions*, p. 54.

37. Altri esempi di danze con un fine devozionale nell'Antico Testamento si trovano in: *Gdt* 15, 12-14: «Intanto si radunarono tutte le donne d'Israele per vederla e la colmavano di elogi e composero tra loro una danza (*choron*) in suo onore. Essa prese in mano dei tirsi e li distribuì alle donne che erano con lei. Insieme con esse si incoronò di fronde di ulivo: precedette tutto il popolo, guidando la danza (*choreia*) di tutte le donne, mentre ogni Israelita seguiva in armi portando corone; risuonavano inni sulle loro labbra. Allora Giuditta intonò questo canto di riconoscenza in mezzo a tutto Israele e tutto il popolo accompagnava a gran voce questa lode»; *Sal* 149, 2-3: «Gioisca Israele nel suo Creatore, / esultino nel loro Re i figli di Sion. / Lodino il suo nome con danze (*choro – choro*), / con timpani e cetre (*psalterio*) gli cantino inni»; *Sal* 150, 3-5: «Lodatelo con squilli di tromba, / lodatelo con arpa e cetra (*psalterio kai kithara – psalterio et cithara*); / lodatelo con timpani e danze (*choro – choro*), / lodatelo sulle corde e sui flauti (*organo – organo*). / Lodatelo con cembali sonori, / lodatelo con cembali squillanti; / ogni vivente dia lode al Signore»; *Eccle* 3, 1-4: «Per ogni cosa c'è il suo momento, il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo. C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, / un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante. / Un tempo per uccidere e un tempo per guarire, / un tempo per demolire e un tempo per costruire. / Un tempo per piangere e un tempo per ridere, / un tempo per gemere e un tempo per ballare (*orchestasathai – saltandi*)»; *Ger* 31, 12-13: «Verranno e canteranno inni sull'altura di Sion, / affluiranno verso i beni del Signore, / verso il grano, il mosto e l'olio, / verso i nati dei greggi e degli armenti. / Essi saranno come un giardino (*hortus*) irrigato, / non languiranno più. / Allora si allieterà la vergine alla danza (*choro*); / i giovani e i vecchi gioiranno. / Io cambierò il loro lutto in gioia, / li consolerò e li renderò felici, senza afflizioni».

mo di nessun omaggio che possa servire al culto e alla reverenza dovuta a Cristo».³⁸

Mentre i Terapeuti di Filone pregavano cantillando il testo sacro in onore di Dio, essi erano posseduti dallo spirito divino (*enthousiotes*), e ispirandosi ai cori formatisi dopo il passaggio del Mar Rosso, che avevano come capocoro Mosè per gli uomini e Miriam per le donne, inneggiavano e danzavano producendo una perfetta armonia (*enharmonion symphonian*), una *mousike* nel senso proprio del termine, che prevedeva l'unione di parola, melodia e gesto coreutico nel rispetto degli *schemata*.

Bellissimi i concetti, bellissime le parole, venerabili i coreuti (*choreutai*); il fine sia dei concetti che delle parole e dei coreuti è la devozione (*ton choreuton eusebeia*). Dunque essi, ubriachi sino al mattino di questa nobile ebbrezza (*kalen methen*), senza avere la testa pesante o chiudere gli occhi, ma più desti di quando erano giunti al banchetto, con gli occhi ed il corpo volti all'aurora, quando vedono il sole spuntare, levando le mani al cielo, invocano un giorno sereno e la conoscenza della verità e la penetrante vista della ragione; dopo le preghiere ognuno ritorna (*anachoroussi*) alla sua cella, per praticare e coltivare la solita filosofia.³⁹

La danza di Miriam, che ispira i cori terapeutici, è narrata nel libro dell'*Esodo*:

Quando infatti i cavalli del faraone, i suoi carri e i suoi cavalieri furono entrati nel mare, il Signore fece tornare sopra di essi le acque del mare, mentre gli Israeliti avevano camminato sull'asciutto in mezzo al mare. Allora Maria, la profetessa, sorella di Aronne, prese in mano un timpano: dietro a lei uscirono le donne con i timpani, formando cori di danze (*choron – choris*).⁴⁰

L'importanza di questo personaggio biblico nella storia del cristianesimo può essere misurata dal fatto che diventerà, anche per affinità onomastica con Maria, il simbolo stesso della Vergine. Troviamo l'assunzione di questi connotati, per esempio, nel trattato *De virginibus* di Ambrogio, che la mette alla guida del *chorus* celeste delle vergini:

Che gran corteo (*pompa*) ci sarà allora, come si rallegreranno gli angeli (*angelorum laetitia plaudentium*), facendo festa perché colei che, pur vivendo

38. Ambr., *De paen.* II, 6 (ed. Gryson; trad. it. in *La penitenza*).

39. Philo Alex., *Vita cont.* XI, 87-89 (trad. it. in *La vita contemplativa*, pp. 89-91). Per l'accostamento tra *methe nephalius* ed *enthousiasmos*, cfr. anche Philo Alex., *Op.* XXIII, 71 (ed. Cohn).

40. *Es* 15, 19-20.

nel mondo, condusse una vita degna del Cielo, avrà meritato di abitare il Cielo. Maria inoltre prenderà allora il tamburello, e animerà alla danza le vergini, che, cantando, ringrazieranno il Signore di aver attraversato il mare del mondo, senz'essere travolte dai flutti del mondo.⁴¹

La narrazione filoniana termina con un elogio a coloro che hanno scelto di vivere contemplando le cose della natura, che il filosofo definisce cittadini del *kosmos* (*kosmou politon*), quell'universo ordinato e decoroso, dove ci si muove rispettando una gestualità armonica che sembra ricordare quella che caratterizzava la *choreia* platonica, dove chiunque ne entrasse a far parte doveva seguire, all'unisono con i propri compagni di danza, un'unica sinfonia guidata dalla *mousike* e dall'osservazione dei buoni *schemata*.⁴²

Un'eco delle pratiche coreutiche e terapeutiche descritte da Filone si trova nella *Storia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea che, nel IV secolo, ne offre un riepilogo, legandole alle forme liturgiche ancora vive tra i cristiani del suo tempo. Bisogna sottolineare la forte connessione che Eusebio vuole sancire con le pratiche cristiane, anche se il filosofo alessandrino non ne aveva mai fatto menzione.⁴³ Secondo lui, nell'opera filoniana sarebbero descritte «chiaramente le regole della Chiesa».⁴⁴ Queste sarebbero state

41. Ambr., *De virginibus* II, 2, 17 (ed. Gori; trad. it. in *Le vergini*).

42. Philo Alex., *Vita cont.* XI, 90: «Tanto sia detto riguardo ai Terapeuti, che hanno scelto con gioia di contemplare le cose della natura e ciò che le appartiene, e vivono solo nella loro anima, cittadini del cielo e dell'universo (*kosmou politon*), uniti dalla loro virtù al Padre ed artefice di tutto: la virtù ha loro procurato l'amicizia [di Dio] e vi ha aggiunto il dono più consono, la nobiltà d'animo, dono migliore di ogni buona fortuna e tale da condurre alla vetta della felicità» (trad. it. in *La vita contemplativa*, p. 91).

43. Eus., *Hist. eccl.* II, 16, 1-2: «Si dice che Marco, mandato in Egitto, fu il primo a diffondervi il Vangelo che egli compose e ad istruire Chiese nella stessa Alessandria. Grazie alla saggezza e allo zelo del suo modo di vita, il numero dei fedeli, uomini e donne, aumentò a tal punto che Filone reputò degno riferire per iscritto delle loro controversie, riunioni, banchetti e della loro condotta di vita» (ed. Bardy; trad. it. in *Storia ecclesiastica*/1, p. 113).

44. Eus., *Hist. eccl.* II, 17, 1-3: «Dalla sua descrizione precisa e minuziosa della vita dei nostri asceti risulta chiaro che egli non solo li conosceva personalmente, ma anche che li celebrava, li ammirava e li riveriva come apostoli del suo tempo. Essi, come è verosimile, erano di origine ebraica, e per questo osservavano ancora gran parte delle antiche usanze giudaiche [...] gli uomini erano detti terapeuti, e le donne che stavano con loro therapeute, spiegando tale denominazione o col fatto che essi guarivano e curavano le anime di quanti a loro si rivolgevano, liberandole come medici dai mali causati dalla malvagità, o con la loro devozione pura e genuina a Dio» (ed. Bardy; trad. it. in *Storia ecclesiastica*/1, pp. 113-114).

ancora vive ai tempi di Eusebio e avrebbero compreso anche quella forma di coreusi che i Terapeuti praticavano dopo il loro sobrio banchetto.

Bisogna aggiungere a queste notizie anche quelle riguardanti le loro riunioni, il modo di vita proprio degli uomini e quello proprio delle donne, e le pratiche che per tradizione anche noi siamo soliti osservare ancora oggi, in modo particolare nella festa della passione del Salvatore: digiuni, veglie e meditazioni sulle Sacre Scritture. Il già citato autore riferisce tutto ciò nella propria opera, descrivendo nei minimi particolari quelle tradizioni che soltanto noi, fino ad oggi, abbiamo conservato: le veglie in occasione della Pasqua, i riti in esse compiuti e gli inni che noi siamo soliti cantare, durante i quali, mentre uno canta un salmo secondo un ritmo preciso, gli altri, ascoltando in silenzio, si uniscono soltanto nelle parti finali.⁴⁵

Questo dettaglio sembrerebbe quantomeno un indice del fatto che nessuno ai tempi di Eusebio si sarebbe scandalizzato per una forma di gestualità coreutica – perché di questo si tratta, e non solo di melodia prodotta dalla voce, perché bisogna sempre considerare l'insieme di musica canto e gestualità espressa dall'uso di un verbo come *epipsallo* – che, come specifica l'autore, era condotta mediante il rispetto di un ritmo *kosmios*, cioè decoroso, ordinato e perfettamente regolato.

Che Eusebio, mentre faceva queste considerazioni, avesse molto ben presente quella *choreia* platonica che anche lui aveva contribuito a cristianizzare per mezzo della mediazione ebraica biblica – anzi sostenendo che Platone si fosse, in alcuni casi, ispirato ai salmi – e poi filoniana, è dimostrato dal fatto che, nella *Praeparatio evangelica*, il vescovo di Cesarea citi proprio quel passo delle *Leggi* in cui il filosofo ateniese sottolineava l'importanza di offrire una giusta legislazione sulla *mousike*, perché questa, influenzandone il comportamento, poteva esercitare sugli uomini effetti tanto potenti quanto pericolosi, e invitava i giovani a coltivare i buoni *schemata* e le belle sinfonie proprie della *choreia* consacrata (*kathierotheisan*). Spiegando come non tutti siano abili nel comporre buone melodie, ma come questa sia una peculiarità appartenente solo a Dio o a un uomo di Dio, cioè divinamente ispirato, Eusebio dice che

per quel che riguarda la musica, è vero e degno di considerazione il fatto che su queste questioni era possibile legiferare con sicurezza, confidando in melodie che presentano per loro natura rettitudine. E ciò sarebbe opera o di un dio o di un uomo divino. È, dunque, a buon diritto che, presso gli ebrei,

45. Eus., *Hist. eccl.* II, 17, 21-22 (ed. Bardy; trad. it. in *Storia ecclesiastica*/1, p. 118).

la legge vietava di ammettere, nell'insegnamento religioso, altri inni o altri canti che non fossero quelli ispirati dallo Spirito divino (*theiou pneumatos*) e composti dagli uomini di Dio e dai profeti e le musiche adatte a questi da essi cantate secondo il modo usuale.⁴⁶

Allo stesso modo, i giudici in grado di valutare le melodie e stabilire se queste siano appropriate dovranno essere scelti in maniera oculata, e dovranno essere tra quelli che, proprio come in Platone, non si lascino travolgere dall'ebbrezza durante i banchetti. Inoltre, Eusebio ci tiene anche a sottolineare come

Assai prima di Platone, Mosè ave[sse] sancito nelle sue leggi che i sacerdoti non potessero assaggiare vino nel momento in cui celebravano il culto dicendo: *E il Signore parlò ad Aronne dicendo: «Non bevete vino o bevanda inebriante, né tu né i tuoi figli con te, quando entrerete nella tenda del convegno o quando vi accosterete all'altare degli incensi, perché non moriate. Sarà una legge perenne per le vostre generazioni»*.⁴⁷

Ormai, solo una forma di *ebrietas* era ammessa tra i cittadini della *civitas christiana*, e questa doveva essere necessariamente *sobria*, divinamente ispirata e consacrata.

3. La danza della charis

La terminologia propria del lessico dionisiaco viene usata, nei testi filoniani, per rappresentare l'unione mistica con Dio, come quando, per esempio nel *Quis rerum divinarum heres sit*, si invita l'anima ebra di spirito divino e presa da furore bacchico (*bakcheutheisa*) a uscire da sé stessa (*ekstethi*), come coloro che sono posseduti dal dio (*kathechomenoi*) e i coribantizzanti (*korybantiontes*); il fine ultimo di questa ispirazione profetica (*prophetikon epitheiasmon*), la stessa che caratterizzava la profetessa Miriam (*Mariam e prophetis*) che conduceva la *choreia* dopo il passaggio del Mar Rosso, è la conoscenza.⁴⁸

46. Eus., *Praep.* XII, 22, 1-2 (ed. Mras; trad. it. in *Preparazione evangelica/3*, p. 119); cfr. Plato, *Lg.* 656d-657b.

47. Eus., *Praep.* XII, 25, 2 (ed. Mras; trad. it. in *Preparazione evangelica/3*, p. 122); cfr. *Lv* 10, 8-9.

48. Philo Alex., *Her.* 69-70 (ed. Wendland). Su questo dettaglio dell'unione dell'anima con Dio attraverso una forma di ebbrezza sobria, si vedano ancora di Filone: *Leg. all.* I, 84; III, 82 (ed. Cohn); *Mos.* I, 187 (ed. Cohn); cfr. Filone, *L'erede delle cose divine*, p. 97.

Negli *Acta Iohannis* – un testo databile tra la metà del II e la fine del III secolo –⁴⁹ è la *charis* ad esprimere la particolare connessione che c'è tra le forme estatiche della conoscenza e la gestualità coreutica; quella grazia che anche in Filone aveva un legame privilegiato con la *chara* e che pervadeva chi fosse rapito dall'ebbrezza sobria. Che questa terminologia implicasse sempre una forma di gestualità, soprattutto di tipo coreutico, si può evincere anche dal fatto che in questo particolare testo sia la grazia stessa a danzare, o meglio, a prendere parte a quella *choreia* di matrice platonica, diventandone, insieme con Cristo, l'elemento costitutivo per eccellenza. Nel testo degli *Acta* è infatti riportato un inno cantato e danzato da Gesù durante l'ultima cena, mentre gli Apostoli intorno a lui lo accompagnavano rispondendo in coro.

Prima che fosse preso da Ebrei senza legge, governati da un serpente senza legge, ci convocò insieme e disse: «Prima ch'io sia abbandonato a loro, cantiamo un inno (*hymnesomen*) al Padre e poi proseguiamo verso quanto ci aspetta». Ci ordinò così di fare un cerchio tenendoci l'un l'altro per mano. Egli stando nel mezzo, ci disse: «Rispondetemi "Amen"». Poi prese a cantare un inno (*hymnein*), dicendo: «Gloria a te, Padre!» / Noi che lo circondavamo, gli risponderemo «Amen». / «Gloria a te, Logos! / Gloria a te, Grazia! Amen [...] Dico il motivo per cui ringraziamo: / Voglio essere salvato / e voglio salvare. Amen [...] La Grazia danza (*charis choreuei*), / voglio suonare il flauto (*aulesai*). / Danzate tutti (*orchestasthe pantes*). Amen. / Voglio elevare una lamentazione. / Lamentatevi tutti. Amen. / Una Ogdoade / salmodia (*sympsallei*) con noi. Amen. / Il numero Dodici / danza (*choreuei*) in alto. Amen. / Il Tutto comincia a danzare (*choreuein hyparchei*). Amen. / Colui che non danza (*choreuon*) / ignora ciò che è accaduto. Amen [...] Lampada sono io / per te che mi vedi. Amen. / Specchio sono io / per te che mi comprendi (*noounti*) [...] Rispondi ora / alla mia danza (*choreia*), / vedi te stesso in me che parlo / e vedendo ciò che faccio, / taci i miei misteri. / Tu che danzi, comprendi (*choreuon noei*) / ciò ch'io faccio, giacché è tua / questa sofferenza dell'uomo / ch'io sopporterò [...].» Così, miei cari, dopo che il Signore danzò (*choreusas*) con noi se ne andò via. E noi, come degli smarriti e degli assonnati ci demmo alla fuga, chi da una parte e chi dall'altra.⁵⁰

49. Sulla ricezione di questo testo e sulle complesse questioni relative alla sua datazione, si veda Junod, Kaestli, *L'histoire des actes apocryphes*. Il testo non è sopravvissuto nella sua interezza ed è stato ricostruito da Junod e Kaestli attraverso diversi frammenti databili tra X e XV secolo.

50. *Acta Iohannis* 94-97 (edd. Junod, Kaestli, pp. 199-207; trad. it., con qualche lieve modifica, in *Apocrifi del Nuovo Testamento* II, pp. 1179-1183).

Come ha rilevato Remo Cacitti, sembrerebbe identificabile un collegamento tra questo inno cristologico e quella forma di spiritualità del giudaismo alessandrino di cui Filone aveva dato testimonianza. Questo legame potrebbe essere ravvisabile attraverso quella «mediazione terapeutica» che era fondamentale nella dimensione contemplativa della vita dei Terapeuti e che in questo inno, dal sapore gnostico, è individuabile laddove Cristo dice di voler essere salvato e allo stesso tempo di essere il Salvatore.⁵¹

Questi scritti sono considerati apocrifi e sono stati giudicati maledetti nel secondo concilio di Nicea del 787.⁵² Quello che è interessante è che nessuna delle condanne ricevute da questo testo abbia colpito in particolare questa presunta danza pasquale compiuta da Cristo stesso. Agostino menziona alcuni passaggi di questo inno nell'epistola a Cerezio e lo condanna perché ne reputa diffuso l'uso tra gli eretici priscillianisti: il suo biasimo sembra concentrarsi su quella dimensione molto prossima al docetismo gnostico che lo caratterizzava, e per la sua oscurità.⁵³ Non sembra ravvisabile, invece, alcuna condanna della danza attribuita a Cristo: sembra allora plausibile pensare che se questa fosse stata considerata un male in sé, non sarebbe certo passata inosservata, e il vescovo d'Ippona avrebbe sfruttato con decisione questo particolare dettaglio, quantomeno considerandolo blasfemo; invece ciò che attira maggiormente il suo interesse e il suo giudizio negativo sono i contenuti dottrinali dell'inno e, forse soprattutto, il fatto che fosse diffuso tra gli eretici.

È stata individuata una connessione tra l'inno cristologico tramandato da questo testo e quella danza cosmica (*theios choros*) che, nella filosofia greca di matrice platonica, rappresentava l'ordine per eccellenza, cioè il *cosmos*.⁵⁴ Pur non negando questa affinità, tuttavia sembra che l'influenza platonica sia ancora più pregnante in quel carattere di conoscenza perfetta che viene attribuito alla coreusi: si tratta, sostanzialmente, di quella stessa forma paideutica che Platone attribuiva alla *choreia* della città ideale.

51. Cacitti, *Oi εις ετι νυv*, p. 86.

52. *Concilium universale Nicaenum secundum*, IV (ed. Lamberz, p. 558). Eusebio, nella *Storia ecclesiastica*, inserisce questo testo in un elenco di scritture non ritenute divine (*Hist. eccl.* III, 25 [ed. Bardy]).

53. Aug., *Ep.* CCXXXVII, 7 (ed. Goldbacher, pp. 530-531).

54. Su questo si vedano Miller, *Measures of Wisdom*, pp. 81-139; Beard-Shouse, *The Circle Dance*, pp. 32-36. Sulla danza nel testo degli *Acta* si vedano, inoltre: Van Unnik, *A Note on the Dance*; Dewey, *The Hymn in the Acts of John*; Bowe, *Dancing into the Divine*.

«Colui che non danza» (*o me choreuon*) è, nell'inno cristologico, come l'*achoreutos/apaideutos* platonico, però con una differenza rilevante: in questo caso, si esprime un'azione che ammette una possibilità di apprendere la danza rispondendo all'invito di Cristo a danzare, così partecipando ai misteri e arrivando a comprenderne tutta la complessità. Risultano adiacenti a questa considerazione anche le osservazioni fatte da James Miller a proposito di quello che definisce il «converted spectator», anche se nelle sue considerazioni c'è una maggiore tendenza a paragonare questa danza a quella forma iniziatica tipica dei culti misterici e dionisiaci, mentre sembra predominante l'aspetto più propriamente paideutico tipico della *choreia* platonica.⁵⁵ Chi danzerà con Cristo, ovvero entrerà a far parte della *choreia* guidata dal Salvatore, capirà ciò che accade, sarà all'interno della conoscenza; chi non lo farà, ne resterà escluso. Forse proprio per questo motivo Agostino non aveva reputato dannoso e pericoloso o, se vogliamo, particolarmente scandaloso, il dettaglio coreutico, perché nella sua ottica questa forma di danza, cioè di *choreia*, era perfettamente ammissibile. Che questa predisposizione nei confronti della gestualità coreutica fosse in genere condivisa tra i cristiani potrebbe essere dimostrato anche dall'esistenza di riscritture ortodosse di questo inno e della diffusione di una tradizione di una danza di Gesù nell'Egitto tardoantico e altomedievale, come ha dimostrato Pierluigi Piovanelli a proposito, per esempio, di un testo noto come *Vangelo del Salvatore*, scoperto negli anni Novanta da Charles Hedrick e Paul Mirecki.⁵⁶

Il contesto presentato dal testo degli *Acta* potrebbe essere stato ispirato da quel passaggio presente nei vangeli di Marco e Matteo in cui gli Apostoli cantano un inno (*hymnesantes – hymno dicto*) prima di recarsi sul monte degli Ulivi.⁵⁷ Inoltre, come rileva anche Agostino, i passaggi sulla danza e

55. «Their circle effectively excludes disinterested spectators, cuts off the chosen listeners from the rest of the world, marks the boundary between those who are ignorant of the Logos and those who eventually understand his true nature by responding to the Hymn» (Miller, *Measures of Wisdom*, p. 105).

56. Piovanelli, *Thursday Night Fever; Gospel of the Savior* (edd. Hedrick, Mirecki). Su questo testo, tramandato in copto ed estremamente frammentario, sulle questioni relative alla sua datazione – ormai fissata tra V e VI secolo – e sui suoi contenuti, si vedano: Suciù, *Apocryphon Berolinense*; Hagen, *Ein anderer Kontext*; Hedrick, *Caveats to a "Righted Order"*; Dating the Gospel of the Savior; Emmel, *The recently published Gospel of the Savior*; Dilley, *Christus Saltans*; Yingling, *Singing with the Savior*.

57. *Mc* 14, 26 e *Mt* 26, 30: «E dopo aver cantato l'inno, uscirono verso il monte degli Ulivi».

il lamento, dovrebbero richiamare – secondo gli eretici che difendevano la santità di questi testi – ancora quei passi canonici di Matteo e Luca in cui è Gesù stesso a dire: «Vi abbiamo suonato il flauto e non avete ballato, abbiamo cantato un lamento e non avete pianto». ⁵⁸ Sembra che, anche in questo caso, si tratti della risposta ad un invito da parte del Signore a partecipare al coro da lui idealmente guidato. Questo invito in particolare si riferiva, tra l'altro, anche alla venuta di Giovanni Battista, e proprio con questo personaggio la danza instaura, nel testo biblico, un legame molto particolare destinato ad avere, tra i detrattori di questa pratica, un seguito ininterrotto nei secoli tardoantichi e medievali – ma anche ben oltre – attraverso la figura allo stesso tempo seducente e demoniaca di Salomè. ⁵⁹ Questa principessa, che chiamiamo così dalle *Antichità Giudaiche* di Giuseppe Flavio, era la figlia di Erode II e di Erodiade, la quale aveva attirato a sé le critiche aspre del santo profeta perché aveva sposato in seconde nozze il fratello di suo marito, Erode Antipa. ⁶⁰

La vicenda che la vede protagonista è narrata nei vangeli di Marco e Matteo:

Venuto il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò (*orchesato – saltavit*) in pubblico e piacque tanto a Erode che egli le promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: «Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni il Battista». Il re ne fu contristato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre. I suoi discepoli andarono a prendere il cadavere, lo seppellirono e andarono a informarne Gesù. ⁶¹

58. *Mt* 11, 17; *Lc* 7, 32. Cfr. Aug., *Ep.* CCXXXVII, 8 (ed. Goldbacher, p. 531).

59. Sulla danza di Salomè si vedano le interessanti osservazioni di Webb, *Salome's Sisters*, pp. 135-140; si veda poi Baert, *The dancing daughter*. Sulla ricezione di questo tema nei secoli medievali si possono vedere, inoltre, i lavori di Pietrini, *La santa danza di David e Danzatrici e cavalle del diavolo*. Per quanto riguarda l'iconografia, poi, bisogna considerare anche il testo, che riguarda però già il XV secolo, di Fama, *Il corpo, il movimento e la memoria*.

60. Flav. Jos., *Ant. Jud.* XVIII, 136: «Erodiade, loro sorella, fu moglie di Erode, figlio di Erode il Grande, natogli da Mariamme, figlia del sommo sacerdote Simone. Essi ebbero una figlia, Salome, dopo la quale, Erodiade, agendo contro la legge dei nostri padri sposò Erode, fratello di suo marito, dello stesso padre, che era tetrarca della Galilea» (ed. Niese; trad. it. in *Antichità Giudaiche*).

61. *Mt* 14, 6-12; *Mc* 6, 22-25.

È interessante rilevare, per indicare la *performance* di Salomè, l'utilizzo di *orcheomai*, reso nella *Vulgata* latina con *saltare*, perché entrambe le forme verbali sono, tanto in greco quanto in latino, quelle proprie del lessico pantomimico, e implicano sempre una forma di spettacolarità. È proprio attraverso questa lente – ovvero la polemica contro gli spettacoli – che andrebbe intesa la ricezione di questo episodio tra gli autori cristiani della Tarda Antichità, perché la malvagità ravvisata in questo evento non era tanto legata all'atto del danzare in sé, quanto piuttosto all'utilizzo sbagliato che Salomè fa del proprio corpo esibendolo sulla scena, anche se in questo caso non si trattava propriamente di una scena teatrale, ma di quella di una festa di corte.

4. Dove c'è l'orchesis, là c'è il diavolo

Quella celebre espressione sempre tradotta con «dove c'è la *danza*, là c'è il diavolo», che Giovanni Crisostomo pronuncia in un'omelia in cui sta commentando proprio la *performance* di Salomè, è utile per ricavare il modo più fruttuoso di spiegare e interpretare il punto di vista cristiano tardoantico sulla gestualità coreutica.⁶² Il suo significato, però, non è immediato e necessita di essere analizzato in profondità per essere accessibile e compreso nel suo contesto storico-culturale.

Sebbene non si possa negare che Ottorino Pasquato fosse formalmente nel giusto quando affermava che con questa espressione si può sintetizzare «la condanna in genere dei Padri», tuttavia questo non è necessariamente vero nella sostanza, perché parlando unicamente di *danza*, senza ulteriori specificazioni di carattere lessicale, non se ne evidenziano a sufficienza le sfumature e si rischia di appiattire la questione spiegandola come una mera avversione a comportamenti immorali e venati di paganesimo.⁶³ Sebbene anche questa dimensione sia stata certamente molto sfruttata sul fronte polemico, tuttavia questa espressione andrebbe meglio inquadrata, perché in questo modo diventa più esplicativa. Laddove Crisostomo diceva che *en-tha orchesis, ekei diabolos*, non stava dicendo che il diavolo si trovi in ogni forma di gestualità coreutica, quindi di danza, ma piuttosto che il male sia insito proprio nell'*orchesis*, cioè nella pantomima, quella forma di gestua-

62. Ioh. Chrys., *In Matt. hom.* XLVIII, 3 (in *PG* LVIII, col. 491).

63. Pasquato, *Gli spettacoli in s. Giovanni Crisostomo*, p. 113.

lità spettacolare che si era diffusa a partire dall'epoca imperiale e che non aveva nulla a che fare con la *choreia* angelica di matrice platonica, la quale invece, indicando gli *schemata* migliori da seguire, rappresentava anche il modo migliore di vivere. Per questo non c'è contraddizione tra l'una e l'altra 'danza', perché, molto semplicemente, si tratta di forme espressive estremamente diverse. E questo non solo a un livello meramente astratto o ideale, ma anche in senso più concreto: tanto a livello gestuale quanto lessicale, quindi storico, concettuale e filosofico.

Questa differenza è percepibile anche tramite il confronto con fonti latine più o meno coeve, come il *De paenitentia*, dove Ambrogio spiega come il fedele non dovrebbe lasciarsi ingannare dall'ambiguità:

Tu vedi, com'egli ti stimola a confessare i peccati con la promessa del perdono. Bada allora di non incorrere, con la tua opposizione ai divini comandamenti, nell'indifferenza dei Giudei, ai quali il Signore Gesù dice: «Vi abbiamo cantato e non avete ballato, abbiamo intonato il lamento, e non avete pianto». Sono parole dimesse, ma non dimesso è il mistero. E perciò bisogna evitare che qualcuno, facendosi ingannare dal senso corrente di queste parole, pensi che qui ci siano comandate le mosse istrionesche di un ballo sguaiato e le insulsaggini del teatro: tutto ciò è riprensibile perfino in una giovane. Ma il Signore ci ha comandato quella danza, che Davide ballò davanti all'Arca.⁶⁴

Non solo. Nel prosieguo delle parole del vescovo di Milano apprendiamo anche secondo quale armonia dovrebbe essere praticata questa danza che, imitando la gestualità coreutica di Davide, appartiene adesso a tutti i fedeli. La condotta armonica è quella che è guidata dalle note del Nuovo Canto per mezzo della *charis*: «Ecco dunque il mistero: “Vi abbiamo cantato”, senza dubbio la canzone della Nuova Alleanza, “e non avete ballato”, cioè non avete innalzato l'anima alla grazia spirituale».⁶⁵

Ancora nelle *Omellerie sul Vangelo di Matteo*, Crisostomo sottolinea come Dio non abbia donato i piedi agli uomini perché questi li usino nella maniera scorretta, come danzano (*orchoumenai*) «le cammelle» che offrono uno spettacolo sgradito, ma perché li usino per camminare rettamente, affinché non pecchino di *aschemosyne*, ma piuttosto danzino (*choreuomen*) con gli angeli; perché se il corpo diventa *aschemon* ancora di più lo sarà l'anima, e così danzano (*orchountai*) i demoni.⁶⁶

64. Ambr., *De paen.* II, 6 (ed. Gryson; trad. it. in *La penitenza*).

65. *Ibidem*.

66. Ioh. Chrys., *In Matt. hom.* XLVIII, 3 (in *PG* LVIII, col. 491).

Già dalle scelte lessicali operate dal vescovo per esprimere il suo punto di vista è evidente ed esplicativa la differenza che egli, almeno in questo passo, attribuisce ai significati di *orchesis* e *choreia*. Sebbene non si possa affermare che questa distinzione lessicale sia costante nei testi del Crisostomo e sempre ricorrente nelle fonti patristiche, tuttavia risulta utile farne uso come una sorta di lente di ingrandimento per meglio mettere a fuoco questo problema, perché anche laddove venga usato il verbo *choreuo* e i suoi derivati in associazione polemica alla danza, è sempre anche presente una ulteriore connotazione negativa che la qualifica, come per esempio nell'omelia pronunciata ad Antiochia *postridie kalendas*, dove è evidente come la critica sia rivolta agli eccessi legati ai festeggiamenti e non alla gestualità coreutica in sé.⁶⁷

L'insistenza, poi, con cui Crisostomo adopera il concetto di *aschemosyne* per trasmettere la turpitudine e la malvagità che si celava dietro a una forma spettacolare di danza, fa capire quanto egli stesse tentando di trasmettere insegnamenti cui dovevano seguire atteggiamenti molto concreti. Anche perché gli *schemata* sbagliati del corpo avrebbero irrimediabilmente danneggiato anche l'anima. Il concetto di *aschemosyne* è utilizzato con molta frequenza parlando della danza di Salomè: lo ritroviamo, per esempio, anche nell'orazione *Contra Julianum imperatorem* di Gregorio di Nazianzo, in cui si invita a festeggiare imitando la danza di Davide, e non quella della figlia di Erodiade, che è *aschemon*.⁶⁸

Per semplificare, riducendo la questione ai minimi termini, sembra possibile affermare che tanto per Giovanni Crisostomo quanto per Gregorio di Nazianzo, ma anche per Ambrogio – che pur non esprimendosi in greco conosceva però benissimo le sfumature di questo problema –, l'*orchesis* era la pantomima spettacolare, la *choreia*, invece, era quella già consacrata da Platone. La prima confusione si genera, per noi, con la traduzione, che può indurre anche quell'idea – che non sembra comunque avere solide basi di appoggio – per cui la *choreia* come prassi non fosse mai ammessa dagli intellettuali cristiani. Questo perché, in primo luogo, bisogna considerare all'interno della gamma di significati ricoperti da questo concetto anche quelli che noi potremmo indicare come *cor-tei* processionali; e in secondo luogo, pensando alle danze degli angeli e al paradiso, Crisostomo e gli altri Padri della Chiesa immaginavano un luogo assolutamente concreto – e tale

67. Ioh. Chrys., *Laz.* I, 1 (in *PG* LXVIII, col. 963).

68. Greg. Naz., *Jul. II* (or. V) XXXV (in *PG* XXXV, coll. 711-712).

resterà per tutta l'epoca medievale – costituito da corpi risorti che, secondo Clemente Alessandrino, avrebbero ripreso quella forma perfetta, anzi, proprio lo *schema*, che Dio stesso aveva modellato a sua immagine.⁶⁹

4.1. La danza spettacolare

Giovanni Crisostomo, con le prediche che tenne ad Antiochia e a Costantinopoli, tentando di costituire quella che si potrebbe definire la *civitas* o *societas christiana*, aveva la necessità di sottolineare con forza quello che andava fatto e quello che invece era sbagliato, quindi di indicare i giusti *schemata* da seguire e i corretti *habitus* da indossare, soprattutto a chi si considerava cristiano. Inoltre, operava in una città come Antiochia che, dalle descrizioni che ci sono state tramandate, sembra sia stata molto vivace, con teatri, feste e molte culture che si incontravano (e si scontravano).⁷⁰ Per intendere quanto la questione della danza spettacolare rappresentasse un argomento di centrale importanza, o quantomeno qualcosa su cui valesse la pena discutere, soprattutto per quanto riguardava il mestiere di danzatore, è rilevante considerare come proprio ad Antiochia fosse attivo nel IV secolo il retore Libanio, autore di un'orazione *pro saltatoribus* la quale, pur avendo le caratteristiche di «una sfida del tutto accademica» contro il retore Elio Aristide vissuto circa due secoli prima,⁷¹ tuttavia rende lo stesso con efficacia la misura di come l'argomento coreutico si prestasse al dibattito scolastico anche in ambito pagano, e di come, anche presso i non cristiani, non ci fosse mai stata una posizione nettamente e unanimemente favorevole.⁷² Altrettanto interessante è constatare anche come questa opera sia stata tramandata ininterrottamente nei secoli medievali, e dunque in contesti ecclesiastici, dagli stessi manoscritti che trasmettono l'opera di Luciano di Samosata, insieme anche all'*Apologia mimorum* di cui è stato autore, nel V secolo, Coricio di Gaza.⁷³

69. Clem., *Paed.* III, 11, 64, 2 (edd. Marrou, Mondésert). Su questo aspetto si vedano i contributi di Rizzi, *Il corpo e la sua bellezza*, e Neri, *Forma e bellezza*.

70. Si vedano, in proposito, i lavori di Soler, *Le sacré et le salut à Antioche au IV^e siècle apr. J.-C.*; *Sacralité et partage du temps*. Sulle omelie del Crisostomo pronunciate nel periodo antiocheno, si veda, inoltre, Pasquato, *Eretici e cattolici*.

71. Savarese, *L'orazione*, p. 333.

72. Lib., *Or.* LXIV (ed. Foerster). Su questo tema cfr. anche Soler, *Les acteurs*. Su Libanio si veda, inoltre, Puk, *A Success Story*.

73. Savarese, *L'orazione*, p. 334; Chor., *Op.* XXXII (edd. Foerster, Richtsteig). Su questo autore si veda Corcella, *Serio e giocoso in Coricio di Gaza*; si veda, inoltre, White, *Mime and the Secular Sphere*.

È molto importante rilevare come la maggior parte delle espressioni polemiche sulla gestualità coreutica si ravvisino in contesti omiletici, molto legati a situazioni contingenti che necessitavano di un intervento diretto da parte dei vescovi. Questo genere di messaggi veicolati per mezzo dei sermoni, che per loro stessa natura sono caratterizzati da un linguaggio molto diretto, incisivo e immediato, acquisivano subito una potenza e una risonanza ancora maggiori.⁷⁴

Questo aspetto è molto marcato anche in Agostino. Per esempio, nel sermone pronunciato *in natali Cypriani martyris*, a proposito dell'invasione che il luogo di sepoltura di Cipriano aveva subito da parte della *pestilentia* e della *petulantia* di alcuni *saltatores*, è evidente che il vescovo stia tentando di trasmettere un insegnamento di come fosse opportuno comportarsi nei luoghi santi, chiaramente non ubriacandosi per tutta la notte, anche perché nell'ottica del vescovo questo genere di comportamenti sembrava troppo assimilabile a pratiche pagane.⁷⁵ Più avanti, però, lo stesso Agostino spiega come all'invito evangelico di ballare e suonare bisognerebbe rispondere facendo dei propri atteggiamenti quello che fanno i *saltatores* con il loro corpo quando ne muovono le membra in armonia con la musica.⁷⁶ Egli interpreta e trasmette le parole di Gesù come un invito a non fare come i pantomimi, ma piuttosto a seguire i *mores*, quindi gli *habitus* (*schemata*) giusti, perché ora, proprio da quell'invito, i cristiani sono chiamati a modellare il corpo seguendo le note del Nuovo Canto.⁷⁷

La critica a questa forma di *saltatio* andrebbe inserita nella più generale polemica contro la dinamica spettacolare che è stata oggetto, nella Tarda Antichità, di una vera e propria elaborazione teorica da parte degli

74. Sui testi omiletici come mezzo di comunicazione, si veda De Salvo, Neri, *La letteratura omiletica*. A questo proposito, per aiutarci a comprendere quanto il tema si prestasse assai docilmente alla predica, mi sembra interessante quantomeno fare menzione anche di un sermone anonimo incentrato proprio su *saltationes uel motus incompósitos*, conservato in un codice vaticano di testi patristici, datato all'XI secolo e studiato da Leclercq, *Sermon ancien*.

75. Aug., *Ser.* CCCXI (in *PL* XXXVIII, col. 1415-1416). Sul modo opportuno di festeggiare in onore dei martiri Agostino torna più volte: cfr., per esempio, *Ser.* CCCXXVI (in *PL* XXXVIII, col. 1449). Per l'associazione tra danza ed ebbrezza in contesti religiosi, cfr. anche, a titolo di esempio, Bas. Caes., *In ebr.* I (in *PG* XXXI, col. 445), che parla proprio di *aschemosyne* in un contesto in cui poco prima aveva invece menzionato l'*euschemosyne*; e inoltre, Greg. Nyss., *In san. pasc.* (ed. Gebhardt, p. 249).

76. Aug., *Ser.* CCCXI (in *PL* XXXVIII, col. 1416).

77. *Ibidem*.

intellettuale cristiani, come hanno dimostrato, analizzando la questione da diversi punti di vista, gli studi di Carla Bino, Leonardo Lugaresi e Alessandro Saggiaro.⁷⁸

Carla Bino ha spiegato come non si trattò

di negare semplicemente il *pantheon* pagano per sostituirlo con il paradiso cristiano e quest'ultimo raccontare, celebrare, rappresentare attraverso diversi ma uguali feste, drammaturgie, attori. Si trattò invece di rifondare l'intero processo della rappresentazione e, a un tempo, quello della visione; di ridefinire da un lato un nuovo e capovolto punto di vista da cui leggere la realtà per poi rappresentarla e, dall'altro, la qualità dello sguardo con cui imparare a vedere. Si trattò di cambiare la funzione della rappresentazione oltre che il suo significato.⁷⁹

Leonardo Lugaresi ha chiarito come con le teorie intellettuali cristiane sullo spettacolo fosse definitivamente entrata in gioco una «responsabilità dello sguardo» che ormai non permetteva più quel distacco tra spettatore e attore che era invece scontato per la morale romana.⁸⁰ Laddove un qualsiasi cittadino romano considerava infamante l'atto del *prodire in scaenam*, per un cittadino cristiano non doveva essere meno infamante anche assistere a quel genere di *performance*:

Dal punto di vista cristiano, infatti, c'è una completa equiparazione tra la responsabilità morale dell'attore e quella dello spettatore, perché ogni particolare della vita dell'uomo è assunto dentro un'etica della responsabilità, che chiama ciascuno a render conto non solo di ciò che dice e fa, ma anche di ciò che ascolta e vede.⁸¹

78. Bino, *Il dramma e l'immagine*; "To See and to Be Seen"; Lugaresi, *Il teatro di Dio; Ambivalenze della rappresentazione; Tra evento e rappresentazione; «Fuggiamo la consuetudine»; La natura 'drammatica' del mistero cristiano; Metafore dello spettacolo; Spettacoli e vita cristiana*; Saggiaro, *Dalla pompa diabolica. Reputo questi studi fondamentali perché credo che abbiano chiarito definitivamente la questione, tuttavia ci sono numerosi altri lavori che affrontano questo tema: si cfr., per esempio, Rapisarda, *Il teatro classico*; Barnes, *Christians and the Theatre*; Piccaluga, *L'uomo che aveva amato il teatro*; Webb, *Demons and Dancers*; Schlapbach, *Literary Technique* – a proposito di quest'ultimo testo, sembrano un po' riduttive le posizioni dell'autrice, che sostiene che l'avversione cristiana agli spettacoli sia stata in sostanza un modo per costruire la propria identità per distanziarsi dai culti politeistici.*

79. Bino, *Il dramma e l'immagine*, p. 18.

80. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, p. 406.

81. Ivi, p. 408.

Agostino ravvisava una vera e propria contraddizione nella venerazione, a tratti assimilabile all'idolatria, di soggetti che poi, fuori dalla scena, erano considerati *infames*, perché, secondo il vescovo, bisognerebbe amare solo ciò di cui non si prova vergogna e si desidera imitare, senza favorire in alcun modo ciò che si condanna, perché se è *infamis* l'attore allo stesso modo lo sarà lo spettatore.⁸²

Ancora con Bino rileviamo come questa elaborazione critica degli spettacoli vada incanalata nella più generale teorizzazione di quello che, sulla scorta delle riflessioni del teologo Hans Urs Von Balthasar, la studiosa definisce «pensiero drammatico», per cui la conoscenza della verità rivelata sarebbe impedita dallo stesso dispositivo epistemologico proprio della dimensione spettacolare, perché questo ha il potere, modificando ciò che si vede, cioè facendo vedere qualcosa che *non è*, di allontanare ed estraniare lo spettatore dall'oggetto del suo sguardo.⁸³ Questo è chiaramente inammissibile per l'etica cristiana, per cui lo sguardo dovrebbe essere sempre empatico e prossimo a ciò a cui si assiste, perché diventando cristiani, si diventa anche tutti attori sulla stessa scena del mondo che ha come co-protagonista, unico spettatore e giudice d'eccezione Dio stesso. Il guardare diventa un'azione attiva e responsabile che non consente mai «una separazione di ciò che si vede da ciò che si sente».⁸⁴

Per il cristiano, infatti, ci sono un unico tempo, un unico luogo e un'unica azione: tempo, luogo e azione della redenzione, la quale è un "evento" che assume significato nel suo accadere (*dromenon*, il fatto). Dal momento in cui la *simplicitas* del dramma sostituisce la *duplicitas* dello spettacolo, tutti gli elementi della rappresentazione vengono ridefiniti, a partire dal punto di vista che sposta l'uomo "dentro" l'azione, rendendolo attore di questo nuovo "teatro del mondo". Un attore, però, che è perennemente in scena e che non può mai essere uno spettatore: l'unico spettatore è Dio, che guarda e partecipa di quello che accade.⁸⁵

In relazione a questa doppiezza insita nella dinamica stessa del meccanismo spettacolare, Alessandro Saggioro ha messo in luce i pericoli di

82. Aug., *Ser. CCCXIII*A (= Denis 14) (ed. Morin, p. 68).

83. Bino, *Il dramma e l'immagine*, p. 82; "To See and to Be Seen", p. 207. Cfr. Von Balthasar, *Teodrammatica*, pp. 19-26.

84. Bino, *Il dramma e l'immagine*, p. 21; "To See and to Be Seen", pp. 207-208. Così, per esempio, Tertulliano nel *De spectaculis* I (ed. Dekkers, p. 227).

85. Bino, *Il dramma e l'immagine*, p. 8.

perdita dell'identità e di contaminazione che gli intellettuali cristiani individuavano nella frequentazione di teatri e *ludi*, rendendo questo dunque un rischio reale su cui era necessario un intervento diretto.

L'uomo non solo perde la sua identità per effetto della maschera, ma assume anche molteplici ruoli che, oltre che trasfiguranti, sono in assoluto negativi. Formalmente l'attore-mimo viene descritto a tinte fosche, che compendiano aspetti volutamente costruiti come extraculturali e/o extraumani, che erano già rigettati dalla cultura classica. Si può dire, anzi, che proprio per questo erano nel contesto mitico-teatrale: se li si sottrae alla sfera religiosa, diventano non-umanità calata nel reale, ovvero, *ipso facto*, divengono rischiosi nell'immediato contatto.⁸⁶

A proposito di questo aspetto, bisogna rilevare con Patricia Easterling come lo statuto simbolico attribuito all'attore già nell'Antichità facesse percepire questa perdita dell'identità anche come un superamento, che rendeva l'attore capace di comunicare con qualcosa di soprannaturale. Questa sua abilità era, allo stesso tempo, percepita come *hybris*.

Doué d'un talent qui lui permet de dépasser les limites normales de l'identité, l'acteur, porteparole d'une volonté surnaturelle, peut exercer une fonction psychagogique auprès de son public. Pourtant, ces dons remarquables peuvent se révéler dangereux et équivoques. Leur habilité à créer un monde imaginaire, à susciter les émotions les plus intenses chez les foules réunies dans les théâtres pourrait être perçue comme le symbole accompli de la tromperie, de la perfidie, de l'illusion. Il n'est donc pas étonnant si, dans une culture profondément théâtralisée, les philosophes ont pris au sérieux l'acteur ou l'idée de l'acteur comme l'emblème des mystères et des contradictions de la nature humaine.⁸⁷

Questa dimensione simbolica, ormai lontana da qualsiasi connotato positivo, sarà associata dagli autori cristiani sempre alla sfera della *hybris* demoniaca, caratterizzata da «incertezza / varietà / molteplicità / ambiguità, disordine / non-disciplina», e ancora «follia, mania, *furor*».⁸⁸

86. Saggio, *Dalla pompa diabolica*, p. 40.

87. Easterling, *À propos du statut symbolique*, pp. 51-52.

88. Saggio, *Dalla pompa diabolica*, p. 40. Questa dimensione è molto evidente in Taziano, *Oratio ad Graecos XXII* (ed. Goodspeed). Cfr., anche, Tert., *De spect.* XVI (ed. Dekkers, p. 241). A proposito del *furor* anche come privazione del senno che «fa aderire lo sguardo alla vanità e fa celebrare una *fabula*, con il risultato di scatenare affetti inutili, di

4.2. La danza degli altri (e delle altre)⁸⁹

Nelle omelie di Crisostomo, come pure in quelle degli altri Padri, si rileva come il tema della gestualità coreutica venisse utilizzato anche con il fine di marcare un'alterità, fosse essa pagana, giudaica o ereticale. Questa era sempre condita anche con una molto evidente connotazione negativa di genere, che quando riguardava la *mollitia* dei danzatori aveva direttamente a che fare con il timore di perdita della virilità. L'accento, anche in questo caso, era posto con molta insistenza sul pericolo di contaminazione.

In uno dei discorsi contro gli ebrei pronunciati sempre ad Antiochia tra il 386 e il 387, il vescovo afferma come costoro il sabato danzassero sulla piazza a piedi nudi come gli ubriachi, raccogliendo cori danzanti di effeminati (*chorous malakon*), una turba di prostitute (*peporneomenon gynaikon*) e trascinando nella sinagoga tutto il teatro e gli attori, e infatti «tra teatro e sinagoga non c'è nessuna differenza».⁹⁰ Anche il paragone tra la sinagoga e il teatro è un tassello ulteriore che dimostra quanto fosse sempre la dimensione spettacolare ad essere condannata, e non la danza in sé. Lo stesso genere di stereotipo lo ritroviamo in Agostino, secondo il quale in quel giorno «melius est enim arare, quam saltare»⁹¹ e non trascorrere tutto il tempo *in theatro* come gli ebrei le cui donne, tra l'altro, passerebbero tutto il tempo a ballare *impudice* sotto i porticati.⁹²

Per spiegare ulteriormente l'uso topico che si faceva della gestualità coreutica per condannare gli ebrei, può essere utile evocare quel passo in cui, sempre commentando l'episodio del *Vangelo di Matteo* relativo a Salomè, Origene paragona la gestualità della fanciulla all'incredulità dei giudei, che non danzano come coloro che, accogliendo l'invito di Gesù, sono ora abili a praticare, invece, una santa danza.⁹³

amare e odiare senza alcun motivo e invano», cfr. Bino, *Il dramma e l'immagine*, pp. 29-30, e ancora Tert., *De spect.* XVI (ed. Dekkers, p. 242).

89. Mutuo l'espressione dal titolo di una recente miscellanea di carattere interdisciplinare su *La dansa dels altres*.

90. Ioh. Chrys., *Adv. Iud.* I, 2 (in *PG XLVIII*, coll. 846-847). Per un'analisi approfondita di questo testo si veda Monaci Castagno, *Ridefinire il confine*. Un'altra connessione negativa tra la danza e i gesti di uomini effeminati la troviamo anche in *Ecl. de avar.*, hom. XV (in *PG LXIII*, col. 666).

91. Aug., *En. in Ps.* XCI, 2 (edd. Dekkers, Fraipont, p. 1280).

92. Aug., *Ser.* IX, 3 (ed. Lambot, p. 110).

93. Or., *Matt.* X, 22 (ed. Girod).

La gestualità coreutica connotata da indecenza, perdita della coscienza di sé e spettacolarità era utilizzata, d'altro canto, anche per marcare una differenza con i movimenti ereticali. Ne conserviamo traccia, per esempio, nella testimonianza di Teodoro di Cirro a proposito dei Meliziani che, secondo il vescovo, nella celebrazione delle loro liturgie, agitavano campanelli, battevano le mani e cantavano inni danzando (*orcheseos*).⁹⁴ Che nella maggior parte dei casi si trattasse senz'altro dell'accentuazione di stereotipi negativi è confermato dal fatto che ritroviamo lo stesso genere di testimonianza anche tra gli stessi "eretici", come quando l'ariano Asterio di Cappadocia si esprime contro le danze nelle feste ebraiche e greche.⁹⁵

In più occasioni Agostino denuncia gli eccessi dei Circoncellioni, un gruppo di vagabondi legati al movimento scismatico donatista: scrivendo a Cresconio, descrive i loro rituali in onore dei defunti come *bacchatio-nes ebrietatum* caratterizzate da *furor*.⁹⁶ Come ha rilevato Remo Cacitti, questo genere di manifestazioni arrivava a costituire per Agostino, «prima ancora che un disordine morale, l'espressione di una inaccettabile violenza religiosa». ⁹⁷ A ragione lo studioso attira l'attenzione sull'insistenza che il vescovo pone sull'azione espressa dal verbo *insultare*

che, se indubbiamente tiene del significato di "insultare", "ingiuriare", etimologicamente si ricollega al moto del salto, nelle sue accezioni di "saltare su o contro", "esultare", "saltare di gioia" e perfino "danzare".⁹⁸

Come per il greco *empaitho*, quindi, si tratta di verbi che esprimono azioni con caratteristiche gestuali molto forti, che rinviano anche al moto coreutico e al salto, in questo caso con una connotazione negativa molto accentuata che mette in luce come questo genere di comportamenti, caratterizzati da *furor* e da perdita della coscienza e dell'identità, fossero percepiti come un'inammissibile colpa di *hybris* religiosa.⁹⁹ Nell'*Homilia*

94. Theod., *Haer. fab.* IV, 7 (in *PG* LXXXIII, col. 426). Cfr. Camplani, *In margine*; Camplani, *Melitaner*.

95. Aster. Soph., *Comm. in Ps., hom.* IX, 3 (ed. Richard).

96. Aug., *Cresc.* IV, 63, 77 (ed. Petschenig, p. 577). Sui caratteri di marginalità di questo gruppo, dovuto anche al loro vagabondare nelle campagne, si vedano le considerazioni di Neri, *I marginali*, pp. 168 e ss.

97. Cacitti, *Sepulcrorum*, p. 120.

98. Cacitti, *Furiosa Turba*, p. 136. Aug., *En. in Ps.* LXIX, 2 (edd. Dekkers, Fraipont, pp. 931-932).

99. Aug., *En. in Ps.* LXIX, 3 (edd. Dekkers, Fraipont, p. 933).

ad Martyres, esortando il popolo di Antiochia ad evitare l'*aschemosyne* pubblica durante i festeggiamenti, Giovanni Crisostomo utilizza proprio il verbo *hybrizein*, e questa caratteristica di tracotanza e insolenza ritorna più volte in Agostino quando inveisce contro la *petulantissima turba saltantium* di quei pagani che, nonostante ormai perfino le leggi lo proibissero, continuavano a celebrare le loro feste sacrileghe.¹⁰⁰ Quello che si avvertiva, anche in questo caso, era il pericolo di una contaminazione con usanze che si attribuivano ai gentili ed erano quindi percepite come superstiziose ed idolatriche. La questione è affrontata dal vescovo anche a proposito di una festa che i fedeli celebravano in onore dei martiri e che chiamavano *laetitiae*, la quale, sebbene nel nome rimandasse alla *chara* dei Terapeuti, tuttavia apparentemente non condivideva con quest'ultima il principio biblico di ebbrezza sobria, tanto che per il vescovo rappresentava solo una scusa per ubriacarsi, che sarebbe stata concessa all'inizio unicamente per incoraggiare i pagani a convertirsi.¹⁰¹ Che il problema lo riguardasse molto da vicino è dimostrato anche dal racconto, presente nelle *Confessioni*, di quell'episodio che riguardava sua madre Monica e il soggiorno a Milano. L'antica usanza osservata dalla donna di portare cibo e vino sulle tombe dei santi era stata proibita dal vescovo Ambrogio «per non dare ai beoni alcuna occasione d'ingurgitare vino e per la grande somiglianza di quella sorta di parentali con le pratiche superstiziose dei pagani».¹⁰² Il vescovo d'Ippona tratterà a più riprese questo tema, sottolineando l'importanza per i cristiani di distinguere le loro celebrazioni da quelle pratiche pagane che spesso avevano anche un legame fin troppo forte con la sfera spettacolare:

100. Ioh. Chrys., *Hom. in mart.* (in *PG L*, col. 664); Aug., *Ep.* XCI (ed. Goldbacher, p. 432). Su questo episodio evocato da Agostino e in generale sui problemi che erano connessi alla pluralità religiosa presente nelle celebrazioni della città tardoantica, cfr. Di Berardino, *Tempo sociale pagano*, pp. 98-99. Sul fatto che in questo caso specifico potesse trattarsi anche proprio di una provocazione, si veda MacMullen, *Christianity*, p. 41. A proposito dei rapporti complessi tra celebrazioni pagane e cristiane, di quest'ultimo autore si vedano anche: *Christianizing the Roman Empire; The Second Church*.

101. Aug., *Ep.* XXIX, 2 (ed. Goldbacher, p. 114). Cfr., anche, Aug., *Ser.* CCCVA (= Denis 13) (ed. Morin, p. 58). Sulla celebrazione della *laetitiae*, cfr. Cacitti, *Sepulcrorum*, p. 112. A proposito di questo genere di celebrazioni sulle tombe dei martiri, qualche considerazione si trova anche in Focchi Nicolai, *Elementi di trasformazione*.

102. Aug., *Conf.* VI, 2 (*Le confessioni*, pp. 164-167); Ambr., *De Hel.* XVII, 62 (ed. Schenkl, p. 448). Cfr. anche Aug., *Faus.* XX, 4 (ed. Zycha, p. 538). Rimane una testimonianza dei *Parentalia* per esempio in Ovidio, *Fasti* II, 547-548 (edd. Alton, Wormell, Courtney, p. 42).

Noi dunque non adoriamo i nostri martiri con onori divini o con delitti umani, come fanno i pagani nell'adorare i propri dèi; non offriamo loro sacrifici e non cambiamo le loro dissolutezze in misteri [...] Noi non ordiniamo sacerdoti per i nostri martiri e non offriamo loro sacrifici perché è sconveniente, indebito, illecito e dovuto soltanto all'unico Dio. Non li facciamo divertire con le loro colpe o con spettacoli (*ludis*), nei quali i pagani celebrano le magagne dei propri dèi se, essendo stati uomini, le commisero, oppure celebrano poetici sollazzi di demoni, se non sono stati uomini.¹⁰³

A proposito dell'ideale legame che gli intellettuali cristiani instaurano tra pratiche pagano-idolatriche, spettacolarità, giudaismo e movimenti eretici, è importante evidenziare questa volontà anche concreta di porre eretici, pagani ed ebrei, sullo stesso piano di ballerini e criminali, tutte quelle figure che per il diritto romano, ormai diventato cristiano, erano *infames* e restavano ai margini della *societas christiana*. Il *Codice Teodosiano*, per esempio, decretava l'*infamia* a carico di quei cittadini che avessero riconosciuto figli avuti da attrici (*scaenicae*) o dalle loro figlie; inoltre sanciva anche come fosse possibile interrompere il mestiere di attore convertendosi al cristianesimo e impegnandosi ad abbandonare la condotta di vita dissoluta che da sempre era associata a questa attività; era altresì possibile per costoro convertirsi in punto di morte a condizione che ne fosse stato accertato l'effettivo pericolo di vita.¹⁰⁴ E proprio alla stregua di attori, danzatori e prostitute, anche pagani, ebrei ed eretici erano considerati *infames*, come vengono definiti anche nel concilio di Cartagine del 419 o in quello di Ippona del 427.¹⁰⁵

Il pericolo di contaminazione che gli intellettuali cristiani ravvisavano nella frequentazione di queste figure di *infames* è ben esplicitato dalle

103. Aug., *De civ.* VIII, 27 (edd. Dombart, Kalb, pp. 248-249; trad. it. in *La città di Dio*, p. 410).

104. *Cod. Theod.* IV, 6, 3; XV, 7, 1; XV, 7, 8 (edd. Krueger, Mommsen, pp. 176; 821; 823). Si veda anche il testo di un canone del Concilio di Arles del 314 che sancisce la scomunica a coloro che, una volta convertiti al cristianesimo, non rinuncino a fare gli attori/ballerini: *Concilium Arelatense a. 314*, in *Concilia Galliae 314-506* (ed. Munier, p. 10). Su questo tema si vedano i lavori di Spineto, *De spectaculis; Spectacles et religion*.

105. *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta; Concilium Hipponense a. 427* (ed. Munier, pp. 231, 252). Sulla condizione giuridica di pagani, ebrei ed eretici tra Tarda Antichità e Alto Medioevo, si può vedere Freidenreich, *Jews, Pagans, and Heretics*. L'accostamento tra ebrei ed eretici si conserverà e si rafforzerà per tutto il Medioevo, e di questo si trova testimonianza anche in fonti agiografiche per le quali si veda Aulisa, *Giudei e cristiani*, p. 277.

parole di Agostino quando egli afferma che l'antica costituzione romana avrebbe fatto benissimo ad assegnare agli *histriones* l'ultimo grado sociale, in questo modo separandoli dalle persone rispettabili.¹⁰⁶ Lo stesso rischio di contaminazione si correva anche nel caso in cui i fedeli continuassero a frequentare i teatri, motivo per cui Giovanni Crisostomo, ispirandosi ed esasperando le parole della *Seconda lettera ai Tessalonicesi*, esclude costoro dalla liturgia, ammonendo i presenti a fare lo stesso nella loro vita quotidiana, non ammettendoli nelle loro case o intrattenendosi con loro in piazza, facendo in questo modo come quei pastori che allontanano le pecore sane da quelle malate.¹⁰⁷ Da questo genere di testimonianza si capisce anche perfettamente quanto la forma di controllo che il vescovo operava nella sua città fosse capillare, e anche quanto la marginalizzazione di queste figure fosse effettivamente concreta: dalle omelie del Crisostomo sappiamo anche del ruolo fondamentale di cui egli investiva i laici, istruendoli e invitandoli a segnalare al vescovo i comportamenti di quei cristiani che avessero perso la fede e ad emarginarli.¹⁰⁸

È molto importante sottolineare la concretezza corporea con cui il vescovo, presentando ai cristiani i potenziali pericoli morali della danza, ne descrive le figure con accenti vivissimi, mostrando come coloro che frequentano il teatro tornino a casa più impuri di prima per aver osservato le danzatrici, quasi a voler sottolineare una sorta di potere ipnotico che potevano avere la contorsione dei loro corpi, gli stravolgimenti degli occhi – come delle possedute, i movimenti delle mani, i cerchi idealmente disegnati dai piedi.¹⁰⁹ Era necessario che in nessun modo questo genere di

106. Aug., *Ser.* CCCXIII (= Denis 14) (ed. Morin, p. 68).

107. Ioh. Chrys., *Contra lud.* IV (in *PG* LVI, coll. 268-269). Cfr. 2 *Ts* 3, 14-15: «Se qualcuno non obbedisce a quanto diciamo per lettera, prendete nota di lui e interrompete i rapporti, perché si vergogni; non trattatelo però come un nemico, ma ammonitelo come un fratello». Questa insistenza sulla contaminazione è espressa anche laddove Crisostomo rileva come i cristiani si purifichino quando tornano dal cimitero, ma non avvertano la stessa necessità anche quando tornano dal teatro: *In Matt. hom.* XXXVII, 6 (in *PG* LVII, col. 426).

108. Si veda, a tal proposito, Pasquato, *I laici in Giovanni Crisostomo*, pp. 55-58; sui precetti che Crisostomo forniva ai laici anche su come condurre la propria vita privata e familiare, si veda, dello stesso autore, anche *Eredità giudaica e famiglia cristiana*.

109. Ioh. Chrys., *Pan. Barl.* IV (in *PG* L, col. 682). Sulla contaminazione derivata dalla frequentazione del teatro, cfr. anche Ambr., *De Hel.* XVIII, 66 (ed. Schenkl, p. 450). In particolare, sulla turpitudine del corpo dell'attore, si vedano le riflessioni di Lugaresi, *Il corpo dell'attore nella letteratura patristica*.

contaminazione penetrasse la vita e la liturgia – che per un cristiano dovevano equivalersi – motivo per cui le omelie sono ricche di moniti anche sui modi di festeggiare. La festa, infatti, e in generale la celebrazione – anche senza una connotazione strettamente liturgica – è, insieme ai meccanismi spettacolari, l'altro grande contesto che coinvolge la dimensione coreutica sempre strettamente connessa anche a quella musicale.

Secondo gli studi di Marguerite Harl, quello che gli oratori cristiani intendevano trasmettere era che la festa cristiana dovesse celebrarsi più nello spirito che nel corpo, e svolgersi in uno spazio interiore, quello della famiglia e della chiesa, perché la festa cristiana sulla terra era anticipazione della festa celeste, dove l'eccesso e l'imtemperanza non erano ammessi.¹¹⁰

Le discours épiscopal et monastique, dans l'Orient grec à la fin du IV^e siècle, atteste la nécessité pour les responsables de la communauté de prêcher encore la purification des mœurs, qui passe par la maîtrise du corps.¹¹¹

Commentando la *Prima lettera ai Corinzi*, Crisostomo inveisce contro quelle fanciulle che, nelle celebrazioni delle nozze, *aschemonysai* al ritmo di una *satanike symphonia*.¹¹² Parlando a proposito della *Lettera ai Romani* racconta di come ci fossero dei mendicanti che per vivere danzavano e suonavano nelle piazze: intanto è importante sottolineare ancora una volta l'accento posto sulla marginalità; inoltre Crisostomo trova gravissimo come talvolta capitasse che costoro venissero invitati nelle case dei ricchi per intrattenere i banchetti, in questo modo trasferendo tutta la loro turpitudine all'interno della famiglia.¹¹³ Ancora commentando la *Lettera ai Colossesi* e parlando sempre di come fosse opportuno festeggiare le nozze, vieta le danze (*orcheseis*) perché le associa alla celebrazione dei misteri greci a cui i cristiani dovrebbero contrapporre una onesta *eukosmia*, cioè un buon ordine negli atteggiamenti.¹¹⁴ A chi reclama, il vescovo risponde che se vogliono vedere dei danzatori (*choreuontas*), possono guardare il *choron* degli angeli.¹¹⁵ Dopotutto, anche l'utilizzo del modo di festeggiare per rimarcare un'alterità religiosa ricorre con frequenza: Gregorio di Nazianzo, per esempio, dice che i cristiani non dovrebbero

110. Harl, *La dénonciation*, pp. 126, 130.

111. Ivi, p. 136.

112. Ioh. Chrys., *In ep. I ad Cor.* XII, 6 (in *PG LXI*, col. 105).

113. Ioh. Chrys., *In ep. ad Rom.* V, 4 (in *PG LX*, col. 422).

114. Ioh. Chrys., *In ep. ad Col.* XII, 5 (in *PG LXII*, col. 387).

115. Ioh. Chrys., *In ep. ad Col.* XII, 6 (in *PG LXII*, col. 389).

celebrare la festa né come gli ebrei né come i Greci, che festeggiano per i loro demoni.¹¹⁶

Oltre che nella festa, bisognava fare in modo che il teatro e il circo non entrassero nell'assemblea liturgica per mezzo di fedeli contaminati e di *incompositi gestus*.¹¹⁷ Ancora Crisostomo pone più volte l'accento sull'*ataxia* e sulle grida scomposte: un *boe* senza significato, che pertiene alla sfera del grido degli animali, allo strepito e al frastuono musicale (soprattutto di strumenti), un ambito vocale direttamente connesso anche con la sfera bacchica e non portatore di significato linguistico.¹¹⁸ Proprio a questo il vescovo contrapporrà, invece, la beata *phone* di Dio e del *choros* degli angeli.¹¹⁹ Bisogna, inoltre, sottolineare la concretezza gestuale e sonora presente nelle descrizioni del coro angelico: una *chorostasia* caratterizzata da armonia di voci (*harmonian phthongon*) e di corpi che danzano (*skirtonta*) pieni di grazia (*chaironta*) e guidati da *eurythmia*.¹²⁰

Quello che i Padri invitavano a fare era respingere l'*aschemosyne* e la *turpitude* di danze disordinate. Quando menziona le *ataktous choreias*, Crisostomo – considerando il significato proprio del verbo *atakteo* – sta invitando i fedeli a non stare fuori dalla milizia, a non uscire pertanto dai ranghi della *choreia* consacrata, che è un termine che porta con sé anche le valenze di una marcia militare.¹²¹

Definendo gli *spectacula turpitudinum* della scena teatrale, l'aggettivo *turpis* «sottintende l'idea di qualcosa che ha perso la sua vera forma (il greco lo indica come *aschematos*, privo di *schema*) e rimanda al concetto di deformità». ¹²² Divenendo *turpis* si perdeva così il proprio *schema*, e questo era considerato un terribile peccato di *hybris*, perché lo *schema* rap-

116. Greg. Naz., *Ad Greg. Nyss., or.* XI, 6 (in *PG XXXV*, col. 840); cfr., anche, *In pent., or.* XLI, 1 (in *PG XXXVI*, col. 429).

117. Ioh. Chrys., *In ill., vidi Dom.* I, 2 (in *PG LVI*, col. 99).

118. Ioh. Chrys., *In ill., vidi Dom.* I, 3 (in *PG LVI*, col. 102). Su *boe* si veda Crippa, *La voce*, p. 65.

119. Ioh. Chrys., *In ill., vidi Dom.* II, 1 (in *PG LVI*, col. 108).

120. Ioh. Chrys., *In ill., vidi Dom.* I, 1; Ioh. Chrys., *In ill., vidi Dom.* I, 2 (in *PG LVI*, coll. 97-98; 100). Su *phone* e *phthongos* si veda sempre Crippa, *La voce*, pp. 65 e ss. Sul verbo *σκιρτάω*, si veda la voce curata da Fitzler.

121. Ioh. Chrys., *Propt. forn.* I, 2 (in *PG LI*, col. 210). Sulla connotazione militare del termine *choreia*, sulla *taxis*, e in generale sui legami tra sfera orchestica e bellica si vedano Buttitta, *La danza di Ares*, e ancora le considerazioni di D'Alfonso, *La χορεία*, pp. 453-457.

122. Bino, *Il dramma e l'immagine*, p. 21. Cfr. Aug., *De civ.* I, 32 (edd. Dombart, Kalb, p. 32); Cyp., *Ad Don.* VIII (ed. Simonetti, p. 7).

presentava il corpo, ma anche l'*habitus* e l'insieme di giusti atteggiamenti e gestualità (coreutica) che Dio stesso aveva donato agli uomini, i quali pertanto, essendo divenuti i protagonisti dello spettacolo agito nel teatro del mondo, avrebbero dovuto tutti partecipare e contribuire alla corretta sinfonia di movimenti della *choreia* musicata dal Nuovo Canto.¹²³

5. Danzare al ritmo del Nuovo Canto

Esattamente come a ciò che si guardava, anche a quello che si ascoltava era attribuito, nell'Antichità, un potere diretto ed immediato di influenzare gli stati d'animo e quindi i comportamenti e i gesti dell'uomo. Le riflessioni dei Padri della Chiesa in proposito discendevano, per il tramite platonico, direttamente da quelle di Damone di Oa. Nelle sue accezioni peggiori, alla musica era attribuito il medesimo potere inebriante e accecante del vino, oltre alla capacità di indebolire l'anima.¹²⁴ E anche la musica sacra poteva avere effetti negativi se non veniva ascoltata con la giusta inclinazione, e per questo, parafrasando Lugaresi, si potrebbe forse anche parlare di una "responsabilità dell'ascolto".

I piaceri dell'udito mi hanno impigliato e soggiogato più tenacemente, ma tu me ne hai sciolto e liberato. Fra le melodie che vivificano le tue parole, quando le canta una voce soave ed educata, ora poso, lo confesso, un poco, ma non al punto di rimanervi inchiodato, cosicché mi rialzo quando voglio.¹²⁵

123. Aug., *En. in Ps.* XXXIX, 9 (edd. Dekkers, Fraipont, p. 432); Bino, *Il dramma e l'immagine*, p. 91.

124. Ioh. Chrys., *In Is.* V, 5 (ed. Dumortier); *Exp. in Ps.* XLI, 1 (in *PG LV*, col. 157). Su questo tema si vedano le considerazioni di Giovanni Nigro, che rileva, per ciò che riguardava la musica come marcatore di alterità, le stesse considerazioni fatte a proposito della gestualità coreutica, ovvero come Crisostomo ricorresse spesso «ai *topoi* della polemica antiebraica», considerando indemoniate le musiche ebraiche e pronunciando così una condanna «meramente strumentale e motivata da considerazioni teologico-dottrinali»: *Musica e canto*, p. 479.

125. Aug., *Conf.* X, 33, 49 (*Le confessioni*, pp. 386-387). Sono numerosi gli studi a proposito delle concezioni di musica e canto nel cristianesimo tardoantico; per una panoramica di carattere generale, si vedano: Wellesz, *Early Christian Music*; Nardi, *Musica e liturgia*; Venable, *Church Singing*; Quasten, *The Liturgical Singing of Women* (anche se un po' datato, questo lavoro ha il merito di affrontare la questione da una prospettiva di genere); McKinnon, *The Meaning of the Patristic Polemic Against Musical Instruments* (si concentra soprattutto sugli aspetti polemicici del problema, ma anche questi andrebbero riletti e

A proposito della liberazione dai piaceri dei sensi evocata qui da Agostino, nell'esordio del *Protrettico* di Clemente Alessandrino si trova un'immagine assimilabile a questa, dove viene descritto il potere che ha avuto il Nuovo Canto – che è il Logos incarnato – di liberare gli uomini dalla loro condizione di ferinità. Bisogna considerare sempre queste immagini musicali nell'ambito della *mousike* antica, ovvero come l'unione di parola, melodia e gesto coreutico. In questo modo, per comprendere a fondo le parole di Clemente quando parla del Nuovo Canto, è molto utile immaginarlo come qualcosa che avesse una reale concretezza armonica, tanto sonora quanto corporea.

Guarda quanto è potente il canto nuovo (*to asma to kainon*): ha fatto uomini dalle pietre e uomini dalle fiere. Quelli che erano morti seguendo altra via, poiché non erano partecipi della vita che veramente è, solo per aver ascoltato il canto, rivissero. Questo canto dispose armoniosamente il tutto e la dissonanza degli elementi ridusse a ordine di consonanza, affinché tutto l'universo si armonizzasse con lui. Lasciò andare libero il mare, ma gli impedì di invadere la terra, al contrario rese solida la terra che prima si muoveva e la fissò come argine al mare. Con l'aria mitigò l'impeto del fuoco, quasi fondendo l'armonia dorica con la lidia; addolcì il freddo rigido dell'aria col farvi trascorrere in mezzo il fuoco, armoniosamente temperando queste note estreme del tutto. E questo canto integro, sostegno di tutte le cose e armonia dell'universo, esteso dal centro all'estremità e dal vertice al centro del creato, armonizzò il tutto, non secondo la musica tracia, simile a quella di Iubal, ma secondo la volontà paterna di Dio, volontà che David cercò con ardore.¹²⁶

Come abbiamo già avuto modo di rilevare parlando della ricezione delle *harmoniai* teorizzate da Damone di Oa, quasi sicuramente Clemente, menzionando le melodie dorica, lidia e tracia, non aveva in mente dei suoni specifici: si trattava, assai probabilmente, di pura erudizione e soprattutto della volontà di marcare una distinzione, tanto più che, come ha sottolineato ancora di recente Luca Arcari, quest'opera era stata pensata per rivolgersi ad un contesto colto, composto quindi di persone che intendevano perfettamente questo genere di riferimenti e il linguaggio di Clemente.¹²⁷

smussati come per la gestualità coreutica, soprattutto in funzione di una loro interpretazione che privilegi gli aspetti più propriamente pedagogici e pastorali).

126. Clem., *Prottr.* I, 4, 4-5, 2 (ed. Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*).

127. Arcari, *Il «canto nuovo»*, pp. 41-56. Su questo tema, si vedano anche: Lugaresi, *Canto del Logos*; Halton, *Clement's Lyre*; Irwin, *The Songs of Orpheus*; Brigham, *The Concept of New Song*.

Ma rinchiudiamo nell'Elicona e nel Citerone, luoghi ormai fuori tempo, quei drammi e i poeti delle Lenee, dopo averli incoronati di edera, ebbri come sono e deliranti nella celebrazione del rito bacchico (*telete bakchike*), e rinchiudiamo con loro i satiri e il furente tiaso con tutto l'altro coro dei demoni (*daimonon choro*). Facciamo scendere invece dall'alto, dai cieli, sul monte santo a Dio la verità con la luminosissima sapienza e con essa il santo coro dei profeti (*choron ton hagion to prophetikon*). La verità, come luce che splende quanto più lontano è possibile, illumini pienamente coloro che sono avvolti nelle tenebre e allontani gli uomini dall'errore, porgendo – come sua mano potente – l'intelligenza, per la loro salvezza. Ed essi, ripreso animo, levato in alto lo sguardo, lascino l'Elicona e il Citerone, abitino invece in Sion, «perché da Sion uscirà la Legge (*nomos*), e la parola di Iahvé da Gerusalemme», la Parola celeste, il vero campione, incoronato nel teatro dell'universo. Ma questo mio Eunomo (*Eunomos*) canta non la melodia di Terpandro o di Capione o la melodia frigia, lidia o dorica, ma il canto perenne della nuova armonia (*harmonias*), quello detto a ragione il canto di Dio, il canto nuovo (*to asma to kainon*), il Levitico, «che dissipa il dolore ed è contrario all'ira, che fa dimenticare tutti i mali». Un dolce e sincero rimedio all'affanno è stato infuso in questo canto.¹²⁸

Bisogna considerare nel nome *Eu-nomos* una sorta di personificazione della buona Legge, ma non solo. Perché ripensando al significato completo del termine *nomos*, che comprende anche i concetti di melodia e modo musicale, e considerando la connessione con il Nuovo Canto, le parole di Clemente andranno allora interpretate anche come l'annuncio di una nuova direzione musicale. Se era vero per Platone che proprio come il *nomos*/legge era alla base dell'ordine sociale e che seguendo il corretto *nomos* musicale la *choreia* collettiva doveva condurre il corpo sociale in maniera armoniosa, da questo momento la direzione della *choreia*, ormai diventata *christiana*, sarebbe stata affidata al Logos incarnato, il nuovo giusto *nomos* musicale, il Nuovo Canto che avrebbe condotto armoniosamente gli *schemata* degli uomini.

Dal momento che ai drammi antichi Clemente contrappone

il δρᾶμα recitato, impersonificato, vissuto dalla venuta di Cristo [che] rappresenta un modello di perfezione, che deve essere perseguito ed inseguito dai fedeli in ogni momento della propria esistenza,¹²⁹

128. Clem., *Protr.* I, 2, 2-4 (ed. Mondésert; trad. it. in *Il Prorettico e il Pedagogo*).

129. Saggiaro, *Dalla pompa diabolica*, p. 68.

si tratterà allora adesso di mettere in scena il dramma salvifico dell'umanità (*to soterion drama tes anthropotetos*), dove gli uomini sono chiamati, insieme a Cristo, ad essere i veri protagonisti e non più meri spettatori.¹³⁰ Essi dovranno agire sulla scena come primi attori e muoversi sul palcoscenico del mondo come danzatori coordinati dall'armonia diretta da *Eunomos*-Nuovo Canto.

Clemente ricorre con insistenza alle immagini musicali per descrivere la venuta del Verbo che libera dall'acceccamento e da quella forma di *ebrietas* che, lontano dall'essere *sobria*, rendeva gli uomini assimilabili a bestie, proprio come baccanti possedute dal dio che dilaniavano carni crude.

Vieni, o insano, non appoggiato al tirso, non ornato di edera, getta la mitra, getta la nebride, torna in senno. Ti mostrerò il Verbo e i misteri del Verbo parlando secondo le immagini a te familiari. Questo è il monte amato da Dio, non teatro di tragedie come il Citerone, ma consacrato alla Verità, monte sobrio (*nephalion*), ombroso di sante selve. Compiono i riti sacri in esso non le sorelle di Semele «colpita dal fulmine», le Menadi, iniziate all'abominevole distribuzione di carni crude, ma le figlie di Dio, le belle agnelle, che celebrano i venerandi riti del Verbo, formeranno un coro (*choron*) pieno di saggezza. Il coro sono i giusti (*choros oi dikαιοi*), il canto è l'inno del re dell'universo. Cantano salmi (*psallousin*) le fanciulle; cantano gloria gli angeli, i profeti parlano, si leva un'eco di musica (*mousikes*), i chiamati seguono di corsa il tiaso (*thiason*), si affrettano desiderando ricevere il Padre. Vieni a me, o vecchio, anche tu, dopo aver abbandonato Tebe e gettata via l'arte profetica (*mantiken*) ed il culto di Bacco (*bakchiken*) lasciati condurre per mano verso la verità. Ecco, ti do il legno per appoggiarti. Affrettati, Tiresia, abbi fede, vedrai. Cristo risplende più luminoso del sole, e per Lui gli occhi dei ciechi vedono; la notte fuggirà via da te, il fuoco avrà paura, la morte se ne andrà via. Vedrai i cieli, o vecchio, tu che non vedi Tebe!¹³¹

È importante sottolineare come le immagini descritte da Clemente siano concrete. L'azione delle fanciulle espressa dal verbo *psallo* indica tanto il canto quanto un movimento coreutico: il movimento di un *choros* al ritmo della *mousike* che si concluderà con la *choreia* degli angeli intorno

130. Clem., *Protr.* X, 110, 2-3: «quegli che fu creduto quando da principio fu annunziato e riconosciuto, quando, avendo preso una maschera d'uomo ed essendosi fatto carne, rappresentò il dramma salutare dell'umanità» (ed. Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogò*).

131. Clem., *Protr.* XII, 119, 1-3 (ed. Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogò*).

a Dio. L'incisività di questo messaggio è molto potente, e non rappresenta un mero esercizio letterario, ma la precisa volontà di trasmettere una fede forte, e chi accetterà di essere iniziato ai misteri entrerà a far parte del coro danzante degli angeli, quindi della *choreia christiana* consacrata.¹³²

Questi sono i bacchanali dei miei misteri (*mysterion ta bakcheumata*). Se vuoi, anche tu fatti iniziare, e danzerai con gli angeli (*choreuseis met'angelon*) intorno al Dio che non ha avuto nascita e non avrà morte, il solo che veramente è Dio, mentre il Verbo di Dio si unirà ai nostri inni.¹³³

5.1. Un'eterna liturgia

La cecità di Tiresia rappresenta, in Clemente, lo stato di accecamento spirituale in cui vivevano gli uomini prima che il Nuovo Canto espandesse la sua melodia luminosa. Costoro vivevano nelle tenebre, luogo di ebbrezza ed *aschemosyne*. Il cristiano, invece, vive e celebra la sua festa di giorno, cioè in stato di veglia, rapito da un'ebbrezza sobria, sempre presente e uguale a sé stesso, nella *simplicitas*. Questa immagine è presente innanzitutto nella lettera di Paolo ai Romani:

Comportiamoci onestamente, come in pieno giorno (*os en emera euschemonos peripatesomen / sicut in die honeste ambulemus*): non in mezzo a gozzoviglie e ubriachezze, non fra impurità e licenze, non in contese e gelosie.¹³⁴

Proprio questa espressione, che rievoca anche il concetto di *euschemosyne*, tornerà più volte nei Padri della Chiesa, e negli *Stromata* Clemente ne fa uso parlando del dominio che il buon cristiano dovrebbe avere sulla propria concupiscenza, senza farsi sopraffare e annebbiare dai desideri.¹³⁵ Vale senz'altro la pena di notare l'idea del movimento trasmessa da questo

132. Con Clara Burini de Lorenzi bisogna rilevare anche come nelle sue opere Clemente «si avval[ga] di un linguaggio classico sapientemente coniugato con quello biblico; ciò non significa solo fusione della sua cultura filosofica con la sua esperienza di conversione, ma vera e propria metamorfosi del linguaggio: i vocaboli della paganità sono riferiti al Verbo di Dio; un contenuto nuovo s'innesta sul linguaggio antico il quale diventa efficace strumento di annuncio. Una sorta di metabolismo linguistico attraverso il quale non solo si apprezza un repertorio di titoli in qualche modo sacralizzati, ma la volontà di destinare gli stessi all'unico che merita le più alte ed elevate titolature: il Logos di Dio» (*Il linguaggio celebra il Logos*, p. 142).

133. Clem., *Protr.* XII, 120, 2 (ed. Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*).

134. *Rm* 13, 13.

135. Clem., *Strom.* III, 7, 58, 2 (edd. Früchtel, Stählin, Treu).

passo: oltreché insita nell'*euschemosyne*, la si trova ben esplicitata anche attraverso l'utilizzo del verbo *peripateo* che, con un significato di matrice aristotelica, indicando il passeggio filosofico nel Peripato di Atene, mette in scena l'azione dell'incedere, come in una processione; la stessa azione era espressa nella *choreia* di filosofi platonici.

Riprendendo quell'immagine del *Fedro* che teneva fuori *phthonos*, l'invidia, dal coro divino, così Clemente spiega come adesso debba starne fuori anche chi non sia stato iniziato ai misteri:

Ogni essere cieco e sordo non può ancora possedere intelligenza, né quella capacità di visione sicura e perspicace, propria di un'anima contemplativa, che solo il Salvatore infonde; e perciò deve stare ancora al di fuori del coro divino (*theiou chorou*), come un profano nei misteri (*teletais amueton*), un inesperto di musica nelle danze (*en choreiais amouson*); non è ancora purificato, non ancora degno della sacra verità: scordato, disordinato, materiale.¹³⁶

Il non iniziato ai misteri è dunque, proprio come l'*achoreutos* platonico, l'inesperto di danza, l'*a-mouson*, cioè colui che rispetto al movimento armonico della *choreia* è dissonante e discorde: si tratta, propriamente, di chiunque sia 'estraneo alle muse', cioè all'arte e alla scienza, e alla *mousike*, che contiene in sé la scienza e l'arte per eccellenza. Costui dovrà necessariamente restare fuori dal *theios choros*.

Il perfetto "gnostico" descritto da Clemente è colui che unisce un profondo rispetto del comandamento evangelico a una elevata conoscenza filosofica, il sapiente più raffinato, che attribuisce un'enorme importanza allo studio delle proporzioni musicali perché queste gli consentono di conoscere l'armonia.

Di conseguenza egli si dedica alle attività che lo addestrano alla "gnosi" e da ogni disciplina assume ciò che è utile alla verità. Nella musica egli coglie il concetto di proporzione che è nei toni armonizzati insieme.¹³⁷

Per questo Clemente invita a «occuparsi della musica per arricchire e ordinare l'animo», oltreché a vivere la propria vita come un'eterna liturgia.¹³⁸

136. Clem., *Strom.* V, 4, 19, 2 (edd. Früchtel, Stählin, Treu; trad. it. in *Stromati*, p. 558).

137. Clem., *Strom.* VI, 10, 80, 1-2 (edd. Früchtel, Stählin, Treu; trad. it. in *Stromati*, p. 713).

138. Clem., *Strom.* VI, 11, 89, 4 (edd. Früchtel, Stählin, Treu; trad. it. in *Stromati*, p. 720). Sul precetto di condurre la vita come un'eterna liturgia, si vedano le considerazioni di Cosgrove, *Clement of Alexandria*, pp. 268-269.

Lo “gnostico” pregherà anche con i più semplici fedeli, nei casi in cui debba altresì condividere il loro operare: e tutta la sua vita è un santo festino (*panegyris hagia*). Così anzitutto le sue offerte consistono in preghiere e insieme lodi e lettura delle Scritture prima del pranzo, salmi e inni durante il pranzo e prima del riposo, e di nuovo preghiere anche nottetempo. Con ciò egli si fa tutt’uno con il «divino coro» (*theio choro*), iscritto ad una contemplazione eterna, per il suo continuo ricordo [del cielo].¹³⁹

La santa *panegyris* è una celebrazione, una solennità che il vero gnostico, quindi il perfetto cristiano, dovrà agire nel teatro del mondo e onorare in ogni giorno e in ogni momento della sua vita per poter far parte della *choreia* divina e imitare in tutto gli angeli. Questo, proprio come nelle parole pronunciate da Gesù nel *Vangelo di Luca*, gli garantirà la resurrezione e la vita eterna.¹⁴⁰

Perciò quando mangia, beve, si sposa, se la ragione ne lo persuade, perfino quando sogna, egli fa e pensa quello che è santo: così è in ogni tempo puro per la preghiera. E ormai prega con gli angeli come se già fosse «uguale agli angeli», né mai è fuori della santa custodia; anche se prega da solo, ha il coro dei santi (*hagion choron*) con sé.¹⁴¹

Se si considera che una buona conoscenza della *mousike* e dell’armonia potessero influenzare positivamente la vita degli uomini nella condotta di questa eterna liturgia che imitava il *choros* degli angeli, d’altro canto per Clemente era anche necessario fornire le indicazioni giuste per non subire le influenze negative della musica, che potevano essere molto dannose. Queste si ricollegano direttamente alla sfera simposiale e al rischio di perdita della coscienza di sé.

139. Clem., *Strom.* VII, 7, 49, 3-5 (edd. Früchtel, Stählin, Treu; trad. it. in *Stromati*, p. 819).

140. *Lc* 20, 34-36: «I figli di questo mondo prendono moglie e prendono marito; ma quelli che sono giudicati degni dell’altro mondo e della resurrezione dai morti, non prendono moglie né marito; e nemmeno possono più morire, perché sono uguali agli angeli e, essendo figli della resurrezione, sono figli di Dio».

141. Clem., *Strom.* VII, 12, 78, 5-6. L’immagine del coro santo ritorna anche poco più avanti dove è presentato proprio in analogia con la Chiesa che, riprendendo l’immagine di *Ef* 1, 22-23, è assimilata al corpo del Signore: VII, 14, 87, 3: «“Corpo” è detta per allegoria la chiesa del Signore, il coro spirituale e santo, di cui quelli che ne portano solo il nome, ma non vivono secondo coerenza, sono le carni» (edd. Früchtel, Stählin, Treu; trad. it. in *Stromati*, pp. 845; 854).

Teniamo lontano dal banchetto secondo il Lógos la processione bacchica, ma anche le vane veglie notturne in cui ci si vanta degli eccessi del bere; la festa orgiastica infatti è stimolatrice all'ubriachezza e improvvisatrice di cure erotiche. Amore e ubriachezza, passioni irrazionali, abitano ben lontano dalla nostra società. Va ben d'accordo con il piacere del vino la festa notturna, organizzata per bere: invita all'ubriachezza ed eccita alle passioni illecite, osa tutte le turpitudini. Quelli che si dilettono di flauti e salteri, di cori, di danze, di crotali egiziani e di altri simili divertimenti, rintonati da cembali e timpani e assordati dagli strumenti della seduzione potranno diventare stolti, disordinati (*saloí ataktói*), inetti, privi di qualsiasi forma di buona condotta (*apaideútoi*); una simile riunione diviene molto semplicemente, a mio avviso, un teatro di ubriachezza.¹⁴²

Nel dramma della salvezza agito sul teatro del mondo al cospetto di Dio non poteva chiaramente essere ammesso anche un *theatron methes*, una festa bacchica dove al contrario di *sobria ebrietas*, armonia e *simplicitas*, avrebbe regnato l'*aschemosyne*, la turpitudine insita nell'uscita dagli *schemata* e nella perdita della coscienza di sé. Questo genere di comportamento è ricondotto a colui che sia *salos*, lo stolto, il folle, ma anche in questo caso si tratta di un termine che contiene in sé una forte connotazione gestuale, che lo lega all'agitazione del mare in burrasca. Costui avrà dunque il potere di scatenare *ataxia*, il disordine proprio dell'uscita dai ranghi militari. Bisogna sottolineare come Clemente non stia fornendo delle semplici norme di "galateo" su come portarsi decorosamente e convenientemente a tavola, ma stia descrivendo delle norme di vita, laddove chi ne resti fuori è ancora descritto come l'*apaideutos* platonico, l'inesperto di *mousike* e di giusti *schemata* che sta fuori dalla *choreia*.

Parlando delle donne, Clemente insiste sulla correzione degli *schemata* che non dovrebbero imitare i movimenti dei danzatori, quelle *orcheston kineseis* tipiche delle forme spettacolari pantomimiche.¹⁴³ E gli spettacoli

142. Clem., *Paed.* II, 4, 40, 1-2. Cfr., anche, II, 4, 44, 5: «Bisogna scegliere melodie semplici tenendo lungi quanto possiamo dalla nostra natura le melodie veramente voluttuose, che con l'artificio dei gorgheggi conducono alle lascivie e alle bassezze; invece le melodie austere e moderate sono scartate dalla petulanza dell'ubriachezza. Bisogna lasciare dunque le armonie cromatiche agli eccessi spudorati dei bevitori di vino, e alla musica delle etere coronate di fiori» (edd. Marrou, Mondésert; trad. it., con qualche modifica, in *Il Protrettico e il Pedagogò*).

143. Clem., *Paed.* III, 11, 68, 1: «Si devono correggere soprattutto il portamento (*schemata*), gli sguardi, il passo e la voce. Non si comportino come alcune che, imitando il modo di rispondere della commedia e conservando i movimenti scomposti dei danzatori

avranno le caratteristiche di «un mondo alla rovescia, in cui non sono regole, e non è equilibrio».¹⁴⁴ *Ataxia*, *paranomia* e *akosmia* sono le parole d'ordine che caratterizzano questo mondo, laddove la *para-nomia* andrà intesa come quella violenza gestuale e musicale, la tracotanza tipica di chi rappresenti una stonatura rispetto alla corretta condotta di vita, ossia rispetto a quell'*Eunomos* che invece fornisce la giusta armonia.¹⁴⁵ Nel mondo giusto, proprio di chi sia iniziato ai misteri di Cristo e non *amouson* e sordoordinato rispetto alla sua *mousike*, la spettacolarità non è ammessa, bisogna rimanere sempre uguali a sé stessi, seguendo sempre gli stessi *schemata* di quando ci si trovi nelle assemblee liturgiche e condurre la propria vita in questo modo.

Gli iniziati a Cristo bisognerebbe che in tutta la vita si mostrassero e si comportassero (*schematizousin*) tali quali sono nelle Chiese, dove assumono una figura più veneranda e tali bisognerebbe che fossero e non solo apparissero, così uniti, così pii, così amorevoli. Ora, non so come, mutando secondo i luoghi, la figura e i costumi (*schemata*), come i polipi che si dice diventino simili agli scogli sui quali vivono tanto da sembrare uguali ad essi anche nel colore della pelle.¹⁴⁶

5.2. Un'armonia musicale di corpi

Nel pensiero degli intellettuali cristiani della Tarda Antichità i corpi degli uomini dovevano contribuire con la loro gestualità, con l'osservazione degli *schemata* e degli *habitus* appropriati, a formare un'armonia universale che, imitando la *choreia* angelica, rimandava direttamente all'armonia del cosmo platonico formato dal *theios choros*.

La concezione armonica dell'ordine cosmico troverà una ulteriore elaborazione teorica nelle analogie del corpo umano come strumento musicale. Questa immagine apparteneva già a Filone, secondo il quale Dio si ser-

(*orcheston kineseis*), nelle conversazioni si comportano come se stessero sulla scena, con gli stessi movimenti lascivi, col passo molle, col parlare affettato, guardando languidamente, esercitate nell'adescare al piacere» (edd. Marrou, Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*).

144. Saggiaro, *Dalla pompa diabolici*, p. 69.

145. Clem., *Paed.* III, 11, 76, 4: «Sono piene dunque di un grande disordine e di grande iniquità queste riunioni e i pretesti di tale convegno sono causa di indecenza perché convengono insieme uomini e donne per guardarsi a vicenda» (edd. Marrou, Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*).

146. Clem., *Paed.* III, 11, 80, 1-2 (edd. Marrou, Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*).

virebbe delle corde vocali, della bocca e della lingua di un profeta come di uno strumento che suona un'armoniosa melodia.¹⁴⁷ E ancora nel *Pedagogo*, Clemente presenterà l'uomo musicale paragonando gli strumenti presenti nella lode del *Salmo* 150 alle membra dei corpi degli uomini che formano il *choros* della Chiesa:

«lodatelo col salterio», perché la nostra lingua è il salterio (*psalterio*) del Signore; «lodatelo con la cetra», per cetra (*kithara*) si intenda la bocca quando lo Spirito la fa vibrare come un plettro (*plektra*); «lodatelo con il timpano (*tympano*) e con il coro (*choro*)», intende la Chiesa (*ekklesian*) che celebra la resurrezione della carne sulla pelle risonante; «lodatelo con le corde e l'organo», chiama organo (*organon*) il nostro corpo (*soma*) e corde (*chordas*) i suoi nervi dai quali riceve la tensione armonica (*enharmonion*) e, vibrato dallo spirito, esprime suoni umani (*phthongous*); «lodatelo con cembali di giubilo», chiama cembalo (*kymbalon*) della bocca la lingua che produce il suono per le vibrazioni delle labbra.¹⁴⁸

L'analogia tra corpo umano e strumenti musicali è presente, declinata in diversi modi, in autori sia di lingua greca che latina. A queste fonti ha di recente dedicato uno studio approfondito Laurence Wuidar, che affronta la questione con un'esegesi di tipo soprattutto ermeneutico:

La possibilità di pensare l'uomo come uno strumento musicale nasce da un insieme di presupposti filosofici (filosofia morale e politica), cosmologici e medici (medicina del corpo e dell'anima). Nasce dall'osservazione secondo la quale la musica altera l'uomo: il suono musicale, quello delle corde apollinee e degli strumenti a fiato dionisiaci, ha un impatto sull'anima, bisogna quindi capirne e classificarne gli effetti. Al cuore dell'etica musicale greca c'è l'affermazione secondo la quale la musica ha la capacità di modellare l'anima dell'uomo e di influenzare i suoi costumi; perciò il legislatore deve sapere quale musica incoraggiare e quale proibire ai cittadini, perciò il medico deve sapere quale musica usare per curare il suo paziente e quale invece evitare.¹⁴⁹

Il legame con la sfera medico-anatomica sembrerebbe rintracciabile, forse ereditato dagli *schemata* ippocratici, anche nel fatto che ancora oggi,

147. Philo Alex., *Her.* 266 (ed. Wendland).

148. Clem., *Paed.* II, 4, 41, 4-5 (edd. Marrou, Mondésert; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*). Cfr., tra gli autori del II secolo, anche Atenagora di Atene che presenta il cosmo come uno strumento a cui Dio ha donato ritmo e armonia, *Leg.* XVI, 3 (ed. Schoedel).

149. Wuidar, *L'uomo musicale*, p. XX; tratta in particolare di Filone e Clemente alle pp. 5-24. Della stessa studiosa si veda anche *La metafora teologico-musicale*.

in molte lingue moderne, si chiamano “organi” (da *organon*) le parti interne del corpo: è probabile che l’idea resti sempre quella che, per funzionare nella maniera corretta, questi debbano essere coordinati armonicamente e produrre una sinfonia. Questo aspetto è d’altronde esplicitato in uno dei sermoni di Agostino, in cui il vescovo si interroga sulla forma che avranno i corpi una volta risorti, e spiega l’interdipendenza delle parti interne del corpo umano attraverso l’*harmonia*, definita come un termine proveniente proprio dalla musica (*quod uerbum dictum est de musica*).¹⁵⁰ In ogni caso, quello che è soprattutto interessante è il modo in cui gli intellettuali cristiani, i vescovi in particolare, si siano fatti portavoce di questa elaborazione filosofica, esprimendola con un diverso linguaggio e per un diverso pubblico, anche in contesti in cui si trovavano ad avere direttamente a che fare con i fedeli, e questo contribuiva alla volontà di normarne gli *schemata* anche attraverso la regolamentazione della *mousike*. È proprio con la lente che ci forniscono i concetti di *choreia* e *schema* che andrebbero lette anche le immagini musicali dei testi cristiani, nel tentativo di restituire loro concretezza corporea, musicalità e armonia gestuale.

Nelle *Expositiones in Psalmos*, Giovanni Crisostomo invita ad usare il proprio corpo come uno strumento musicale, cantando con tutte le sue parti: con gli occhi (*ophthalmon*), con la lingua (*glottes*), con le mani (*cheiron*) e con i piedi (*podon*), divenendo salterio (*psalterion*) e cetra (*kithara*) che suonano (e danzano) al ritmo del Nuovo Canto.¹⁵¹ Dopotutto, che l’aspetto gestuale fosse considerato parte integrante della preghiera era evidente sin dai precetti paolini: «Voglio dunque che gli uomini preghino, dovunque si trovino, alzando al cielo mani pure senza ira e senza contese».¹⁵² Se tutte le parti del corpo, gli organi, sono utilizzati nella maniera giusta, cioè secondo i buoni *schemata*, l’uomo sarà come una cetra ben accordata che nel corso della sua vita inneggia sempre a Dio con una melodia armoniosa.¹⁵³ In questo modo la Chiesa, come un’eterna assemblea liturgica, sarà costituita dalle corde di queste cetre che sono i corpi degli uomini che, pur suonando melodie diverse, sono guidate da una fede religiosa che perse-

150. Aug., *Ser.* CCXLIII, 4 (in *PL* XXXVIII, col. 1144-1145). Sulle immagini musicali in Agostino, si veda Wuidar, *L’uomo musicale*, pp. 97-107; a questo l’autrice ha dedicato anche uno studio a parte in *La simbologia musicale*.

151. Ioh. Chrys., *Exp. in Ps.* CXLIII, 4 (in *PG* LV, coll. 462-463). Sulle immagini musicali in Crisostomo, si vedano: Wylie, *Musical Aesthetics*; Broc, *Jean Chrysostome*.

152. *I Tm*, 2, 8.

153. Ioh. Chrys., *Exp. in Ps.* CL (in *PG* LV, coll. 496-497).

gue la medesima sinfonia (*symphonon eusebeian*).¹⁵⁴ Così come la *choreia* platonica aveva una funzione unificante, allo stesso modo nell'assemblea ecclesiastica le voci si esprimeranno e si muoveranno all'unanimità, perché uno solo è il corpo.¹⁵⁵

Secondo Basilio di Cesarea, chi osservi i comandamenti fa di essi una *synodian* e una *symphonian*, proprio come se suonasse un salterio a dieci corde (*decachordo psalterio*).¹⁵⁶ Nelle *Inscriptiones Psalmorum* di Gregorio di Nissa, poi, le immagini musicali ricorrono con molta frequenza e viene presentata la *choreia* angelica e l'armonia che costituirà tutto il coro della creazione.¹⁵⁷

Crisostomo ammoniva di non lasciarsi andare a canti lussuriosi perché questi avrebbero attirato i demoni (sono *asmata pornika*, e dal momento che con *porneia* può essere intesa anche l'idolatria, potrebbe trattarsi anche di inni idolatrici), e invitava piuttosto a dedicarsi a melodie spirituali (*mele pneumatika*), perché queste, al contrario, avrebbero infuso la *charis* nell'anima.¹⁵⁸ Il vescovo invitava altresì a non fare della propria casa un teatro (*theatron*), ma piuttosto una chiesa (*ekklesian*), dove poter celebrare l'eterna liturgia anche descritta da Clemente; perché laddove ci sono salmi, preghiere e la danza dei profeti (*propheton choreia*), questo luogo si potrà chiamare *ekklesia*.¹⁵⁹ Se è vero allora che per Crisostomo dove c'è l'*orchesis* c'è il diavolo, altrettanto vero sarà che, per lo stesso Crisostomo, dove c'è la *choreia* c'è la Chiesa. E più avanti il vescovo spiegherà anche come dovrebbe essere composta questa *choreia*: da uomini con un'anima sobria (*psyche nephousa*), essi stessi gli strumenti musicali in grado di suonare una sinfonia (*symphonian*) così da essere nella condizione di entrare a far parte del coro di Dio (*theou choron*).¹⁶⁰ A chi rispetti questi precetti non saranno offerte corone d'alloro, ma la vita eterna e l'opportunità di danzare con gli angeli (*to met'angelon choreuein*).¹⁶¹

L'opposizione al teatro torna ancora in Crisostomo quando parla della festa per i martiri, che proprio come l'eterna liturgia, dovrebbe essere cele-

154. Ioh. Chrys., *In Ps.* CXLVI, 2 (in *PG* LV, col. 521).

155. Ioh. Chrys., *In ep. I ad Cor.* XXXVI, 6 (in *PG* LXI, col. 316).

156. Bas. Caes., *Hom. in Ps.* XXXII, 2 (in *PG* XXIX, col. 328).

157. Cfr., per esempio, Greg. Nyss., *In inscr. Ps.* (ed. McDonough, p. 87). Su questo autore, si veda la trattazione di Wuidar, *L'uomo musicale*, pp. 50-71.

158. Ioh. Chrys., *Exp. in Ps.* XLI, 2 (in *PG* LV, col. 157).

159. Ioh. Chrys., *Exp. in Ps.* XLI, 2 (in *PG* LV, col. 158).

160. Ioh. Chrys., *Exp. in Ps.* XLI, 2 (in *PG* LV, col. 158).

161. Ioh. Chrys., *In Matt. hom.* I, 5 (in *PG* LVII, col. 20).

brata ogni giorno perché alla pompa diabolica (*pompe diabolike*) del teatro bisogna contrapporre la festa cristiana (*eorte christianike*); si rallegra con i fedeli quando, in onore dei martiri, costoro praticano una giusta danza (*eskirtesate ta kala skirtemata; echoreusate choreian kalen*). Nel teatro i demoni sono sfrenati (*skirtosin*), mentre nella festa cristiana gli angeli danzano (*choreuousin*).¹⁶²

Commentando i salmi, Ilario di Poitiers spiega come la sfrenatezza di quei suoni pagani (*inconditos bacchantium fremitus*) sia ormai stata definitivamente zittita dalla melodia del Nuovo Canto portata con l'annuncio della venuta di Cristo.¹⁶³ Spiega inoltre come il salmo nasca da un accordo (*coaptatione*) di suoni dissimili che si chiama armonia (*harmoniam*), e come il salmista inviti i fedeli a regolare i loro gesti (*religiosorum gestorum*) e i moti dello strumento del proprio corpo (*motibus corporei organi nostri*) secondo la pratica religiosa.¹⁶⁴ È senz'altro interessante notare l'insistenza posta da Ilario sulla dimensione gestuale e dinamica oltreché musicale, laddove con *motus* si può indicare anche l'incedere e il passo di danza, oltreché i moti dell'anima, sempre sfinita da una lotta lacerante tra sentimenti opposti che dividono l'uomo tra odio e amore e a cui il fedele dovrà reagire prediligendo il bene e modellando il proprio corpo in maniera armoniosa, come si accorda uno strumento.¹⁶⁵ Tutto sembra così comunicare il precetto di modellare la propria vita, quindi la propria gestualità e i propri *schemata*, seguendo l'armonia musicale dettata dai salmi in modo da offrire a Dio la giusta lode ed essere in grado di cantare il Nuovo Canto (*cantionem hanc nouam cantet*).¹⁶⁶

Anche Ambrogio sottolinea come la Scrittura abbia insegnato agli uomini a cantare decorosamente (*cantare graviter*), a salmodiare spiritualmente (*psallere spiritaliter*) e a danzare con saggezza (*saltare sapienter*) modellando gesti e comportamenti secondo una *honestas saltatio* che fa tripudiare

162. Ioh. Chrys., *De sanct. mart.* I (in PG L, col. 645); *Ad pop. Ant., hom.* XIX, 1 (in PG XLIX, col. 187). Sull'ammissione in Crisostomo di danze "buone" in onore dei martiri, per esempio in occasione dell'arrivo in città delle reliquie del martire Foca, cfr. anche *De san. hier. Phoca* I (in PG L, col. 699).

163. Hil. Pict., *In Ps.* LXIV, 10 (ed. Doignon, p. 228). Cfr. Wuidar, *L'uomo musicale*, pp. 77-88.

164. Hil. Pict., *In Ps.* LXV, 1; XX (ed. Doignon, pp. 235; 15).

165. Hil. Pict., *In Ps.* CXVIII, 13 (edd. Doignon, Demeulenaere, p. 126).

166. Hil. Pict., *In Ps.* LXV, 5 (ed. Doignon, p. 237); CXLIII, 20 (edd. Doignon, Demeulenaere, p. 264).

l'anima.¹⁶⁷ Nel vescovo di Milano, come negli altri Padri della Chiesa, la pratica del canto dei salmi produce armonia, concordia e sinfonia.¹⁶⁸ E l'*honestas saltatio* è quella forma di gestualità coreutica che deve caratterizzare la *choreia christiana*: in questo senso il cristianesimo andrà inteso come una religione danzata dagli uomini, dove le opere e i gesti devono corrispondere ai moti interiori dell'anima e devono farsi *spectaculum* sul teatro del mondo al cospetto di Dio, seguendo la guida armonica coordinata dalle note, i *nomoi* del Nuovo Canto (*Eunomos*) che regola i giusti *schemata* della *choreia*.

Per interpretare allora le parole di Agostino quando si chiedeva «quid est saltare, nisi motu membrorum cantico *con-sonare?*», bisognerà leggerle con la sensibilità storico-semanticamente di Leo Spitzer e riconoscere a quel *cum* la sua giusta valenza di vincolo e unione armonica che l'uomo deve avere all'interno del suo corpo (tra anima e corpo, pensieri e opere) e all'esterno, rispetto ai corpi dei suoi fratelli e con Dio, nel tentativo di perseguire quella «armonia universale determinata dai numeri», che non è meramente astratta, bensì costituita di proporzioni tanto quantitative quanto gestuali.¹⁶⁹ Il *numerus*, che indica il 'ritmo' (il piede ritmico di un verso), la 'cadenza' e l' 'armonia', è legato all'ordine, un ordine che tutto comprende, perché ciò che ne sia contrario ne resta necessariamente escluso, esattamente come chi sia contrario alla *choreia christiana* e non sia in grado di *consonare* con gli altri membri (*infames*, pagani, ebrei ed eretici).¹⁷⁰

E io domandai: «Almeno, che cosa pensi che sia contrario all'ordine?». «Niente – rispose –. Come potrebbe qualcosa essere contrario a ciò che tutto comprende, tutto subordina? Ciò che fosse contrario all'ordine, sarebbe necessariamente al di fuori dell'ordine. E io non vedo che ci sia nulla al di fuori dell'ordine. Quindi si deve pensare che non ci sia niente di contrario all'ordine».¹⁷¹

167. Ambr., *Exp. in Lc.* VI, 8 (ed. Adriaen, p. 177). Sulle immagini musicali in Ambrogio, cfr. ancora Wuidar, *L'uomo musicale*, pp. 89-98.

168. Ambr., *Exp. in Lc.* VI (ed. Adriaen, p. 178); *Expl. Ps.* I, 9, 2 (ed. Petschenig, p. 7).

169. Aug., *Ser.* CCCXI (in *PL* XXXVIII, col. 1416). Spitzer, *L'armonia del mondo*, p. 39.

170. Aug., *De mus.* VI: «Il ritmo (*numerus*) infatti inizia dall'uno ed è bello per l'uguaglianza e la similitudine e si congiunge secondo un ordine. Pertanto chiunque ammetterebbe che non c'è nessuna natura che, per essere ciò che è, non tenda all'unità, non cerchi di rimanere simile a se stessa per quanto può e mantenga il proprio ordine nello spazio o nel tempo o nel corpo, con un certo equilibrio» (in *PL* XXXII, col. 1191; trad. it. in *La musica*, p. 267).

171. Aug., *De or.* I, 6, 15 (ed. Green, pp. 96-97; trad. it. in *L'ordine*, p. 21).

La musica (*mousike* – parola, melodia e gesto) era per Agostino una scienza numerica fatta di proporzioni. Riprendendo e consacrando per i secoli a venire una definizione data dal grammatico Censorino, la definisce come la «scientia bene modulandi». ¹⁷² E per Agostino, così come per gli altri Padri della Chiesa, i fedeli dovevano modulare le proprie opere secondo i precetti di Dio, al suono del Nuovo Canto come fanno i danzatori che sono abili a coordinare i propri movimenti con il ritmo della musica (*sicut enim qui saltat, membra mouet ad cantum*). ¹⁷³

Con l'elaborazione di questa antropologia della gestualità coreutica, gli intellettuali cristiani della Tarda Antichità intendevano contribuire alla costruzione di un coro di perfetti danzatori che con i loro gesti avrebbero dovuto perseguire, sul teatro del mondo, l'armonia del cosmo, un cosmo che rappresentava l'unico ordine possibile ed era l'incarnazione, l'ulteriore concretizzazione nel microcosmo musicale umano del macrocosmo pitagorico e platonico. Questo coro non avrebbe dovuto ammettere eccedenze e stonature. In altre parole, chiunque si muovesse seguendo gli *schemata* sbagliati e non rispettasse le cadenze e i ritmi giusti sarebbe stato assimilabile alla turpitudine demoniaca, e per questo anche necessariamente escluso dalla *christiana choreia*.

172. Aug., *De mus.* I (in *PL XXXII*, col. 1083). Cens., *De die nat.* X, 3 (ed. Sallmann, p. 16). Questa definizione risconterà un'enorme fortuna tra gli intellettuali: la troviamo, per esempio, in Cassiodoro (*Inst.* II, 5, 2 [ed. Mynors, p. 143]) e in Rabano Mauro (*De inst. cler.* III, 24 [ed. Zimpel, p. 556]) che sembrano associarla alla musicalità degli *schemata* gestuali propri di una buona conversazione.

173. Aug., *En. in Ps.* CXXVIII, 1 (edd. Dekkers, Fraipont, p. 1881).

4. *Ballationes* e *schemata* medievali

L'idea di una *christiana choreia*, sviluppata nella Tarda Antichità attraverso la rielaborazione di modelli antichi, verrà recepita dagli intellettuali dell'età medievale, divenendo così uno strumento cognitivo e un dispositivo concettuale atto a disciplinare le forme, i tempi e i modi di appartenenza alla comunità cristiana. Sul finire della Tarda Antichità, in relazione a una progressiva definizione delle forme liturgiche, si farà sempre più urgente la necessità di definire meglio i concetti relativi all'ambito gestuale, e se questo da una parte costituirà un punto di arrivo di determinati processi storico-semantiche, dall'altra fornirà loro anche nuova linfa vitale. Quando ai termini vengono attribuite definizioni, è perché questi significati fanno già parte integrante dell'uso comune, poiché rispondono sempre alle esigenze culturali del momento storico in cui vengono stabiliti. Si potrebbe forse dire che la definizione, una volta data, inibisca le potenzialità e le sfumature semantiche di quella determinata parola; al tempo stesso, questo processo consente a quel concetto di riprendere nuovamente vita avendo come punto di partenza proprio quella definizione. A partire dal lessico e dai contesti d'uso, in quest'ultimo capitolo proporremo una nuova interpretazione di una serie di testimonianze di età medievale relative al pregiudizio contro determinate forme di gestualità coreutica.

Che quella di regolamentare la danza fosse una necessità percepita come stringente può essere dimostrato dal fatto che le gerarchie ecclesastiche, tra Tarda Antichità e Alto Medioevo, si siano espresse molto di frequente contro il ballo e l'esibizione di *cantica turpia*. Per cogliere la posta in gioco del controllo di queste espressioni del corpo e della voce, può essere utile provare a calare noi stessi nella mentalità di individui vissuti in epoche in cui la concretezza di certa gestualità era in grado di assumere

una gravità e un'importanza cruciali: basti solo considerare che ad alcuni gesti era riconosciuta validità giuridica e ad altri il potere di guarire dalle malattie.¹ I canoni dei concili rappresentano piccoli tasselli che costituiscono approdi di questo processo di elaborazione di un'antropologia cristiana della danza.

In uno dei canoni che ci sono stati tramandati come promulgati dal concilio provinciale di Laodicea (nell'attuale Turchia) si esprimeva il divieto per i cristiani, in occasione di feste nuziali, di ballare indecorosamente (*ballizein*) e di atteggiarsi alla maniera spettacolare dei pantomimi (*orcheisthai*).² Anche in questo caso si capisce come l'avversione non fosse rivolta alla danza in sé. Questo aspetto risulterà chiaro se si considera il significato di un verbo come *ballizo*, il quale, rappresentando un'estensione di *ballo*, indica le azioni di 'gettare' e 'lanciare': si rileva fin da subito una forte dimensione gestuale che vi imprime i tratti negativi pertinenti alla sfera della violenza, dell'insulto e della tracotanza.³ Alcuni studiosi nutrono ragionevoli dubbi sulla effettiva celebrazione del concilio di Laodicea nel IV secolo, o comunque sulla reale emanazione, durante questo concilio, di tutte le norme che gli sono attribuite; andrebbe considerato, piuttosto, come una cornice entro cui, in epoca medievale, è stata tramandata una serie di canoni conciliari derivati anche da contesti più tardi.⁴ Quello che qui interessa, tuttavia, non è tanto il concilio in sé, ma il termine *ballizo* utilizzato per esprimere determinate gestualità e che, grazie alla ripresa di questo canone, troviamo ripetuto già nel VI secolo da Giovanni Scolastico, patriarca di Costantinopoli e compilatore di una collezione che rimarrà per lungo tempo uno dei pilastri del diritto canonico greco.⁵ Nella seconda metà del IX secolo, il termine si ripresenta in un'altra fondamentale compilazione giuridica in lingua greca, il *Nomocanon* del patriarca Fozio.⁶ La dimensione negativa del verbo *ballizo*, propriamente legata al frastuono, allo strepito e alla sfrenatezza rumorosa, sarà attestata ancora nel XII secolo nel *Lessico* dello Pseudo-Zonara che ne arricchisce la definizione

1. Su questi temi si possono vedere: Le Goff, *Il rituale simbolico*; Canetti, *Impronte di gloria*, in particolare il capitolo dedicato a *L'olio e l'immagine* e relativo ai gesti di unzione miracolosa (pp. 115-201).

2. *Concilium Laodicenum sub Silvestro*, LIII (in Mansi II, coll. 571-574).

3. Cfr. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, pp. 161-162.

4. Per questo si veda Erdö, *Storia delle Fonti*.

5. Jo. III Schol., *Syn.* XXVIII, 3 (ed. Beneshevich).

6. Phot., *Nom.* XIII, 24 (edd. Potles, Rhalles).

descrivendola con ‘*ktypein* i cimbali’, che indica proprio il fare rumore e il battere.⁷ Il legame con i cimbali, dopotutto, era stato già rilevato nel VII secolo da Isidoro di Siviglia mentre ne tracciava l’etimologia ed osservava come i cimbali fossero percossi con l’accompagnamento di *ballematia*: «Dicta autem cymbala, quia cum ballematia simul percutiuntur; cum enim Graeci dicunt σύν, βάλᾱ».⁸

1. *Le mortiferae ballematiae degli insipienti*

Ancora in ambito iberico, vediamo come lo stesso termine *ballematia* usato da Isidoro ricorresse già in un canone del terzo concilio di Toledo del 589 che vietava *saltationes* e *cantica turpia* durante le solennità dedicate ai santi.⁹ Allo stesso modo, il concilio di Braga del 572 aveva vietato *ballationes* davanti alla chiesa, ed è senz’altro interessante notare come il divieto sia affiancato dalla proibizione per gli uomini di indossare vesti da donna (*habitu muliebri*) e per le donne di indossare abiti maschili (*habitu viri*).¹⁰ L’associazione di questi due aspetti non andrà attribuita unicamente al caso, ma a una precisa prossimità che si era stabilita tra la violenza religiosa insita nel concetto di *ballatio* e la volontà di mutare il proprio *habitus*, che non andrà semplicemente inteso come vestito, ma come quell’insieme di gesti e atteggiamenti direttamente collegati allo *schema* che doveva regolare la *choreia* di matrice platonica cristianizzata.

Richiama questa medesima concezione dell’*habitus* un’altra fonte iberica che esprime una condanna nei confronti di certa gestualità e che prenderemo ad esempio per la ricchezza di rielaborazioni di antichi motivi culturali e religiosi. Si tratta di un capitolo dell’*Ordo querimonie*, scritto nella seconda metà del VII secolo dal monaco asceta Valerio del Bierzo (nell’attuale regione di Castilla e León).¹¹ Il testo è tra quelli considerati – con un termine un po’ anacronistico – autobiografici, ma sarebbe forse più opportuno definirlo come un’auto-giografia. Si tratta, infatti, di un testo

7. Ps.-Zon., *Lex.*: Βαλλιζειν (ed. Tittmann).

8. Is. Hisp., *Etym.* III, 22 (ed. Lindsay).

9. *Conc. Tol.* III, XXIII, *Ut in sanctorum nataliciis ballematiae prohibeantur* (ed. Martínez Diez, Rodríguez, pp. 105, 131-132).

10. *Syn. Brac.* II, 20 (ed. Sáenz de Aguirre).

11. *Ordo querimonie prefatio discriminis (Opuscola 29-41)* (in *PL LXXXVII*, coll. 439-447).

edificante, fabbricato ad arte per i monaci cui era destinato e che avrebbero dovuto prendere come esempio le personali battaglie che Valerio aveva combattuto contro il diavolo.¹²

Nel passo che ci interessa più da vicino, Valerio sta descrivendo uno di quegli *pseudosacerdotes*, i falsi presbiteri la cui esistenza è attestata anche in Isidoro.¹³ Sono molto interessanti i termini utilizzati per definire queste figure anche in ambito conciliare, dove ne viene sempre sottolineata l'*ignorantia*, un accostamento che troviamo ancora nell'XI secolo nelle lettere di Pier Damiani.¹⁴ Per costoro, non si dovrà pensare a semplice mancanza di istruzione, ma a quella caratteristica opposta al concetto di sapienza biblica che viene definita in relazione alla condotta di vita, laddove quindi l'ignorante sta sullo stesso piano dell'empio e del folle.¹⁵ L'*insipiens* è assimilabile all'*apaideutos* platonico, dove con questo termine il filosofo indicava colui che non si muoveva in armonia con il resto della *choreia* civica, l'*achoreutos*.

Anche il testo di Valerio andrebbe letto in questa ottica, come il prodotto di un intellettuale e aristocratico che aveva a sua disposizione e poteva sfruttare una miriade di riferimenti classici e patristici per arrivare a definire la figura controversa dello *pseudosacerdos* come il male assoluto e il diavolo in persona.¹⁶ Valerio lo fa sottolineandone in modo particolare la gestualità che è direttamente connessa all'apparenza fisica, gli *schemata* appunto, che anche nel mondo antico rappresentavano uno dei mezzi più immediati per definire l'alterità.

Ironia della sorte (o, piuttosto, abilità retorica di Valerio), il nome di questo falso sacerdote era Justus, anche se di 'giusto' non aveva proprio niente, anzi si trattava di un *nequissimus vir* alla cui ordinazione come presbitero il monaco era assolutamente contrario.¹⁷ Per Valerio, infatti,

12. Su questo aspetto, si vedano Collins, *The "Autobiographical" Works*; Martín, *La biografía*; Díaz, *Valerio del Bierzo*.

13. Is. Hisp., *Sent.* 3, 38 (ed. Cazier, p. 279). Su questo si veda Frighetto, *Um protótipo de pseudo-sacerdos*.

14. Petr. Dam., *Ep.* 47 (ed. Reindel, p. 45).

15. Per un approfondimento sul tema dell'equivalenza tra follia e insipienza nell'esegesi medievale, si veda Fritz, *Le discours*.

16. L'influenza della cultura classica in Valerio, soprattutto per il tramite dell'eredità tardoantica e patristica, può essere ravvisata anche nella sua produzione poetica, per cui si veda Mordeglija, *Fonti tardoantiche (e classiche?)*.

17. Val. Berg., *Or. quer.* 5 (*Op.* 33) (in *PL* LXXXVII, col. 443B).

nonostante il suo nome, Justus è il demonio travestito, e vediamo come l'intero passo sia ricchissimo di riferimenti anche all'ambito teatrale e propriamente spettacolare, aspetto che ci ricollega immediatamente alla dimensione pagana e alla polemica cristiana tardoantica contro gli spettacoli, che aveva come punto cruciale il problema del doppio, della falsità e dunque dell'inganno. È importante sottolineare che la figura che Valerio pone in netto contrasto con quella di Justus sia chiamata *Simplicius*, un personaggio presentato come il perfetto cristiano. Valerio sottolinea come i meriti della sua condotta morale corrispondano al suo nome, che evoca la *simplicitas*, qualità che dovrebbe caratterizzare la vita di ogni cristiano contro la doppiezza dell'ambito teatrale.¹⁸ Alla luce di queste considerazioni, non sembra irragionevole affermare che l'opera di Valerio contenga diversi espedienti narrativi – come la scelta dei nomi dei protagonisti – slegati da esperienze realmente vissute, ma che rappresentano per noi, però, una testimonianza dell'immaginario del contesto che li ha prodotti e del pubblico a cui erano destinati.

Valerio fornisce di Justus anche una descrizione fisica: lo *pseudosacerdos* è, letteralmente, piccolo brutto e nero. O meglio, ha quel *colore barbaricae nationis Aethiopum*, che, senza voler scomodare la *Vita di Antonio* di Atanasio, che pure era sicuramente tra le letture di Valerio, faceva interamente parte dell'immaginario demoniaco degli ambienti a lui più prossimi, tanto che anche Isidoro definiva gli Etiopi come *monstruosa specie horribiles*.¹⁹

L'immagine che Valerio fornisce di Justus è quella di un individuo illetterato e incolto, l'*apaideutos* appunto, e questo è direttamente connesso al suo ripugnante aspetto fisico.

Justus è avvezzo alla lussuria, alle scurrilità, alle grida e alla voce scomposta, caratteristiche tutte inaccettabili in chiunque si consideri cristiano. Vediamo come Justus sia descritto anche come un amante della *lira*, con cui intonava *cantilenas lascivas*.²⁰ Nell'immaginario antico la *lira* era uno strumento difficilmente associato alla sfera bacchica, propria

18. Val. Berg., *Or. quer.* 6 (*Op.* 34) (in *PL LXXXVII*, col. 443C). Sul concetto di *simplicitas*, che nella polemica cristiana contro gli spettacoli è opposto alla doppiezza del teatro, si veda Bino, *Il dramma e l'immagine*, pp. 59-63, 91-96.

19. Ath., *v. Anton.* 6 (ed. Bartelink, pp. 148-151); Is. *Hisp.*, *Etym.* XIV, 5 (ed. Lindsay). Sull'influenza della *Vita Antonii* nell'immaginario demoniaco di Valerio, si veda Henriët, *Les démons*.

20. Val. Berg., *Or. quer.* 5 (*Op.* 33) (in *PL LXXXVII*, col. 443B).

del tumulto, del disordine e della confusione. Questo strumento suggeriva sempre pensieri e comportamenti elevati, ma è evidente come in questo punto sia avvenuta una rielaborazione di motivi antichi che ormai non erano più compresi nemmeno da un intellettuale come Valerio. Dal canto suo, Isidoro sembra limitarsi ad associare la lira alle figure pagane di Mercurio e Orfeo.²¹ Non sarà dunque tanto da indagare a quale strumento Valerio stia effettivamente facendo riferimento, quanto piuttosto sarà da mettere in evidenza la rielaborazione e l'attribuzione di un nuovo significato a un motivo antico e pagano in un contesto ormai cristianizzato. Un contesto che non condannava la lira in quanto tale, o la musica in sé, quanto piuttosto l'associazione di questo strumento a una dimensione genericamente non cristiana.

Nel testo di Valerio, i riferimenti chiaramente negativi all'ambito teatrale antico sono evidenziati dall'uso di termini come *hypocrisis* e *simulatio*. Vediamo come ancora Beato di Liébana, nell'VIII secolo, sottolineerà l'accostamento tra gli *pseudosacerdotes*, gli *ypocritae*, gli eretici e gli scismatici.²² Dalla prospettiva di Valerio, l'aspetto più negativo è costituito dalla simulazione che Justus fa dell'*habitus* (*simulatum habitum*).²³ Nella cultura monastica, comune tanto a Valerio quanto a Beato, questo termine era carico di significati che si ricollegano direttamente agli *schemata* del corpo e alla gestualità, perché riguardano i modi di essere e di comportarsi che sono connessi alla moralità. Ricordiamo come il termine greco *schema* definisse, in certi contesti, propriamente l'abito monastico, connotando dunque il perfetto cristiano. Nel patrimonio culturale e religioso di Valerio non ci può essere caratteristica peggiore che fingere di poter indossare l'*habitus*, che non rappresenta una semplice veste esteriore, ma soprattutto la dimensione interiore, la predisposizione del buon cristiano.

L'inadeguatezza di Justus a vestire l'*habitus* è direttamente connessa alla sua gestualità frenetica. Justus danza, o meglio, pratica quelle *ballematiae* tricotanti già vietate dai concili. È dunque a quel genere di gestualità frenetica che fa riferimento Valerio, tanto più che Justus è descritto come avvezzo all'ebrietà, quindi alla perdita della coscienza di sé propria di un indi-

21. Is. Hisp., *Etym.* III, 22 (ed. Lindsay). Sul lessico musicale utilizzato da Valerio, e in particolare in relazione alle *Etymologiae*, si veda Udaondo Puerto, *El vocabulario musical*.

22. Beat. Lieb., *Tract. de Apoc.* XII, 5 (ed. Gryson, p. 938).

23. Val. Berg., *Or. quer.* 5 (*Op.* 33) (in *PL* LXXXVII, col. 443C).

viduo che il monaco arriva infine a definire come *bacchabundus*, con tutta la connotazione dionisiaca e dunque, in ambito cristiano, demoniaca, che questo termine porta con sé.²⁴ Proprio come Dioniso nella mitologia greca antica era connesso alla sfera dell'alterità e alla dimensione dell'invasamento, il *bacchabundus* di Valerio rappresenta un invasore, qualcuno che interviene bruscamente a interrompere l'armonia della *choreia* cristiana.

La *choreia* cristiana rappresenta così il frutto di una rielaborazione concettuale patristica di un modello antico di matrice platonica. La sensibilità di Valerio del Bierzo come pure quella di Isidoro di Siviglia, Beato di Lièbana e degli autori dei testi conciliari presi in esame, rappresentano allo stesso tempo il risultato e anche dei tasselli ulteriori della messa in atto di questa elaborazione teorica.

2. *La consuetudo ballandi dei pagani*

I divieti contro determinate forme di danza, definite con termini che rimandano alla sfera semantica del *saltare* tipico del pantomimo, riguardano sempre l'esibizione di oscenità e la spettacolarità durante le commemorazioni dei martiri o le dediche delle basiliche nonché l'allestimento di banchetti all'interno delle chiese, e ritornano con frequenza in numerosi concili anche di area africana e galloromana.²⁵ Nei testi di natura canonistica, tuttavia, è spesso difficile stabilire quando una norma si riferisce a una pratica coeva alla redazione del canone, oppure quando non si tratti piuttosto di mera ripetizione, più o meno meccanica, di norme anteriori, ma certamente ancora valide, che per qualche motivo entrano a far parte di nuove collezioni. Diverso è il caso, invece, della produzione omiletica. Dal momento che i sermoni sono spesso legati alle circostanze concrete del momento in cui vengono pronunciati, questo garantisce allo storico una maggiore contestualizzazione delle pratiche che vengono menzionate.

24. Val. Berg., *Or. quer.* 6 (*Op.* 34) (in *PL* LXXXVII, col. 444A). Per un'analisi del verbo del tardo latino *bacchari*, usato per indicare la possessione demoniaca, si veda Cagnetti, *La danza dei posseduti*.

25. Riporto di seguito, solo a titolo di esempio, le indicazioni dei canoni di alcuni di questi concili: *Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta* (ed. Munier, p. 196); *Concilium Veneticum a. 461-491*, XI; *Concilium Agathense a. 506*, XXXIX (ed. Munier, pp. 154; 209-210). Per una rassegna di queste fonti, si può vedere Resta, *Saltationes sceleratissimorum*.

Il vescovo galloromano Cesario di Arles, tra V e VI secolo, si esprimeva, in uno dei suoi sermoni, contro quelle *ballationes* e *saltationes* che ai suoi occhi richiamaavano troppo la *consuetudo ballandi* propria dei pagani.²⁶ La questione concerneva sempre, oltrech  un timore di contaminazione da parte di pratiche ritenute pagane, anche la perdita del controllo sociale e dello spazio.

Il termine del latino tardo *ballatio* e il verbo *ballare* vanno certamente annoverati tra quei *verba rustica* scelti da Cesario per essere meglio compreso dal popolo cui si rivolgeva, e per essere dunque pi  incisivo nei suoi rimproveri e nelle sue raccomandazioni.²⁷ In questo modo, il vescovo stava mettendo in pratica quella che Michel Banniard ha giustamente definito «comunicazione verticale», intendendo con questo concetto un tipo di comunicazione attuata da un parlante di alto livello culturale che adatti il suo modo di esprimersi per rivolgersi a degli uditori che possiedono un livello culturale e linguistico molto inferiore.²⁸ Non   certamente per caso che proprio questo sermone di Cesario sia il primo tra i testi riportati da Dag Norberg come esempio di latino medievale: secondo lo studioso, sarebbe proprio questa «l'ultima fase del latino ancora vivo in Gallia».²⁹ Si tratta di un'epoca in cui non abbiamo ancora a che fare con una lingua romanza o protoromanza, ma con un latino che ha poco in comune con la lingua di Cicerone, e dove quindi per comprendere il concetto di *saltatio* era forse opportuno accostarlo anche a *ballatio*, un termine estraneo al latino della classicit , ma evidentemente molto prossimo alla lingua parlata dal popolo di Arles al tempo di Cesario, ma anche al successivo francese *baller*, come pure all'italiano 'ballare' e allo spagnolo *bailar*. In particolare, il francese *baller*, rimandando al moto oscillatorio, sembra conservare quella connotazione negativa tipicamente associata alla gestualit  dell'ebbro e del posseduto.³⁰

Basandoci sulle fonti attualmente a nostra disposizione, la menzione di Cesario di Arles del verbo *ballare* sembra essere tra le pi  antiche, lad-

26. Caes. Arelat., *Ser.* XIII, 4 (ed. Morin, p. 67). Sull'attivit  di Cesario come predicatore, si veda Grig, *Caesarius of Arles*.

27. Caes. Arelat., *Ser.* LXXXVI, 1 (ed. Morin, p. 353).

28. Banniard, *Viva voce*, pp. 23-25.

29. Norberg, *Manuale*, p. 125. Sulla posizione di Norberg in merito al passaggio dal latino alle lingue romanze, si veda anche Banniard, *Viva voce*, pp. 9-11.

30. Sulle implicazioni semantiche e rituali legate al moto oscillatorio, si veda Canetti, Tronca, *Swinging on a Star*.

dove nella voce dedicata al lemma *balare* riportata nel XVII secolo da Du Cange nel *Glossarium mediae et infimae latinitatis* non andrà considerata plausibile l'attribuzione ad Agostino: la menzione si riferisce, di fatto, proprio a questo sermone di Cesario che, come molti altri, avrebbe circolato nel Medioevo sotto la paternità agostiniana.³¹ È abbastanza sorprendente constatare come anche Norberg sembri cadere nella stessa trappola, dal momento che, proprio analizzando il sermone di Cesario, attribuisce tuttavia ancora ad Agostino la prima attestazione del verbo *ballare*, menzionando un sermone erroneamente attribuito all'Ipponate da Angelo Mai nelle *Novae Patrum Bibliothecae*.³² L'edizione di Germain Morin aveva già stabilito, però, che anche questo sermone va collocato tra quelli pronunciati dal vescovo di Arles: l'accusa è sempre rivolta a coloro che commemorano i martiri *inebriando, ballando e verba turpia decantando*.³³ Troviamo, quindi, il consueto accostamento tra ballo, ebbrezza e turpiloquio; inoltre anche il verbo *saltare* esplicitamente associato al diavolo (*diabolico more saltando*). La presenza di questo verbo, e l'associazione diabolica, specifica e rafforza il senso del verbo *ballare*, che fa le sue prime sporadiche apparizioni nelle fonti di questo periodo, ed è estraneo ad Agostino. È interessante rilevare, a questo proposito, come Liciniano di Cartagena, un vescovo di area iberica attivo negli ultimi decenni del VI secolo e fortemente debitore di Agostino, usi il verbo *ballare* per meglio esplicitare il *saltare* adoperato dal vescovo di Ippona in quel commento ai *Salmi* in cui ritornava l'uso topico della critica della pratica coreutica contro gli ebrei, che il sabato – secondo Agostino – avrebbero fatto meglio ad arare i campi anziché passare il tempo a *saltare*.³⁴

Risale sempre alla prima metà del VI secolo l'attestazione del verbo *ballare* per rendere in latino il *ballizo* presente nel concilio di Laodicea. Si

31. Du Cange, *Glossarium*, I, pp. 531-532. Nel vol. XXXIX della *PL* con le opere di Agostino questo sermone è già elencato in un'appendice tra i dubbi: *Ser. CCLXV, De christiano nomine cum operibus non christianis* (coll. 2238-2240). Per un inquadramento generale del problema di attribuzione dei sermoni di Cesario, si può vedere Moreschini, Norelli, *Storia della letteratura*, pp. 714-715.

32. «Agostino, *Serm. CVI 2*»: Norberg, *Manuale*, p. 133; Mai, *Novae Patrum Bibliothecae*, pp. 221-224. Il medesimo errore di attribuzione agostiniana si mantiene anche nel lemma *ballo* del *Thesaurus linguae Latinae* e del *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 65.

33. Caes. Arelat., *Ser. LV, 2* (ed. Morin, p. 242).

34. Licin. Carth., *Ep. III* (in *PL LXXII*, col. 699D); Aug., *En. in Ps. XCI, 2* (edd. Dekkers, Fraipont, p. 1280).

tratta, nello specifico, della collezione nota come *Breviatio canonum* attribuita al diacono di Cartagine Ferrando, una sintesi sistematica di canoni ricavati dalle norme di diversi concili greci e africani.³⁵

Le testimonianze molto scarse a nostra disposizione non ci consentono, quindi, di andare più indietro della seconda metà del V secolo per parlare dell'utilizzo e di un principio di diffusione di questo verbo in ambito latino. Quello che sembra chiaro, però, è come, almeno in origine, il verbo *ballare* e i suoi derivati *ballatio-ballationes-ballematiae* avessero una precisa connotazione negativa, dal momento che risultano presenti sempre in contesti in cui la pratica coreutica è criticata, sia che si tratti di regole canonistiche sia che si tratti – ancor più incisivamente – di sermoni in cui la preoccupazione principale del vescovo era quella di essere compreso dal popolo che governava, e pertanto lo faceva usando un lessico che a quel popolo fosse più prossimo. La connotazione negativa è data, appunto, dalla parentela che il verbo *ballare* mantiene con la violenza e la tracotanza espressa dal verbo greco *ballo*. Ancora una volta, quindi, non è la danza in sé ad essere condannata, ma certe forme di gestualità percepite come sovversive dell'ordine religioso, e quindi della *choreia* cristiana.

Spesso, per rafforzare la negatività di certi fenomeni, c'era la tendenza ad attribuirne la pratica soprattutto alle donne. Questo pregiudizio di genere resterà sempre consistente, ed è attestato, per esempio, nel concilio romano dell'826, dove si sostiene che a trascorrere le feste dedicate ai santi *ballando e verba turpia decantando* fossero *maxime mulieres*.³⁶

In generale, si tratta di accuse assai durature, e questa longevità dovrebbe essere attribuita ad almeno due fattori: il primo è legato al fatto che non è sorprendente immaginare come questo genere di manifestazioni durante la celebrazione di feste liturgiche sia stato, per le gerarchie ecclesiastiche, molto difficile da estirpare;³⁷ il secondo, forse più tecnico, ma altrettanto importante, è legato alla natura stessa delle collezioni canoniche, molto spesso assemblate tramite la copia di collezioni precedenti, a loro

35. Ferr. Carth., *Brev. can.* 187 (ed. Munier, p. 303). Per una rassegna bibliografica su questo testo, si può vedere Kéry, *Canonical Collections*, pp. 23-24.

36. *Concilium Romanum a. 826, XXXV* (ed. Werminghoff, pp. 581-582).

37. Diverse testimonianze, in proposito, sono raccolte nei lavori di: Riché, *Danses profanes et religieuses*; Chailley, *La danse religieuse*; Legimi, *La danza nel pensiero medievale e Il tema della danza*; Mews, *Liturgists and Dance*. Si veda, inoltre – anche se le sue posizioni a proposito dell'etimologia del termine *carole* sono molto discutibili – Sahlin, *Étude sur la carole médiévale*.

volta derivate dalle norme emanate durante i concili. Questo canone romano, per esempio, sarà ripreso, praticamente senza variazioni, nella *Collectio canonum in V libris*, una collezione sistematica il cui allestimento risale alla prima metà dell'XI secolo e derivata a sua volta da un'altra raccolta di provenienza irlandese nota come *Collectio Hibernensis*.³⁸

Sempre dall'ambito insulare sarebbe partita la diffusione, ad opera di monaci irlandesi e anglosassoni, dei cosiddetti libri penitenziali, i manuali ad uso dei confessori contenenti lunghe liste di possibili peccati con la pena appropriata per mondarsene.³⁹ Nel penitenziale detto dello *pseudo-Theodorus* sono vietate «ballationes et saltationes et circum uel cantica turpia et luxoria uel lusa diabolica». ⁴⁰ In questo caso si tratta di un testo di probabile provenienza franca, datato al IX secolo, e andrà inteso come il risultato della combinazione di canoni di altre collezioni, oltreché di citazioni dalla Bibbia e dai Padri della Chiesa.⁴¹ I penitenziali mantenevano una parentela molto stretta con altre tipologie di collezioni canoniche, come pure con le norme emanate durante i concili. Un canone della collezione del IX secolo nota come *Paenitentiale Hubertense* riprende la norma del Concilio di Braga del 572 in cui si infliggevano tre anni di penitenza a chi avesse praticato *ballationes* davanti alla chiesa e alle donne e agli uomini che avessero mutato il proprio *habitus* travestendosi.⁴²

Il medesimo canone verrà inoltre ripreso in quell'opera che, prima di Graziano, costituisce, tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, uno dei principali momenti di svolta nella sistematizzazione del diritto canonico di epoca medievale: la collezione in venti libri prodotta da Burcardo di Worms e nota come *Decretum*.⁴³ Uno dei canoni del decimo libro, che ri-

38. *Collectio canonum in V libris* III, 60 (ed. Fornasari 1970). Kéry, *Canonical Collections*, pp. 157-160.

39. Meens, *Penance*, pp. 70-100.

40. *Paenitentiale pseudo-Theodori* (praecipue sec. ms. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Phillips 1750) (ed. Van Rhijn, p. 89).

41. L'opera è stata pubblicata per la prima volta nel 1840 da Benjamin Thorpe come penitenziale autentico di Teodoro di Tarso (o Teodoro di Canterbury, ottavo vescovo di Canterbury, vissuto nel VII secolo), ma alcuni anni dopo Friedrich Wilhelm Hermann Wasserschleben dimostrò che il testo poteva risalire al massimo al IX secolo. A questo, gli studi più recenti di Carine Van Rhijn e Marjolijn Saan hanno potuto aggiungere un'ipotesi di precisazione al secondo quarto del IX secolo e una collocazione geografica di produzione nella Francia nord-orientale oppure nella Renania orientale (Van Rhijn, Saan, *Correcting Sinners*).

42. *Paenitentiale Hubertense*, 42 (ed. Kottje).

43. Sulla figura e l'attività di Burcardo si veda Austin, *Jurisprudence*.

guarda le pratiche considerate come non cristiane, punisce con tre anni di penitenza, come a Braga e come nel *Paenitentiale Hubertense*, coloro che «balationes fecerint, et se in alienas formas transmutaverint».44 È importante sottolineare la scelta, nell'indice dei capitoli predisposto da Burcardo, del sostantivo *forma* per significare l'*habitus*. La *forma*, come l'*habitus* e lo *schema*, non indica semplicemente l'aspetto esteriore, ma anche l'intrinseca complessità dell'essere umano che si rispecchia nei gesti e negli atteggiamenti. Questo concetto è direttamente collegato alla creazione divina, e nei testi che difendevano il valore della dottrina trinitaria la *forma* indicava la natura umana in cui Dio si era incarnato (*forma dei*).45 In altre parole, mutare la *forma*, l'*habitus* o lo *schema* non significava banalmente indossare i vestiti che appartenevano a un genere diverso, ma costituiva un affronto a Dio stesso. In questo senso, anche la mutevolezza del gesto coreutico, se connotato in senso negativo come *ballatio*, poteva indurre a una pericolosa de-formità, una perdita di *forma*, *schema* e *habitus*.

3. Schemata e habitus: gli ornamenti dell'eloquenza

Il legame tra *forma*, *habitus* e *schema* è molto antico, e si può rintracciare già nella traduzione latina che Girolamo offre del termine *schemata* presente in un passo della *Lettera ai Filippesi*: «ma spogliò sé stesso, assumendo la condizione di servo (*formam servi*) e divenendo simile agli uomini; apparso in forma (*schemati – habitu*) umana».46

In questo contesto, il termine *forma* e soprattutto il senso di *habitus* per intendere la natura umana in cui Dio si incarna, pongono il concetto di *schema* al cuore stesso della proto-cristologia. Risulterà allora evidente quanto grave dovesse apparire, agli occhi degli autori cristiani, tutto ciò che si ponesse al di fuori di questo *schema*. Pertanto, la critica a una gestualità *aschemon* e deforme andrà ancora una volta contestualizzata in questo senso, ed è ormai chiaro come non sia ammissibile intenderla come critica alla danza in sé, che è *choreia* e dunque *schema*, *forma* e *habitus* per eccellenza.

44. Burch. Worm., *Index capitulorum libri decimi*, 39 (in *PL CXL*, col. 830).

45. Cfr., per esempio, Hil. Pict., *De trin.* X, 21 (ed. Smulders).

46. *Fil.* 2, 7: si tratta di una rilettura, in chiave messianica, del tema del servo sofferente, presente in *Is.* 53.

È importante tenere presente come il latino biblico a nostra disposizione sia il risultato della revisione effettuata ad opera di uno dei più eminenti intellettuali di età carolingia: Alcuino di York.⁴⁷ Possiamo tuttavia confermare come lo stesso Alcuino avesse ancora chiari i significati e le implicazioni profonde del concetto di *schema*, al punto che, in un testo dedicato alla *Grammatica*, rende esplicito il legame tra *schemata* e *habitus*, definendoli come gli *ornamenta eloquii* con cui vestire le espressioni, ed è ragionevole credere che il significato da attribuire a queste indicazioni non fosse meramente astratto, ma detenesse ancora un legame molto forte con l'ambito gestuale.⁴⁸ Nello spettro semantico familiare ad Alcuino, il concetto di *ornamentum* non è da intendersi come mera decorazione, ma nel senso profondo e teologico di *agalma*, cioè glorioso, onorifico ed efficace, che individua nei segni materiali e gestuali definiti come *ornamenta* i ponti verso l'invisibile.⁴⁹ *Forma*, *habitus* e *schema* istituiscono tra gesto e significato un legame sostanziale, non accessorio: rinviano, cioè, a una contiguità necessaria e non a una relazione metaforica.⁵⁰ Gli *ornamenta* non sono meri abbellimenti figurativi, bensì *formae*, *schemata* e *habitus* necessari e atti a esprimere la sostanza di un ente o di una funzione. Allo stesso modo, il gesto e l'apparenza esteriore sono *habitus* in quanto pertinenti e adeguati alla funzione, al ruolo, e in ultima istanza all'economia della creazione cui ci si deve conformare.

A proposito di quest'ultimo aspetto, bisogna ricordare le connotazioni positive offerte dall'antropologia patristica del gesto coreutico, che ricevono ulteriore sistematizzazione nel Medioevo. Queste riguardano, per esempio, quella imitazione angelica che rappresenterà sempre il migliore modo di vivere, la *choreia* e gli *schemata* cui gli esseri umani devono ispirarsi vivendo la vita come un'eterna liturgia, e andranno ravvisate nelle riflessioni altomedievali sulla musica, da considerarsi ancora come l'unione di

47. Su questo si possono vedere: Bassetti, *Bibbie "imperiali"*, pp. 1-91; Banniard, *Viva voce*, pp. 392-397.

48. Alc., *Gramm.* (in *PL CI*, col. 858).

49. Sulla pregnanza del concetto di *ornamentum* nella riflessione teologica, si veda Canetti, *Impronte di gloria*, pp. 202-303.

50. È questo, per esempio, il caso del termine *figura*, per cui si vedano le considerazioni di Bino (*Schema/Typos*), contenute in una raccolta di saggi curata da me, Licia Buttà e Luigi Canetti, che rappresenta il risultato di due incontri avvenuti tra Tarragona e Ravenna, e che, non a caso, si è scelto di intitolare *Schemata, Formae e rituali coreutici tra Antichità, Medioevo ed Età moderna*.

melodia, parola e gesto. Bisognerà allora tentare di capire quando queste tre azioni abbiano acquisito una loro maggiore indipendenza, e probabilmente un inizio potrebbe essere individuabile in corrispondenza di una maggiore definizione delle forme liturgiche. Un tassello, in questo senso, e un primo punto fermo, potrebbe essere forse rintracciabile in quel principio contenuto nell'*Admonitio generalis* del marzo 789, in cui si invitavano gli *scriptoria* dei monasteri e delle diocesi a *bene emendare psalmos, notas e cantus*.⁵¹ Questo momento storico segna forse già un punto determinante di questo processo, quando il Regno dei Franchi di Carlo Magno avvertirà la precisa necessità che tutto sia omologato, dalla scrittura del testo sacro alle forme liturgiche, perché questo avrebbe garantito una maggiore unità e dunque un maggiore controllo, e quando ormai anche la musica era nel suo processo di formalizzazione come testo scritto.⁵²

A proposito di questo, vale la pena soffermarsi sulla parola *notas* presente nel testo dell'*Admonitio*, per quanto il termine chiaramente non si riferisca alle note musicali come le intendiamo oggi. Bisognerebbe, però, considerare l'opportunità che l'*Admonitio* intendesse regolamentare in qualche modo l'intero processo che aveva a che fare con la *performance* liturgica: dall'apprendimento della scrittura alla copia corretta dei testi sacri utilizzati fino alla loro lettura, perché il rischio era che si pregasse male (*per inemendatos libros male rogant*). La preghiera, poi, implicava sempre anche il canto: si pensi ai Salmi, per esempio, che verosimilmente venivano cantillati, e appartenevano, dunque, a un contesto performativo di tipo musicale.

Kenneth Levy e Leo Treitler hanno associato il termine *nota* presente nell'*Admonitio* all'ambito musicale: quasi segni di aiuto su come intonare correttamente i brani.⁵³ Anche se questa interpretazione può sembrare troppo avventata e troppo specifica, non sarà comunque del tutto da escludere, soprattutto se si accoglie l'invito dei più recenti editori dell'*Admonitio* a intendere il senso di *nota*, in questo contesto, nel modo più ampio possibile, fino ad arrivare a comprendere genericamente dei segni grafici, quindi anche accenti, caratteri, punteggiatura, segni diacritici e tachigrafici.⁵⁴ In ogni caso,

51. *Die Admonitio generalis* 70 (ed. Mordek, Zechiel-Eckes, Glatthaar, p. 224).

52. Per un inquadramento generale sulla questione, si veda Rankin, *Writing Sounds*, pp. 337-361. Per un approfondimento sulla musica in epoca carolingia si veda Morrison, «*Know Thyself*».

53. Levy, *Charlemagne's Archetype*; Treitler, *Reading and Singing*.

54. *Die Admonitio generalis*, p. 225: laddove *notas* viene reso con il tedesco *Schriftzeichen*.

tra gli scopi dell'*Admonitio* vi era certamente anche quello di regolamentare la *performance* liturgica che implicava evidentemente il canto, e ogni diocesi e monastero del regno dovevano seguire le stesse regole, altrimenti i fedeli avrebbero pregato male. E questo aveva necessariamente a che fare anche con la gestualità: coloro che si fossero posti al di fuori di questa forma di controllo sarebbero stati anche al di fuori dell'ideale *choreia christiana*.⁵⁵

4. Cosmos, harmonia e controllo del corpo

Il processo di distacco – se così lo si può chiamare e se ha senso considerarlo concluso – del concetto di ‘musica’ da quello più propriamente gestuale della ‘danza’ è comunque molto lento: il significato delle parole non muta repentinamente con le grandi svolte storiche, ma ha bisogno di molto più tempo. I contesti storici influenzano però i significati attribuiti ai concetti, che sono un prodotto della storia culturale. D'altronde, nella classificazione offerta da Boezio nel *De institutione musica*, quella che, insieme alla concezione musicale di Agostino, ha maggiormente influenzato il pensiero medievale, era sempre presente l'idea di un movimento ritmico, quindi di una danza, che fosse dei pianeti o di altri corpi.⁵⁶

Parlando di *harmonia mundi*, Marta Cristiani offre la suggestione di

pensare che la continuità di un'immagine del mondo ordinata dalla razionalità matematica pitagorica e platonica è affidata, sia pure in misura difficile da definire, alle dottrine della teoria armonica della tradizione musicale e filosofica tardo antica, interpretata nella paideia cristiana dell'Alto Medioevo quale componente teoretica basilare anche alla corretta comprensione del canto liturgico.⁵⁷

55. A proposito della dimensione gestuale nel testo dell'*Admonitio*, è forse sintomatica la svista di Michel Banniard (*Viva voce*, p. 355) che, in luogo di *notas*, ha creduto di leggere *motus* provando a darne un'interpretazione, per esempio in relazione ai gesti che avrebbe dovuto compiere il sacerdote. Se così fosse, il senso sarebbe certamente troppo esplicito e forse inadeguato a quel contesto: sembra tuttavia che Banniard abbia involontariamente proiettato sul testo quello che è giusto vedervi, ossia la regolamentazione di un contesto performativo sotto più punti di vista.

56. Boet., *De inst. mus.* (ed. Friedlein). Cfr. Bernhard, *Il De institutione musica*. Su questo testo, e a proposito dell'insistenza sul concetto di *coaptatio* per significare le ordinate proporzioni regolari e armoniche tra anima e corpo, si vedano le riflessioni di Restani, *Le radici antropologiche dell'estetica boeziana*. Si veda, inoltre, Panti, *Armonia nel mondo*.

57. Cristiani, *Premessa*. Si veda anche il saggio di Morelli, *Armonia cosmica*.

A questo proposito, bisogna considerare anche come Bisanzio, in particolare la corte, rappresenti uno spazio di osservazione privilegiato della messa in pratica, attraverso un cerimoniale, di questa elaborazione filosofica di un'armonia universale. In un certo senso, anche tutte le membra del corpo della corte erano messe in gioco e dovevano seguire determinati *schemata* per partecipare alla glorificazione della figura imperiale. Il *Liber de Caerimoniis Aulae Byzantinae* rappresenta, nel X secolo, una codificazione scritta di questo cerimoniale (in Occidente, per avere qualcosa di simile, bisognerà aspettare le corti italiane del Quattrocento).⁵⁸ Costantino VII interpretava le cerimonie imperiali come lo specchio dell'armonia del cosmo, perché se il potere imperiale si muoveva seguendo il giusto ritmo e ordine, avrebbe potuto realizzare il movimento armonico che il demiurgo (*demiourgou*) aveva donato all'universo.⁵⁹ Questa armonia era esplicitata anche negli edifici, nei segni, nelle immagini e nella musica, e come ha sottolineato Antonio Carile, le parole d'ordine del consenso erano *cosmos*, *taxis* e *harmonia*.⁶⁰ Si trattava di una gerarchia che non prevedeva individualità soggettive, perché bisognava danzare – proprio come la *choreia* platonica – tutti all'unisono e in armonia, e ricordandosi sempre di avere Dio stesso come spettatore. In qualche modo, se si danzava fuori dal coro si diventava come l'*achoreutos* platonico e l'*amouson* di Clemente Alessandrino: incapaci di socializzare, rischiando sempre di cadere nell'eresia, nel senso ampio del termine, quindi non solo strettamente religiosa, ma anche (e soprattutto) politica, etica e sociale. Nei rituali della corte romano-orientale un'importanza fondamentale era attribuita al rispetto dell'etichetta e a quello che la semiotica definisce prossemica, cioè lo spazio ideologicamente determinato. L'utilizzazione culturale dello spazio e delle relazioni spaziali rendevano espliciti l'ordine e il controllo sociale e, per dirla con le parole di Mary Douglas tradotte da Primo Levi: «quanto maggior valore si attribuisce al controllo sociale, tanto maggiore è l'importanza dei simboli del controllo del corpo».⁶¹

Bisogna immaginare questa idea di armonia come qualcosa di musicalmente diretto, tenendo presente come questo concetto abbia perso, nei

58. Sulle possibili influenze sul *Liber de Caerimoniis* di testi più antichi che descrivevano i cerimoniali di corte del VI secolo, si veda Featherstone, *De Cerimoniis*.

59. Const. VII Porph., *De caer.* I, 2 (ed. Vogt, p. 3).

60. Carile, *La prossemica del potere*; dello stesso autore si vedano, anche: *Le cerimonie musicali*; Εὐταξία.

61. Douglas, *I simboli naturali*, pp. 8-9.

linguaggi moderni, molta della concretezza e dell'aspetto gestuale che invece lo caratterizzavano nell'Antichità e nel Medioevo. In questo modo non sembrerà nemmeno tanto astratto un paragone dei corpi degli uomini agli strumenti musicali. Era necessario che questa armonia modellasse la vita, l'eterna liturgia dei cristiani, e i corpi degli uomini rappresentavano i microcosmi musicali che nell'elaborazione filosofica cristiana, sviluppo e integrazione di quella pitagorico-platonica, dovevano muoversi nello spazio in armonia e seguendo il ritmo dell'*eu-nomos* diretto dal Logos-Nuovo Canto. Proprio come nella Città platonica, anche nel cosmo cristiano non erano ammesse forme di gestualità che interrompessero questa armonia, forme che rientrassero nell'ambito dell'*aschemosyne*.

Non rappresenta allora pura retorica definire la danza, nel senso più ampio possibile del termine, che comprende in seno al suo significato anche lo *schema*, la *forma*, l'*habitus* e la *choreia*, come la metafora stessa della vita, della vita associata, della vita politica (della *polis*). Perché essa definisce la relazione che il corpo instaura con lo spazio e il modo in cui interagisce con gli altri corpi all'interno di quello stesso spazio che deve essere condiviso. Per questi motivi, quella della danza è una storia assai complessa che andrebbe sempre affrontata prendendo in considerazione la dinamicità dei molteplici aspetti culturali e storico-semantiche che la definiscono, perché, come ci ha insegnato Gino Tani

La danza divide con la musica il regno della più immediata e suggestiva popolarità e, unica tra le arti, sviluppa i suoi ritmi e le sue figure nel tempo e nello spazio sebbene paghi tale sua completezza a prezzo della più bella ma inesorabile fugacità.⁶²

62. Tani, *Storia della danza*, p. 11.

Bibliografia

Fonti

- Acta Iohannis*, edd. E. Junod, J.-D. Kaestli, in *CCSA* 1, 1983; trad. it. in *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, a cura di L. Moraldi, Torino, UTET, 1971, pp. 1131-1205
- Die Admonitio generalis Karls des Großen*, ed. H. Mordek, K. Zechiel-Eckes, M. Glatthaar, in *MGH, Fontes Iuris Germanici Antiqui*, XVI, Hanover, Hahn, 2012
- Agostino d'Ipbona
- *Le confessioni*, a cura di M. Bettetini, traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2000
 - *Contra Cresconium*, ed. M. Petschenig, in *CSEL* LII, 1909, pp. 325-582
 - *Contra Faustum*, ed. J. Zycha, in *CSEL* XXV, 1891, pp. 251-797
 - *De civitate Dei*, edd. B. Dombart, A. Kalb, in *CCSL* XLVII-XLVIII, 1955; trad. it. in *La città di Dio*, introduzione di A. Pieretti, traduzione e note di D. Gentili, Roma, Città Nuova, 2006³
 - *De doctrina christiana*, ed. J. Martin, in *CCSL* XXXII, 1962, pp. 1-167
 - *De musica*, in *PL* XXXII, coll. 1081-1194; trad. it. *La musica*, in *Ordine, Musica, Bellezza*, introduzione, traduzione, prefazioni, note e indici di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1992, pp. 83-269
 - *De ordine*, ed. W.M. Green, in *CCSL* XXIX, 1970, pp. 89-137; trad. it. *L'ordine*, in *Ordine, Musica, Bellezza*, pp. 1-82
 - *Enarrationes in Psalmos*, edd. E. Dekkers, J. Fraipont, in *CCSL* XXXVIII-XL, 1990²
 - *Epistulae*, ed. A. Goldbacher, in *CSEL* XXXIV, 1; XXXIV, 2; XLIV; LVII, LVIII, 1895-1923
 - *Sermones*, in *PL* XXXVIII-XXXIX
 - *Sermones de vetere testamento (I-L)*, ed. C. Lambot, in *CCSL* XLI, 1961
 - *Sermones nouissimi* (a F. Dolbeau in cod. Mainz, Stadtbibl. I 9 detecti), in F. Dolbeau, *Augustin d'Hippone, Vingt-six sermons au peuple d'Afrique*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1996
 - *Sermones post Maurinos reperti*, ed. G. Morin, in *Miscellanea Agostiniana*, I, Roma, 1930
- Alcuino di York, *Grammatica*, in *PL* CI, coll. 849-902

Ambrogio di Milano

- *De bono mortis*, ed. C. Schenkl, in *CSEL* XXXII, 1, 1897, pp. 703-753
- *De Cain et Abel*, ed. C. Schenkl, in *CSEL* XXXII, 1, 1897, pp. 339-409
- *De Helia et ieiunio*, ed. C. Schenkl, in *CSEL* XXXII, 2, 1897, pp. 411-465
- *De Noe et Arca*, ed. C. Schenkl, in *CSEL* XXXII, 1, 1897, pp. 413-497
- *De paenitentia*, ed. R. Gryson, in *SCh* CLXXIX, 1971; trad. it. *La penitenza*, in *Opere*, a cura di G. Coppà, Torino, UTET, 1969, prima ed. e-book 2013
- *De virginibus*, ed. F. Gori, in *Biblioteca Ambrosiana*, 14, 1, 1989, pp. 100-240; trad. it. *Le vergini*, in *Opere*
- *Explanatio Psalmorum XII*, ed. M. Petschenig, in *CSEL* LXIV, 1919
- *Expositio euangelii secundum Lucam*, ed. M. Adriaen, in *CCSL* XIV, 1957
- Aristotele, *Politica*, in *Opere filosofiche*, I, a cura di C.A. Viano, Torino, UTET, 1996, prima ed. e-book 2013; per il testo greco l'ed. di riferimento è quella a cura di W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1957
- Asterio Sofista, *Commentarii in Psalmos (homiliae XXXI)*, ed. M. Richard, *Asterii sophistae commentariorum in Psalmos quae supersunt* [*Symbolae Osloenses* fasc. suppl. 16, Oslo, Brogger, 1956]
- Atanasio di Alessandria, *Vita Antonii*, ed. G.J.M. Bartelink, in *SCh* CD, 2016
- Atenagora di Atene, *Legatio sive Supplicatio pro Christianis*, ed. W.R. Schoedel, in *Athenagoras. Legatio and De resurrectione*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 2-86

Basilio di Cesarea

- *Epistola* II, ed. Y. Courtonne, in *Saint Basile. Lettres*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1957
- *Homiliae super Psalmos*, in *PG* XXIX, coll. 209-494
- *In ebriosos (homilia XIV)*, in *PG* XXXI, coll. 444-464
- Beato di Liébana, *Tractatus de Apocalipsin*, ed. R. Gryson, in *CCSL* CVIIB-C, 2012
- La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 1985
- Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, edd. B. Fischer, J. Gribomont, H.F.D. Sparks, W. Thiele et R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1975
- Boezio, *De institutione musica*, ed. G. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867, pp. 177-371
- Burcardo di Worms, *Decretorum libri viginti*, in *PL* CXL, coll. 537-1058

Cassiodoro, *Institutiones*, ed. R. Mynors, Clarendon Press, Oxford, 1961

- Censorino, *De die natali liber*, ed. N. Sallmann, Leipzig, Teubner, 1983 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*)
- Cesario di Arles, *Sermones Caesarii uel ex aliis fontibus hausti*, ed. G. Morin, in *CCSL* CIII-CIV, 1953

Cicerone

- *Pro P. Sestio Oratio*, in *Orazioni*, II, a cura di G. Bellardi, Torino, UTET, 1975, rist. 2001, prima ed. e-book 2013
- *De officiis, I doveri*, in *Opere politiche e filosofiche*, a cura di L. Ferrero, N. Zorzetti e N. Marinone, Torino, UTET, 1974, prima ed. e-book 2013
- *Orator ad M. Brutum, L'oratore a M. Bruto*, in *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1970, rist. 2000, prima ed. e-book 2013

Cipriano di Cartagine

— *Epistula LXIII, Cyprianus Caecilio fratri s.*, ed. G.F. Diercks, in *CCSL* IIIC, 1996, pp. 389-417

— *Ad Donatum*, ed. M. Simonetti, in *CCSL* IIIA, pp. 3-13

Clemente I, *Epistula I ad Corinthios*, ed. A. Jaubert, in *SCh* CLXVII, 1971, pp. 98-204

Clemente di Alessandria

— *Pedagogo*, edd. M. Harl, H.-I. Marrou, C. Matray, C. Mondésert, in *SCh* LXX (1960), CVIII (1965), CLVIII (1970); trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*, a cura di M.G. Bianco, Torino, UTET, 1971, prima ed. e-book 2013

— *Protrettico*, ed. C. Mondésert, in *SCh* II, 1949², pp. 52-193; trad. it. in *Il Protrettico e il Pedagogo*

— *Stromata*, edd. L. Früchtel, O. Stählin, U. Treu, *Die griechischen christlichen Schriftsteller*, 52 (15), 17, Berlin, Akademie Verlag, 1960-1970; trad. it. in *Stromati. Note di vera filosofia*, introduzione, traduzione e note di G. Pini, Milano, Edizioni Paoline, 1985

Codex Theodosianus, I, *Theodosiani Libri XVI*, cum constitutionibus Sirmondianis, edidit adsumpto apparatu P. Kruegeri, Th. Mommsen, pars posterior, textus cum apparatu, Hildesheim, Weidmann, 1990

Concilium Agathense a. 506, in *Concilia Galliae, a. 314-a. 506*, ed. C. Munier, in *CCSL* CXLVIII, 1963, pp. 192-228

Concilium Arelatense a. 314, in *Concilia Galliae 314-506*, ed. C. Munier, in *CCSL* CXLVIII, 1963, pp. 4-6; 9-13; 25

Concilium Cabilonense a. 647-653, in *Concilia Galliae 511-695*, ed. C. de Clercq, in *CCSL* CXLVIII, 1963, pp. 303-310

Concilium Hipponense a. 427, *Concilia Africae 345-525*, ed. C. Munier, in *CCSL* CXLIX, pp. 250-253

Concilium Laodicenum sub Silvestro, in J.D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, II, Florentiae-Venetiis, Antonio Zatta, 1759, coll. 563-574

Concilium universale Nicaenum secundum, ed. E. Lamberz, in *Acta conciliorum oecumenicorum, Series secunda, volumen tertium*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012

Concilium Romanum a. 826, ed. A. Werminghoff, in *MGH Concilia*, II, 1906

Concilium Toletanum III, in *La colección canónica hispana, V, Concilios Hispanos. Segunda Parte*, edd. G. Martínez Díez, F. Rodríguez, Madrid, CSIC, 1992, pp. 48-159

Concilium Veneticum a. 461-491, in *Concilia Galliae, a. 314-a. 506*, ed. C. Munier, in *CCSL* CXLVIII, 1963, pp. 150-156

Coricio di Gaza, *Opus XXXII*, edd. R. Foerster, E. Richtsteig, in *Choricii Gazaevi opera*, Leipzig, Teubner, 1929

Cornelio Nepote, *De viris illustribus, Vite degli uomini illustri*, in *Storici latini*, a cura di C. Conti, Roma, Newton & Compton, 2011, prima ed. e-book 2013

Costantino VII Porfirogenito, *De caerimoniis aulae Byzantinae*, ed. A. Vogt, in *Le livre des cérémonies*, I-II, Paris, Les Belles Lettres, 1935-1939

Damone di Oa, *Fragmenta, Testimonia*, edd. H. Diels, W. Kranz, in *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Berlin, Weidmann, 1951⁶, pp. 381-384

Digesta, in *Corpus Iuris Civilis*, Editio stereotypa quinta, I, rec. Th. Mommsen, Berolini, Weidmann, 1889

- Ps.-Dionigi Areopagita, *De ecclesiastica hierarchia*, edd. G. Heil, A.M. Ritter, in *Patristische Texte und Studien*, XXXVI, Berlin, De Gruyter, 1991, pp. 63-132
- Eraclito, *Testimonia*, edd. H. Diels, W. Kranz, in *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Berlin, Weidmann, 1951⁶, pp. 139-149
- Erodiano, *Storia dell'impero romano dopo Marco Aurelio*, a cura di F. Cassola, prefazione di L. Canfora, Torino, Einaudi, e-book 2017 [prima ed. Firenze, Sansoni, 1967]; per il testo greco l'ed. di riferimento è quella a cura di J. Henderson, Harvard University Press, Cambridge, MA-London, 1970 (Loeb Classical Library)
- Erodoto, *Storie*, a cura di A. Colonna e F. Bevilacqua, Torino, UTET, 1996, prima ed. e-book 2013
- Esichio di Alessandria, *Lexicon*, ed. F. Ritschl, Sumptibus Hermanni Dufftii (Libraria Maukiana), 1867
- Euripide
 — *Baccanti*, introduzione, traduzione e commento di D. Susanetti, Roma, Carocci, 2010
 — *Ippolito*, traduzione e cura di D. Susanetti, Milano, Feltrinelli, 2005
- Eusebio di Cesarea
 — *Historia ecclesiastica*, ed. G. Bardy, in *SCh* XXXI (1952), XLI (1955), LV (1958); trad. it. in *Storia ecclesiastica*, a cura di S. Borzì, G. Lo Castro e F. Migliore, 2 voll., Roma, Città Nuova, 2001 (2005²)
 — *Praeparatio evangelica*, ed. K. Mras, in *Die griechischen christlichen Schriftsteller* 43, 1; 43, 2, Berlin, Akademie Verlag, 1954-1956; trad. it. in *Preparazione evangelica*, 3, introduzione, traduzione e note a cura di F. Migliore, Roma, Città Nuova, 2012
- Evagrio Pontico, *Practicus*, edd. A. Guillaumont, C. Guillaumont, in *SCh* CLXXI, 1971
- Ferrando di Cartagine, *Breviatio canonum*, ed. C. Munier, in *CCSL* CXLIX, 1974, pp. 287-306
- Filodemo di Gadara, *De musica*, IV, ed. D. Delattre, *Philodème de Gadara. Sur la musique, Livre IV*, Paris, Les Belles Lettres, 2007
- Filone di Alessandria
 — *De ebrietate*, ed. P. Wendland, in *Opera quae supersunt*, II, Berlin, Reimer 1897 (repr. De Gruyter, 1962), pp. 170-214
 — *De opificio mundi*, ed. L. Cohn, in *Opera quae supersunt*, I, Berlin, Reimer, 1896 (repr. De Gruyter, 1962), pp. 1-60
 — *De vita Mosis*, ed. L. Cohn, in *Opera quae supersunt*, IV, Berlin, Reimer, 1902 (repr. De Gruyter, 1962), pp. 119-268
 — *Legum allegoriarum*, ed. L. Cohn, in *Opera quae supersunt*, I, Berlin, Reimer, 1896 (repr. De Gruyter, 1962), pp. 61-169
 — *Quis rerum divinarum heres sit*, ed. P. Wendland, in *Opera quae supersunt*, III, Berlin, Reimer, 1898 (repr. De Gruyter, 1962), pp. 1-71; trad. it. in *L'eredità delle cose divine*, a cura di R. Radice, Milano, Rusconi, 1994
 — *La vita contemplativa*, a cura di P. Graffigna, Genova, Il melangolo, 1992
- Fozio, *Nomocanon*, edd. M. Potles, G.A. Rhalles, in *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των τε αγίων και πανευφήμων Αποστόλων, και των ιερών και οικουμενικών και τοπικών Συνόδων, και των κατά μέρος αγίων Πατέρων*, I, Atene, Γ. Χαρτοφύλακος, 1852

- Giovanni III Scolastico, *Synagoga L Titulorum*, ed. V. Beneshevich, *Iohannis Scholastici synagoga L titulorum*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1937
- Giovanni Cassiano, *De institutis coenobiorum et de octo principalium uitiorum remediis*, ed. M. Petschenig, in *CSEL XVII*, 1888
- Giovanni Crisostomo
- *Ad populum Antiochenum (homiliae I-XXI)*, in *PG XLIX*, coll. 15-222
 - *Adversus Iudaeos*, in *PG XLVIII*, coll. 843-942
 - *Contra ludos et theatra*, in *PG LVI*, coll. 263-270
 - *De Lazaro (homiliae I-VII)*, in *PG LVIII*, coll. 963-1054
 - *De sanctis martyribus*, in *PG L*, coll. 645-654
 - *De sancto hieromartyre Phoca*, in *PG L*, coll. 699-706
 - *Eclogae I-XLVIII ex diversis homiliis*, in *PG LXIII*, coll. 567-902
 - *Expositiones in Psalmos*, in *PG LV*, coll. 39-498
 - *Homilia in martyres*, in *PG L*, coll. 661-666
 - *In epistolam ad Colossenses (homiliae I-XII)*, in *PG LXII*, coll. 299-392
 - *In epistolam I ad Corinthios (homiliae I-XLIV)*, in *PG LXI*, coll. 9-382
 - *In epistolam ad Romanos (homiliae I-XXXII)*, in *PG LX*, coll. 391-682
 - *In illud: Propter fornicationes autem unusquisque suam uxorem habeat*, in *PG LI*, coll. 207-218
 - *In illud, vidi Dominum (homiliae I-VI)*, in *PG LVI*, coll. 97-142
 - *In Isaiam*, ed. J. Dumortier, in *SCh CCCIV*, 1983
 - *In Matthaenum homiliae I-XC*, in *PG LVII-LVIII*
 - *In Psalmum CXLVI*, in *PG LV*, coll. 519-528
 - *In sanctum Barlaam martyrem*, in *PG L*, coll. 675-682
- Giovenale, *Satire*, trad. e cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, ed. e-book 2013
- Girolamo di Stridone
- *Apologia aduersus libros Rufini*, ed. P. Lardet, in *CCSL LXXIX*
 - *Commentarii in Isaiam*, ed. M. Adriaen, in *CCSL LXXXIII*, 1963
- Gospel of the Savior. A New Ancient Gospel*, edd. C.W. Hedrick, P. Mirecki, Santa Rosa, Polebridge Press, 1999
- Giuliano l'Apostata, *Misopogon*, ed. C. Lacombrade, *L'empereur Julien. Oeuvres complètes*, 2.2, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. 156-199
- Giuseppe Flavio, *Antiquitates Iudaicae*, ed. B. Niese, in *Flavii Iosephi opera*, vols. 1-4, Berlin, Weidmann, 1887-1892 (repr. 1955); trad. it. in *Antichità Giudaiche*, a cura di L. Moraldi, Torino, UTET, 1998, rist. 2000, prima ed. e-book 2013
- The Greek New Testament*, edd. K. Aland, M. Black, C.M. Martini, B.M. Metzger, and A. Wikgren, Stuttgart, Württemberg Bible Society, 1968²
- Gregorio di Nazianzo
- *Ad Gregorium Nyssenum (or. XI)*, in *PG XXXV*, coll. 832-841
 - *In pentecosten (or. XLI)*, in *PG XXXVI*, coll. 428-452
 - *Contra Julianum imperatorem II (or. V)*, in *PG XXXV*, coll. 664-720
- Gregorio di Nissa
- *In ascensionem Christi*, ed. E. Gebhardt, in *Gregorii Nysseni opera*, IX.1, Leiden, Brill, 1967, pp. 323-327

- *In inscriptiones Psalmorum*, ed. J. McDonough, in *Gregorii Nysseni opera*, V, Leiden, Brill, 1962, pp. 24-175
- *In sanctum pascha (vulgo In Christi resurrectionem oratio III)*, ed. E. Gebhardt, in *Gregorii Nysseni opera*, IX, 1, Leiden, Brill, 1967, pp. 245-270
- Gregorio Magno
- *Homiliae in Hiezechihelam prophetam*, ed. M. Adriaen in *CCSL* CXLII, 1971
- *Moralia in Iob*, ed. M. Adriaen, in *CCSL*, CXLIII-A-B, 1979-1985
- Historia Augusta*, XVII, *Antoninus Heliogabalus*, in *Scrittori dell'età augustea*, a cura di P. Soverini, Torino, UTET, 1983 [*Scrittori della storia augusta*], prima ed. e-book 2013
- Igino, *Fabulae*, ed. P.K. Marshall, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1993 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)
- Ilario di Poitiers
- *De trinitate*, ed. P. Smulders, in *CCSL* LXII, LXIIA, 1979-1980
- *Instructio Psalmorum*, edd. J. Doignon, R. Demeulenaere, in *CCSL* LXI, LXIA, LXIB, 1997-2009
- *Tractatus super Psalmos*, edd. J. Doignon, R. Demeulenaere, in *CCSL* LXI, LXIA, LXIB, 1997-2009
- Ippocrate, *La malattia sacra*, a cura di A. Roselli, Venezia, Marsilio, 1996
- Isidoro di Siviglia
- *Etymologiarum siue Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Clarendon Press, Oxford, 1911
- *Sententiae*, ed. P. Cazier, in *CCSL* CXI, 1998
- Libanio, *Oratio* LXIV, ed. R. Foerster, in *Libanii opera*, vols. 1-4, Leipzig, Teubner 1903-1908 (repr. Hildesheim, Olms, 1997)
- Liciniano di Cartagena, *Epistula III ad Vincentium episcopum*, in *PL* LXXII, coll. 699-700
- Luciano di Samosata, *La danza*, Peri orcheseos, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, Venezia, Marsilio, 1992
- Omero, *Odissea*, ed. P. von der Mühl, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1962
- Origene
- *Commentarii in evangelium Joannis*, XX, ed. C. Blanc, in *SCh* CCXC, 1982
- *Commentarium in evangelium Matthaei*, ed. R. Girod, in *SCh* CLXII, 1970
- *Contra Celsum*, ed. M. Borret, in *SCh* CL, 1969
- Ovidio, *Fasti*, edd. E.H. Alton, D.E. Wormell, E. Courtney, Leipzig, Teubner, 1997⁴ (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)
- Paenitentiale Hubertense*, ed. R. Kottje, in *Paenitentia minora Franciae et Italiae*, in *CCSL* CLVI, 1994, pp. 107-115
- Paenitentiale pseudo-Theodori* (praecipue sec. ms. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Phillipps, 1750), ed. C. Van Rhijn, in *CCSL* CLVIB, 2009
- Paolino di Nola, *Epistula XLV (XCIVG)*, ed. A. Goldbacher, in *CSEL* XXXIV/2, 1895-1898

- Pier Damiani, *Epistolae*, ed. K. Reindel, in *MGH, Epistolae Kaiserzeit* 4, 2, 1988
- Platone
- *Cratilo*, traduzione e introduzione di F. Aronadio, Roma-Bari, Laterza, 2004² [1996]
 - *Fedone o Sull'Anima*, traduzione e cura di A. Tagliapietra, saggio critico di E. Tetamo, Milano, Feltrinelli, 2011⁷ [1994]
 - *Fedro*, introduzione, traduzione e note di R. Velardi, Milano, BUR, 2008² [2006]
 - *Ione*, prefazione, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di G. Reale, appendice bibliografica di M. Andolfo, Milano, Bompiani, 2001
 - *Le leggi*, introduzione di F. Ferrari, traduzione di F. Ferrari e S. Poli, Milano, BUR, 2005
 - *Repubblica*, in *Tutte le opere. Repubblica, Timeo, Crizia*, a cura di E.V. Maltese, con un saggio di F. Adorno, premesse, traduzioni e note di U. Bultrighini, G. Caccia, E. Pegone, Roma, Newton & Compton, pp. 32-531
 - *Simposio*, traduzione di G. Calogero, introduzione di A. Taglia, Roma-Bari, Laterza, 2010¹² [1996]
 - *Theaetetus*, in *Platonis opera*, I, ed. by J. Burnet, Oxford, Clarendon Press, 1900 (repr. 1967), St I.142a-210d
 - *Timeo*, in *Tutte le opere. Repubblica, Timeo, Crizia*, a cura di E.V. Maltese, con un saggio di F. Adorno, premesse, traduzioni e note di U. Bultrighini, G. Caccia, E. Pegone, Roma, Newton & Compton, pp. 533-655
- Plauto, *Stichus, Stico*, in *Commedie*, a cura di G. Augello, Torino, UTET, 1961, rist. 2000, prima ed. e-book 2013
- Plotino, *Enneadi*, traduzione di R. Radice, saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di G. Reale, Milano, Mondadori, 2002
- Plutarco, *Licurgo*, in *Vite parallele*, IV, a cura di A. Meriani, G. Marasco, R. Giannattanasio Andria, Torino, UTET, 1999, prima ed. e-book 2013
- Porfirio di Tiro, *Commentarius in Claudii Ptolemaei Harmonica*, ed. M. Raffa, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016
- Rabano Mauro, *De institutione clericorum*, ed. D. Zimpel, in *Fontes Christiani* LXI, 1-2, Turnhout, Brepols, 2006
- Registri ecclesiae Carthaginensis excerpta*, in *Concilia Africae 345-525*, ed. C. Munier, in *CCSL CXLIX*, 1974, pp. 182-232
- Roberts, Henry, *Honours Conquest*, London, Thomas Creed, 1598
- Septuaginta*, ed. A. Rahlfs, Stuttgart, Württemberg Bible Society, 1935⁹ (rist. 1971)
- Serapione di Thmuis, *Epistola ad monachos*, in *PG XL*, coll. 926-942
- Sinesio di Cirene
- *Aegyptii sive de providentia*, ed. N. Terzaghi, in *Synesii Cyrenensis opuscula*, Roma, Polygraphica, 1944, pp. 63-131
 - *Inni*, in *Opere. Epistole Operette Inni*, a cura di A. Garzya, Torino, UTET, 1989, pp. 737-799
- Skelton J., *The Bibliotheca Historica of Diodorus Siculus translated by John Skelton*, now first edited by F.M. Salter and H.L.R. Edwards, London, Oxford University Press, 1956

- Svetonio, *Domitianus; Divus Titus*, in *Le vite dei Cesari*, a cura di P. Ramondetti, traduzione di I. Lana, Torino, UTET, 2008, prima ed. e-book 2013
- Synodus Autissiodorensis a. 561-605*, in *Concilia Galliae a. 511-695*, ed. C. de Clercq, in *CCSL CXLVIII*, 1963, pp. 265-272
- Synodus Bracarensis II*, in *Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae*, III, ed. J. Sáenz de Aguirre, Roma, Typographia Antonii Fulgonii apud Sanctum Eustachium, 1753, pp. 203-207
- Tacito, *Dialogus de oratoribus, Dialogo degli oratori*, in *Storici latini*, a cura di G.D. Mazzocco, Roma, Newton & Compton, 2011, prima ed. e-book 2013
- Taziano, *Oratio ad Graecos*, ed. E.J. Goodspeed, in *Die ältesten Apologeten*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1915, pp. 268-305
- Teodoreto di Cirro, *Haereticarum fabularum compendium*, in *PG LXXXIII*, coll. 336-556
- Tertulliano, *De spectaculis*, ed. E. Dekkers, in *CCSL I*, 1954, pp. 227-253
- Tito Livio, *Storie*, I, a cura di L. Perelli, Torino, UTET, 1974, rist. 2004, prima ed. e-book 2013
- Tommaso d'Aquino, *Summae theologiae secunda secundae*, ed. Leonina, t. X, 1899
- Valafrido Strabone, *De cultura hortorum*, ed. E. Dümmler, in *MGH Poetae Latini aevi Carolini*, II, Berolini, 1884, pp. 335-356
- Valerio del Bierzo, *Ordo querimonie prefatio discriminis (Opuscola 29-41)*, in *PL LXXXVII*, coll. 439-447
- Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989² [1967]
- Ps.-Zonara, *Lexicon*, ed. J.A.H. Tittmann, *Iohannis Zonarae lexicon ex tribus codicibus manuscriptis*, 2 voll., Leipzig, Crusius, 1808, rist. Amsterdam, Hakkert, 1967
- Zosimo, *Historia nova*, ed. F. Paschoud, *Zosime. Histoire nouvelle*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1971

Studi

- Agamben G., *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*. Homo sacer, IV, I, Vicenza, Neri Pozza, 2011
- Anderson W.D., *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1966
- Angeli Bernardini P., *Vista e udito nella lode per un danzatore: Luciano*, De salt. 63, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995, pp. 287-293
- Arcangeli A., *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi e Ricerche-Viella, 2000

- Arcangeli A., *La Chiesa e la danza tra tardo Medioevo e prima età moderna*, in «Ludica», 13-14 (2007-2008), pp. 199-207
- Arcangeli A., *Per un'archeologia della storiografia della danza: il racconto delle origini*, in «Ludica», 4 (1998), pp. 97-99
- Arcari L., *Il «canto nuovo» di Cristo tra Orfeo e Davide (Clem., prot. 1, 2-5; Eus., I.C. 14, 5)*, in *Amicorum Munera. Studi in onore di Antonio V. Nazzaro*, a cura di G. Luongo, Napoli, Satura, 2016, pp. 41-88
- Aulisa I., *Giudei e cristiani nell'agiografia dell'alto medioevo*, Bari, Edipuglia, 2009
- Austin G., *Jurisprudence in the Service of Pastoral Care: The "Decretum" of Burchard of Worms*, in «Speculum», 79 (2004), pp. 929-959
- Baert B., *The dancing daughter and the head of John the Baptist (Mark 6:14-29) revisited. An interdisciplinary approach*, in *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 16-18 ottobre 2014), a cura di M. Piccat, L. Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 39-60
- Baglioni I., *Dal suono del χάος all'armonia del κόσμος. Osservazioni sulla dimensione sonora delle entità mitiche primordiali. Dal lamento delle Gorgones al canto delle Muse*, in *Ascoltare gli Dèi / Divos Audire. Costruzione e Percezione della Dimensione Sonora nelle Religioni del Mediterraneo Antico*, II, *L'Antichità Classica e Cristiana*, a cura di I. Baglioni, Roma, Quasar, 2015, pp. 13-21
- Banniard M., *Viva voce. Comunicazione scritta e comunicazione orale nell'Occidente latino dal IV al IX secolo*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020, [ed. or. 1992]
- Barnes T.D., *Christians and the Theatre*, in *Roman Theater and Society*. E. Togo Salmon Papers I, ed. by W.J. Slater, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. 161-180
- Bartolini E., *Il linguaggio del corpo*, in *Ebraismo. Le espressioni artistiche*, a cura di E. Bartolini e C. Ragazzi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1997, pp. 78-101
- Bartolomei Romagnoli A., *Il viaggio indicibile. Fenomenologia dell'estasi nella letteratura mistica medievale*, in *Esperienze e tecniche dell'estasi tra Oriente e Occidente*, a cura di L. Canetti e A. Piras, Brescia, Morcelliana, 2018, pp. 118-139
- Bassetti, M., *Bibbie "imperiali" caroline ed ottoniane. Con tre saggi intorno alle Bibbie del Medioevo latino*, Terni, Tipografia Stella, 2005
- Beard-Shouse M.G., *The Circle Dance of the Cross in the Acts of John: An Early Christian Ritual*, M.A. thesis, Lawrence, University of Kansas, 2009
- Beekes R., *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston, Brill, 2010
- Belfiore E., *Wine and Catharsis of the Emotions in Plato's Laws*, in «The Classical Quarterly», 36 (1986), pp. 421-437
- Bélis A., *Musica e «trance» nel corteggio dionisiaco*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 271-281
- Bellia A., *Il corteggio dionisiaco e gli strumenti della trance*, in *Lo sguardo di Dioniso. Esperienza estetica, esperienza estetica, esperienza estatica*, a cura di F. Sciacca, Caltanissetta, Lussografica, 2013, pp. 119-128

- Benveniste E., *The Notion of "Rhythm" in its Linguistic Expression*, in *Problems in General Linguistics*, translated by M.E. Meek, Coral Gables, University of Miami Press, 1971, pp. 281-288, prima in «Journal de Psychologie», 44 (1951), pp. 401-410
- Bermond C., *La danza negli scritti di Filone, Clemente Alessandrino e Origene: storia e simbologia*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 2001
- Bernhard M., *Il De institutione musica di Boezio nell'alto Medioevo*, in *Harmonia mundi. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 settembre 2005), a cura di M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 77-93
- Bertram G., *παίζω, ἐμπαίζω, ἐμπαιγμονή, ἐμπαιγμός, ἐμπαίκτης*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, IX, fondato da G. Kittel, continuato da G. Friedrich, ed. italiana a cura di F. Montagnini, G. Scarpat, O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1974 [ed. or. 1933-1979], coll. 189-222
- Beta S., *Introduzione*, in Luciano, *La danza*, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 9-44
- Bettini M., *Il paesaggio sonoro nel mondo antico*, in *Antichità, La civiltà romana, Musica*, a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia, 2014 (Storia della civiltà europea), pp. 14-19
- Bino C., *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Firenze, Le Lettere, 2015
- Bino C., *Schema/Typos. Alcuni appunti sui significati di figura nella teoria cristiana della rappresentazione*, in «Mantichora. Periodico del Centro Internazionale di Studi sulle Arti Performative», 10 (2020), pp. 77-87
- Bino C., *"To See and to Be Seen". Gaze, Desire and Body in the Christian 'Dramatic'*, in «Comunicazioni sociali», 2 (2016), pp. 203-216
- Bourdieu P., *The Logic of Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990 [ed. or. 1980]
- Bourguignon E., *Introduction: A Framework for the Comparative Study of Altered States of Consciousness*, in *Religion, Altered States of Consciousness, and Social Change*, ed. by E. Bourguignon, Columbus, Ohio State University Press, 1973, pp. 3-35
- Bowe B.E., *Dancing into the Divine: The Hymn of the Dance in the Acts of John*, in «Journal of Early Christian Studies», 7 (1999), pp. 83-104
- Boyancé P., *Platon et le vin*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité», 10 (1951), pp. 3-19
- Braumann G., *Forma*, in *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, a cura di L. Coenen, E. Beyreuther, H. Bietenhard, Bologna, EDB, 1986³ [prima ed. italiana 1976; ed. or. 1970], pp. 709-716
- Bremmer J., *Greek Maenadism Reconsidered*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 55 (1984), pp. 267-286
- Brigham F.H., *The Concept of New Song in Clement of Alexandria's Exhortation to the Greeks*, in «Classical Folia. Studies in the Christian Perpetuation of the Classics», XVI (1962), pp. 9-13
- Broc C., *Jean Chrysostome et le pouvoir de la musique*, in *Musique et poésie dans l'antiquité*. Actes du colloque (Clermont-Ferrand Université Blaise Pascal, 23 mai 1997), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 85-96
- Burini de Lorenzi C., *Il linguaggio celebra il Logos. Sull'Inno a Cristo Salvatore di Clemente Alessandrino*, in «Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale», 31 (2008), pp. 105-144

- Buttitta I.E., *La danza di Ares. Forme e funzioni delle danze armate*, Acireale-Roma, Bonanno, 2014
- Cacitti R., Οἱ εἰς ἔτι νῦν καὶ εἰς ἡμᾶς κἀνονες. *I Terapeuti di Alessandria nella vita spirituale protocristiana*, in *Origene maestro di vita spirituale. Origen: Master of Spiritual Life*, Atti del Convegno (Milano, 13-15 settembre 1999), a cura di L.F. Pizzolato e M. Rizzi, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 47-89
- Cacitti R., *Furiosa Turba. I fondamenti religiosi dell'everzione sociale, della dissidenza politica e della contestazione ecclesiale dei Circoncellioni d'Africa*, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2006
- Cacitti R., *Sepulcrorum et picturarum adoratores. Un'iconografia della Passio Perpetuae et Felicitatis nel culto martiriale donatista*, in *L'ara dipinta di Thanae. Indagine sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, a cura di R. Cacitti, G. Legrottaglie, G. Pelizzari, M. P. Rossignani, Roma, Viella, 2011, pp. 72-136
- Calame C., *Choral Practices in Plato's Laws. Itineraries of Initiation?*, in *Performance and Culture in Plato's Laws*, ed. by A.-E. Peponi, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 87-108
- Calame C., *Morfologia e funzione della festa nell'antichità*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli» - AION (filol.), IV-V (1982-1983), pp. 3-21
- Camplani A., *In margine alla storia dei Meliziani*, in «Augustinianum», 30 (1999), pp. 313-351
- Camplani A., *Melitianer*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, XXIV, Hg. v. G. Schöllgen, H. Brakmann, S. De Blaauw, T. Fuhrer, K. Hoheisel, W. Lohr, W. Speyer, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2011, coll. 629-638
- Canetti L., *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Roma, Viella, 2002
- Canetti L., *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Roma, Carocci, 2012
- Canetti L., *La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategie di ricerca*, in *Il diavolo nel Medioevo*. Atti del XLIX Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, Fondazione CISAM, 2013, pp. 553-604
- Canetti L., Tronca D., *Swinging on a Star: The Mythical and Ritual Schemata of Oscillation*, in «Mantichora. Periodico del Centro Internazionale di Studi sulle Arti Performative», 10 (2020), pp. 45-55
- Canobbio G., *Piccolo lessico di teologia*, Brescia, Morcelliana, 1989
- Cardini F., *Teomimesi e cosmomimesi. Il giardino come nuovo Eden*, in «Micrologus», 4 (1996), pp. 331-354
- Carile A., Εὐταξία: *l'ordine divino nel cosmo e nell'impero*, in *Spazio e centralizzazione del potere*, a cura di M.P. Baccari, Roma, Herder, 1998, pp. 131-136
- Carile A., *La prossemica del potere: spazi e distanze nei cerimoniali di corte*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, I, L Settimana di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Fondazione CISAM, 2003, pp. 589-653
- Carile A., *Le cerimonie musicali alla corte bizantina*, in *Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia*, a cura di G. Cattin, Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi-Il Mulino, 1997, pp. 43-60

- Carter F.S., *Celestial Dance: A Search for Perfection*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», 5, 2 (1987), pp. 3-17
- Casevitz M., *Du schéma au schématisme*, in *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, éd. M.S. Celentano, P. Chiron et M.-P. Noël, Paris, Rue d'Ulm, 2004, pp. 15-29
- Catoni M.L., *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008² [prima ed. Pisa, Edizioni della Normale, 2005]
- Cerri G., *Ebbrezza dionisiaca ed ubriachezza scitica nel pensiero greco tra VI e V secolo a.C. (Anacreonte ed Erodoto)*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo, Università di Palermo – Facoltà di Lettere e Filosofia – Istituto di filologia greca – Istituto di filologia latina, 1991, pp. 121-131
- Chailley J., *La danse religieuse au Moyen Âge*, in *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale (Montréal, 27 août-2 septembre 1967), Montréal-Paris, Institut d'Études médiévales-Vrin, 1969, pp. 357-380
- Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris, Klincksieck, 1968-1980
- Chiusi T.J., *La fama nell'ordinamento romano. I casi di Afrania e Lucrezia*, in «Storia delle donne», 6-7 (2010-11), pp. 89-105
- Cole S.G., *New Evidence for the Mysteries of Dionysos*, in «Greek Roman and Byzantine Studies», 21 (1980), pp. 223-238
- Collins R., *The "Autobiographical" Works of Valerius of Bierzo: Their Structure and Purpose*, in *Los Visigodos. Historia y civilización*. Actas de la Semana Internacional de Estudios Visigóticos (Madrid-Toledo-Alcalá de Henares, 21-25 octubre de 1985), Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 425-442
- Conomos D.E., *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985
- Corbeill A., *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2004
- Corcella A., *Serio e giocoso in Coricio di Gaza*, in *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*, Atti della Giornata di studio (Nantes, 6 giugno 2014), a cura di E. Amato, L. Thévenet, G. Ventrella, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, pp. 20-31
- Cosgrove C.H., *Clement of Alexandria and Early Christian Music*, in «Journal of Early Christian Studies», 14, 3 (2006), pp. 255-282
- Costa D., *Sant'Agostino e le allegorie degli strumenti musicali*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 28, 2 (1993), pp. 207-226
- Crippa S., *La voce. Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Milano, Unicopli, 2015
- Cristiani M., *Premessa*, in *Harmonia mundi. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 settembre 2005), a cura di M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 11-13
- Csapo E., *Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance*, in

Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin, ed. by M. Revermann and P. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 262-290

- D'Alfonso F., *La χορεία astrale in un passo del Fedro platonico (246e-247a)*, in «Helikon. Rivista di tradizione e cultura classica», 33-34 (1993-1994), pp. 453-457
- Dance*, in *Encyclopaedia Judaica*, 5, ed. by F. Skolnik and M. Berenbaum, Detroit, Thomson Gale, 2007², pp. 409-412
- Dassmann E., *La sobria ebbrezza dello spirito. La spiritualità di S. Ambrogio Vescovo di Milano*, Sacro Monte-Varese, Romite Ambrosiane, 1975 [ed. or. 1965]
- De Salvo L., Neri C., *La letteratura omiletica come forma di comunicazione. Giovanni Crisostomo tra Antiochia e Costantinopoli*, in *La 'parola' delle immagini e delle forme di scrittura. Modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messina, Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Messina, 1998, pp. 243-266
- De Vita M.C., *Cosmologia e retorica negli Inni di Sinesio: l'immagine della choreia astrale*, in *Sinesio di Cirene nella cultura tardoantica*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 19-20 giugno 2014), a cura di U. Criscuolo e G. Lozza, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 203-234
- Delavaud-Roux H., *Danser avec les Corybantes. Une traitement original de la mania dans l'Antiquité grecque classique*, in «Art et thérapie», 54-55 (1995), pp. 11-18
- Della Bianca L., Beta S., *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, Roma, Carocci, 2015
- Devereux G., *La crise initiatique du chaman chez Platon (Phèdre 244d-e)*, in «Psychiatrie française», 6 (1983), pp. 33-35
- Dewey A., *The Hymn in the Acts of John: Dance as Hermeneutic*, in «Semeia», 38 (1986), pp. 67-80
- Díaz P.C., *Valerio del Bierzo: la equívoca marginalidad de un asceta tardoantiguo*, in *Marginados sociales y religiosos en la Hispania tardorromana y visigoda*, ed. por R. González Salinero, Madrid-Salamanca, Signifer Libros, 2013, pp. 293-315
- Di Berardino A., *Tempo sociale pagano e cristiano nel IV secolo*, in *Diritto romano e identità cristiana. Definizioni storico-religiose e confronti interdisciplinari*, a cura di A. Saggioro, Roma, Carocci, 2005, pp. 95-121
- Di Nola A.M., *Estasi, ebbrezza, entusiasmo*, in *Enciclopedia delle religioni*, II, Firenze, Vallecchi, 1970, coll. 1255-1268
- Di Nola A.M., *Profeti e profetismo*, in *Enciclopedia delle religioni*, IV, Firenze, Vallecchi, 1972, coll. 1853-1903
- Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, par A. Ernout et A. Meillet, tirage de la 4^e édition augmentée d'additions et de corrections par J. André, Paris, Klincksiek, 2001 [première éd. 1932; 4^e éd. 1959]
- Dilley P., *Christus Saltans as Dionysos and David: The Dance of the Savior in its Late-Antique Cultural Context*, in «Apocrypha», 24 (2013), pp. 237-254
- Dodds E.R., *I Greci e l'irrazionale*, introduzione di M. Bettini, nuova ed. a cura di R. Di Donato, presentazione di A. Momigliano, Firenze, BUR Rizzoli, 2013 [ed. or. 1951]
- Dodds E.R., *Maenadism in the Bacchae*, in «Harvard Theological Review», 33 (1940), pp. 155-176

- Douglas M., *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale*, Torino, Einaudi, 1979 [ed. or. 1970]
- Du Cange C., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort, L. Favre, 1883-1887
- Ducos M., *La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales*, in *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain*, Hg. v. J. Blänsdorf, J.-M. André und N. Fick, Tübingen, Francke, 1990, pp. 19-33
- Dupont F., *I ludi scenici*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino, 1996], pp. 85-90 [art. or. *Pompa et carmina ludique*, in «Cahiers du groupe interdisciplinaire du théâtre antique», 3 (1987), pp. 75-81]
- Easterling P., *À propos du statut symbolique des acteurs*, in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, cordonné par C. Hugoniot, F. Hurllet, S. Milanezi, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2004, pp. 42-52
- Edwards C., *Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome*, in *Roman Sexualities*, ed. by J.P. Hallet and M.B. Skinner, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 66-95
- Emmel S., *The recently published Gospel of the Savior ("Unbekanntes Berliner Evangelium")*: *Righting the Order of Pages and Events*, in «Harvard Theological Review», 95 (2002), pp. 45-72
- Erdő P., *Storia delle fonti del diritto canonico*, Venezia, Marcianum Press, 2008 [ed. or. 2002]
- Esperienze e tecniche dell'estasi tra Oriente e Occidente*, a cura di L. Canetti e A. Piras, Brescia, Morcelliana, 2018
- Fama M., *Il corpo, il movimento e la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salome) nel Quattrocento*, in «Biblioteca teatrale», 37-38 (1996), pp. 127-139
- Featherstone J.M., *De Cerimoniis: The Revival of Antiquity in the Great Palace and the 'Macedonian Renaissance'*, in *The Byzantine Court: Source of Power and Culture*, Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium (Istanbul, 21-23 June 2010), ed. by A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu, Istanbul, Koç University Press, 2013, pp. 139-144
- Ferguson E., *The Art of Praise. Philo and Philodemus on Music*, in *Early Christianity and Classical Culture. Comparative Studies in Honor of Abraham J. Malherbe*, ed. by J.T. Fitzgerald, T.H. Olbricht, L.M. White, Leiden-Boston, Brill, 2003, pp. 391-426
- Fiocchi Nicolai V., *Elementi di trasformazione dello spazio funerario tra tarda antichità ed alto medioevo*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, I, L Settimana di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Fondazione CISAM, 2003, pp. 921-969
- Fitzer G., *σκιρτάω*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, XII, fondato da G. Kittel, continuato da G. Friedrich, ed. italiana a cura di F. Montagnini, G. Scarpat, O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1979 [ed. or. 1933-1979], coll. 573-542
- Frank T., *Statuto sociale degli attori a Roma*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino,

- 1996], pp. 188-193 [art. or. *The Status of Actors*, in «Classical Philology», 26 (1931), pp. 11-20]
- Franzoni C., *Danzare i gesti. A proposito di schemata*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 46 (2006), <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2155#lettura%20approfondimento>
- Franzoni C., *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino, Einaudi, 2006
- Freidenreich D.M., *Jews, Pagans, and Heretics in Early Medieval Canon Law*, in *Jews in Early Christian Law: Byzantium and the Latin West, 6th-11th centuries*, ed. by J. Tolan, N. de Lange, L. Foschia, C. Nemo-Pekelman, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 73-91
- Fraschetti A., *Le feste, il circo, i calendari*, in *Storia di Roma*, IV, *Caratteri e morfologie*, dir. A. Momigliano e A. Schiavone, Torino, Einaudi, 1989, pp. 609-627
- Frighetto R., *Um protótipo de pseudo-sacerdos na obra de Valério do Bierzo. O caso de Justus (Ordo Querimoniae, 6)*, in «Arys: Antigüedad: religiones y sociedades», 2 (1999), pp. 407-418
- Frisk H., *Griechisches etymologies Wörterbuch*, I-III, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1960-1972
- Fritz J.-M., *Le discours du fou au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992
- Fubini E., *La musica nella tradizione ebraica*, Torino, Einaudi, 1994
- Gentili B., *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della «performance»*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 5-14
- Giorda M., *La veste come fattore di identità del monachesimo egiziano delle origini*, in *Prospettive cristiane*, 2, *Abiti monastici*, a cura di M. Giorda, A. Marini, F. Sbardella, Roma, Nuova Cultura, pp. 9-32
- Gostoli A., *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili e F. Perusino, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995, pp. 133-144
- Graf F., *Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators*, in *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, ed. by J. Bremmer and H. Roodenburg, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 36-58
- Grandolini S., *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditirambo in Platone*, in «Giornale Italiano di Filologia», 53, 2 (2001), pp. 287-292
- Greeven H., *εὐσχημον*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, III, fondato da G. Kittel, continuato da G. Friedrich, ed. italiana a cura di F. Montagnini, G. Scarpata, O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1967 [ed. or. 1933-1979], coll. 1195-1200
- Griffith M., *Cretan Harmonies and Universal Morals. Early Music and Migrations of Wisdom in Plato's Laws*, in *Performance and Culture in Plato's Laws*, ed. by A.-E. Peponi, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 15-66
- Grig L., *Caesarius of Arles and the Campaign against Popular Culture in Late Antiquity*, in «Early Medieval Europe», 26 (2018), pp. 61-81

- Gruber M.I., *Ten Dance-Derived Expressions in the Hebrew Bible*, in *Dance as Religious Studies*, ed. by D. Adams and D. Apostolos-Cappadona, Eugene, Wipf and Stock, 2001, pp. 48-66
- Guidobaldi M.P., *Musica e danza in età repubblicana e imperiale*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino, 1996], pp. 116-123 [art. or. in M. P. Guidobaldi, *Musica e danza*, Roma, Quasar, 1992, pp. 26-36]
- Guidorizzi G., *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina, 2010
- Guidorizzi G., *La trama segreta del mondo. La magia nell'antichità*, Bologna, Il Mulino, ed. e-book 2015
- Hagen J., *Ein anderer Kontext für die Berliner und Straßburger "Evangelienfragmente" Das "Evangelium des Erlösers" und andere "Apostel-evangelien" in der koptischen Literatur*, in *Jesus in apokryphen Evangelienüberlieferungen. Beiträge zu außerkanonischen Jesusüberlieferungen aus verschiedenen Sprach- und Kulturtraditionen*, Hg. v. J. Frey und J. Schröter, Tübingen, Mohr Siebeck, 2010, pp. 339-371
- Halton T., *Clement's Lyre: A Broken String, a New Song*, in «The Second Century: A Journal of Early Christian Studies», 3, 4 (1983), pp. 177-199
- Harl M., *La dénonciation des festivités profanes dans le discours épiscopal et monastique, en Orient chrétien, à la fin du IVe siècle*, in *La fête, pratique et discours. D'Alexandrie hellénistique à la Mission de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, pp. 123-147
- Hedrick C.W., *Caveats to a "Righted Order" of the Gospel of the Savior*, in «Harvard Theological Review», 96 (2003), pp. 229-238
- Hedrick C.W., *Dating the Gospel of the Savior: Response to Peter Nagel and Pierluigi Piovaneli*, in «Apocrypha», 24 (2013), pp. 223-236
- Henderson I., *Ancient Greek Music*, in *The New Oxford History of Music, I, Ancient and Oriental Music*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1957, pp. 336-403
- Henrichs A., *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 82 (1978), pp. 121-160
- Henriet P., *Les démons de Valère du Bierzo (VIIe siècle)*, in *Moines et démons. Autobiographie et individualité au Moyen Âge (VIIe-VIIIe siècle)*, études réunies par D. Barthélemy et R. Grosse, Genève, Librairie Droz, 2014, pp. 13-25
- Hugoniot C., *De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire romain*, in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, cordonné par C. Hugoniot, F. Hurllet, S. Milanezi, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2004, pp. 213-240
- Irwin E., *The Songs of Orpheus and the New Song of Christ*, in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. by J. Warden, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1982, pp. 51-62
- Isaac B., *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2004

- Isar N., ΧΟΡΟΣ. *The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography*, Leiden, Alexandros Press, 2011
- Jacquart D., *Du contour à la forme: la notion de figure en divers contextes (XIII^e-XIV^e s.)*, in *Statue. Rituali, scienza e magia dalla Tarda Antichità al Rinascimento*, a cura di L. Canetti, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 335-363
- Jaeger W., *Cristianesimo primitivo e paideia greca. Con una bibliografia degli scritti di W. Jaeger*, a cura di H. Bloch, Firenze, La Nuova Italia, 1966 [ed. or. 1961]
- Jeanmaire H., *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, appendice e aggiornamento bibliografico di Furio Jesi, Torino, Einaudi, 1972 [ed. or. 1951]
- Jeanmaire H., *Le satyre et la ménade. Remarques sur quelques textes relatifs aux danses «orgiaques»*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65^e anniversaire*, I, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, pp. 463-473
- Jeanmart G., *Boèce ou les silences de la philosophie*, in *Boèce ou la chaîne des savoirs*, Actes du Colloque International de la Fondation Singer-Polignac (Paris, 8-12 Juin 1999), éd. A. Galonnier, Louvain, Peeters, 2003, pp. 113-129
- Jory E.J., *The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime*, in *Roman Theater and Society*. E. Togo Salmon Papers I, ed. by W.J. Slater, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. 1-27
- Jousse M., *L'antropologia del gesto*, Roma, Edizioni Paoline, 1979 [ed. or. Paris, Resma, 1969]
- Junod E., Kaestli J.-D., *L'histoire des actes apocryphes des apôtres du III^e au IX^e siècle: la cas des Actes de Jean*, Genève-Lausanne-Neuchâtel, Imprimerie La Concorde, 1982
- Kaestli J.-D., *Response*, in «Semeia», 38 (1986), pp. 81-88
- Kelly H.A., *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino, 1996], pp. 123-137 [art. or. *Tragedy and the performance of tragedy in late roman antiquity*, in «Traditio», 35 (1979), pp. 21-44]
- Kéry L., *Canonical Collections of the Early Middle Ages (ca. 400-1140). A Bibliographical Guide to the Manuscripts and Literature*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1999
- Kirfel L., *I giardini monastici nel Medioevo*, in «I quaderni del m.ae.s.», III (2000), a cura di R. Sernicola, pp. 133-142
- La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, edd. R. Sanchis Francés i F. Massip, Catarroja-Barcelona, Afers, 2017
- Lanza D., *L'attore*, in *Introduzione alle culture antiche*, I, *Oralità Scrittura Spettacolo*, a cura di M. Vegetti, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 127-139
- Lanza D., *Lo spettacolo*, in *Introduzione alle culture antiche*, I, *Oralità Scrittura Spettacolo*, a cura di M. Vegetti, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 107-126
- Laras G., *Storia del pensiero ebraico nell'età antica*, Firenze, La Giuntina, 2006
- Lawler L.B., *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, Wesleyan University Press, 1963

- Lawler L.B., *The Maenads: A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 6 (1927), pp. 69-112
- Le Goff J., *Il rituale simbolico del vassallaggio*, in *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, ed. digitale 2014 [art. or. *Le rituel symbolique de la vassalité*, in *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo*, XXIII Settimana di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Fondazione CISAM, 1976, pp. 679-788]
- Leclerq J., *Sermon ancien sur les danses déshonnêtes*, in «Revue Bénédictine», 59 (1949), pp. 196-201
- Legimi C., *Il tema della danza nei commenti biblici e nella predicazione medievale*, in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento / Preaching and Society in the Middle Ages: Ethics, Values and Social Behaviour*, Atti / Proceedings of the XII Medieval Sermon Studies Symposium (Padova, 14-18 luglio 2000), a cura di L. Gaffuri e R. Quinto, Padova, Centro Studi Antoniani, 2002, pp. 285-292
- Legimi C., *La danza nel pensiero medievale tra esegesi e predicazione*, in «Ludica», 5-6 (2000), pp. 26-52
- Lesêtre H., *Danse*, in *Dictionnaire de la Bible*, II, ed. F. Vigouroux, Paris, Letouzey et Ané, 1985, coll. 1285-1289
- Lévy C., *Les lumières de la rhétorique. Les significations rhétorique, politique et philosophique des figures dans l'Orator*, in Skhèma/Figura. *Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, éd. M.S. Celentano, P. Chiron et M.-P. Noël, Paris, Rue d'Ulm, 2004, pp. 229-241
- Levy K., *Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant*, in «Journal of the American Musicological Society», 40 (1987), 1-30
- Linforth I.M., *Telesitic Madness in Plato, Phaedrus 244de*, in «University of California Publications in Classical Philology» 13, 6 (1946), pp. 163-172
- Lonsdale S.H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1993
- Lord C., *On Damon and Music Education*, in «Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie», 106 (1978), pp. 32-43
- Lugaresi L., *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum», 7 (2003), pp. 281-309
- Lugaresi L., *Canto del Logos, dramma soteriologico e conoscenza di fede in Clemente Alessandrino*, in *Dal logos dei Greci e dei Romani al logos di Dio. Ricordando Marta Sordi*, a cura di R. Radice e A. Valvo, Milano, Vita e Pensiero, 2011, pp. 243-276
- Lugaresi L., *Il corpo dell'attore nella letteratura patristica: primi spunti di lettura, in Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, Atti del seminario (Bologna 20-21 novembre 2003), a cura di V. Neri, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 129-149
- Lugaresi L., *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008
- Lugaresi L., «*Fuggiamo la consuetudine*»: *pratiche sociali cristiane, rappresentazione e spettacoli in Clemente Alessandrino*, in «Adamantius. Rivista del Gruppo Italiano di Ricerca su "Origene e la tradizione alessandrina"», 9 (2003), pp. 10-28

- Lugaresi L., *La natura 'drammatica' del mistero cristiano: una nota su Clemente Alessandrino*, in *Il mistero della carne. Contributi su Mysterion e Sacramentum nei primi secoli cristiani*, a cura di A.M. Mazzanti, Castel Bolognese, Itaca, 2003, pp. 29-45
- Lugaresi L., *Metafore dello spettacolo in Origene*, in *Origeniana Octava. Origen and the Alexandrian Tradition / Origene e la tradizione alessandrina*, I, Papers of the 8th International Origen Congress (Pisa, 27-31 august 2001), ed. by L. Perrone, Leuven, Leuven University Press-Peeters, 2003, pp. 657-678
- Lugaresi L., *Spettacoli e vita cristiana nelle orazioni di Gregorio Nazianzeno*, in «Annali di storia dell'esegesi», 15, 2 (1998), pp. 441-466
- Lugaresi L., *Tra evento e rappresentazione. Per un'interpretazione della polemica contro gli spettacoli nei primi secoli cristiani*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», 30 (1994), pp. 437-463
- MacMullen R., *Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 1997
- MacMullen R., *Christianizing the Roman Empire. A.D. 100-400*, New Haven and London, Yale University Press, 1984
- MacMullen R., *The Second Church. Popular Christianity. A.D. 200-400*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2009
- Mai A., *Novae Patrum Bibliothecae*, I, *Sancti Augustini novos ex codicibus Vaticanis sermones*, Roma, Typis Sacri Consilii Propagando Christiano Nomini, 1852
- Marconi L., Rocconi E., *Introduzione*, in *Antichità, La civiltà romana, Musica*, a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia, 2014 (Storia della civiltà europea), pp. 7-12
- Martín J.C., *La biografía dentro de la autobiografía: el caso de Valerio del Bierzo (siglo VII)*, in *Las biografías griega y latina como género literario de la Antigüedad al Renacimiento: algunas calas*, ed. por V. Valcárcel Martínez, Vitoria-Gasteiz, Universidad País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999, pp. 319-342
- Mauss M., *Les techniques du corps*, in «Journal de Psychologie», 32, 3-4 (1936)
- McKinnon J.W., *The Meaning of the Patristic Polemic Against Musical Instruments*, in «Current Musicology», 1 (1965), pp. 69-82
- Meens R., *Penance in Medieval Europe, 600-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014
- Meinecke B., *Music and Medicine in Classical Antiquity*, in *Music and Medicine*, ed. by D. M. Schullian and M. Schoen, New York, Henry Schuman, 1948, pp. 47-95
- Meloni P., *Ebrietà*, in *Nuovo Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, I, a cura di A. Di Berardino, Genova-Milano, Marietti, 2006, coll. 1524-1526
- Mews C.J., *Liturgists and Dance in the Twelfth Century: The Witness of John Beleth and Sicard of Cremona*, in «Church History», 78 (2009), pp. 512-548
- Miller J., *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1986
- Monaci Castagno A., *Ridefinire il confine: ebrei, giudaizzanti, cristiani nell'Adversus Iudaeos di Giovanni Crisostomo*, in *La Bibbia nella polemica antiebraica*, «Annali di storia dell'esegesi», 14, 1 (1997), pp. 135-152

- Mordeglija C., *Fonti tardoantiche (e classiche?) dei carmi di Valerio del Bierzo*, in *Estudios de Latín Medieval Hispánico*, Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico (Barcelona, 7-10 de septiembre de 2009), ed. por J. Martínez Gázquez, Ó. de la Cruz Palma, C. Ferrero Hernández, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 83-94
- Morelli A., *Armonia cosmica, musica humana e canto liturgico nel pensiero musicale altomedievale*, in *Harmonia mundi. Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 14-15 settembre 2005), a cura di M. Cristiani, C. Panti e G. Perillo, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 145-166
- Moreschini C., Norelli E., *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina*, II, *Dal concilio di Nicea agli inizi del Medioevo*, Brescia, Morcelliana, 1996
- Morrison K.F., «*Know Thyself*»: *Music in the Carolingian Renaissance*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, I, XXXIX Settimana di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, Fondazione CISAM, 1992, pp. 369-483
- Mountford J., *Music and the Romans*, in «*Bulletin of the John Rylands Library*», 47 (1964), pp. 198-211
- Moutsopoulos E.A., *Les dieux dansent chez Proclus*, in «*Kernos*», 17 (2004), pp. 179-185
- Murray O., *Sympotic History*, in *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, ed. by O. Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 3-13
- Murray O., *The Affair of the Mysteries: Democracy and the Drinking Group*, in *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, ed. by O. Murray, Oxford, Clarendon Press 1990, pp. 149-161
- Musti D., *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari, Laterza, 2001, ed. digitale 2016
- Naerebout F.G., *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam, J.C. Gieben Publisher, 1997
- Naerebout F.G., *Dance in ancient Greece: anything new?*, in *Orchesis. Texts on ancient Greek dance*, ed. by A. Lazou, A. Raftis, M. Borowska, Athína, Way of Life & Greek Dances Theatre "Dora Stratou", 2004, pp. 139-162
- Naerebout F.G., *Das Reich Tanzte... Dance in the Roman Empire and its Discontents*, in *Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire*, Proceedings of the Eight Workshop of the International Network Impact of Empire (Heidelberg, July 5-7 2007), ed. by O. Hekster, S. Schmidt-Hofner, C. Witschel, Leiden-Boston, Brill, 2009, pp. 143-158
- Nardi C., *Musica e liturgia nella riflessione dei Padri della Chiesa*, in «*Vivens Homo. Rivista di teologia e scienze religiose*», 12, 1 (2001), pp. 169-181
- Neri V., *Forma e bellezza del corpo risorto nel cristianesimo tardoantico*, in *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, Atti del seminario (Bologna, 20-21 novembre 2003), a cura di V. Neri, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 163-175
- Neri V., *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, 'infames' e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, Edipuglia, 1998
- Nigro G., *Musica e canto come fattori d'identità: giudei, pagani e cristiani nell'Antiochia di Giovanni Crisostomo*, in «*Annali di storia dell'esegesi*», 23, 2 (2006), pp. 463-480

- Nippel W., *La costruzione dell'«altro»*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, I, *Noi e i Greci*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1996, pp. 165-196
- Norberg D., *Manuale di latino medievale*, a cura di M. Oldoni, bibliografia aggiornata a cura di P. Garbini, Roma, Avagliano, 2005³ [ed. or. 1968]
- Nordera M., *Fortuna de «La danza» nel Settecento*, in Luciano, *La danza*, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 143-156
- Panti C., *Armonia nel mondo musicale del Medioevo*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia e tempo*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 57-84
- Pagliara A., *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'ethos del modo frigio* (Resp. III 10, 399a-c), in Synaulia. *Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi, Napoli, Istituto universitario orientale, 2000 (AION filol.), pp. 157-216
- Pasquato O., *Eredità giudaica e famiglia cristiana. La testimonianza di Giovanni Crisostomo*, in «Lateranum», LIV (1988), pp. 58-91
- Pasquato O., *Eretici e cattolici ad Antiochia in Giovanni Crisostomo*, in *Eresia ed eresologia nella Chiesa antica*, XIII Incontro di Studiosi dell'Antichità cristiana (Roma, 10-12 maggio 1984), Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 1985, pp. 833-852
- Pasquato O., *I laici in Giovanni Crisostomo. Tra Chiesa, famiglia e città*, Roma, LAS, 1998
- Pasquato O., *Gli spettacoli in s. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*, Roma, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1976
- A Patristic Greek Lexicon*, ed. by G.W.H. Lampe, Oxford, Oxford University Press, 1961
- Piccaluga G., *L'uomo che aveva amato il teatro. L'Agostino delle Confessiones e il mondo dello spettacolo*, in *Le Confessioni di Agostino (402-2002): bilancio e prospettive*, XXXI Incontro di Studiosi dell'Antichità cristiana (Roma, 2-4 maggio 2002), Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 2003, pp. 177-189
- Pietrini S., *Danzatrici e cavalle del diavolo: la concezione del ballo femminile nel Medioevo*, in «Viator», 41 (2010), pp. 233-257
- Pietrini S., *La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomé. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale*, in «Quaderni medievali», 50 (2000), pp. 45-73
- Piovanelli P., *Thursday Night Fever: Dancing and Singing with Jesus in the Gospel of the Savior and the Dance of the Savior around the Cross*, in «Early Christianity» 3 (2012), pp. 229-248
- Pisano C., *La voce della Pizia: tra mito, rito e antropologia*, Atti del Convegno *Prestare la voce* (Siena, 21-22 febbraio 2014), in «I Quaderni del Ramo d'Oro», 6 (2013-2014), pp. 8-20
- Pisano C., *The Visionary's Body as a Dialectical Space of Tradition. The Case of the Pythia, in Texts, Practices and Groups. Multidisciplinary Approaches to the History of Jesus' Followers in the First Two Centuries*, First Annual Meeting of Bertinoro (2-4 October 2014), ed. by A. Destro and M. Pesce, Brepols, Turnhout, 2017 (Ancient Judaism and Origins of Christianity), pp. 413-431
- Polieri P., *I suoni della Torah. L'ebraismo «letto» attraverso la musica*, Cassano delle Murge, Messaggi, 1998

- Potter D.S., *Entertainers in the Roman Empire, in Life, Death, and Entertainment in the Roman Empire*, ed. by D.S. Potter and D.J. Mattingly, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999, pp. 256-325
- Pretagostini R., Μουσική: *poesia e performance*, in *La 'parola' delle immagini e delle forme di scrittura. Modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messina, Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Messina, 1998, pp. 41-56
- Pretini R., *Il coribantismo nelle testimonianze degli autori antichi: una proposta di lettura*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», 65 (1999), pp. 283-308
- Puk A., *A Success Story: Why did the Late Ancient Theatre Continue?*, in *New Perspectives on Late Antique Spectacula*, Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic (Oxford, 2011), ed. by M. Vinzent, vol. 8 ed. by K. Schlapbach, Leuven-Paris-Walpole (MA), Peeters, 2013 (Studia Patristica LX), pp. 21-37
- Quasten J., *The Liturgical Singing of Women in Christian Antiquity*, in «The Catholic Historical Review», 27 (1941), pp. 149-165
- Rankin S., *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018
- Rebenich S., *The "Vir Trilinguis" and the "Hebraica Veritas"*, in «Vigiliae Christianae», 47 (1993), pp. 50-77
- Rapisarda C.A., *Il teatro classico nel pensiero cristiano antico*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino, 1996], pp. 301-311 [art. or. in *Teatro e pubblico nell'antichità*, Atti del Convegno Nazionale (Trento, 25-27 aprile 1986), a cura di L. de Finis, Saturnia, Roncafort di Gardolo, 1987, pp. 94-113]
- Resta M., *Saltationes scleratissimorum. La musica e la danza nei canoni conciliari e nelle epistole pontificie (IV-VII sec.)*, in «Synesis», 7 (2015), pp. 110-123
- Restani D., *Musica e retorica tra Grecia e Roma*, in *Antichità, La civiltà romana, Musica*, a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia, 2014 (Storia della civiltà europea), pp. 58-63
- Restani D., *Le radici antropologiche dell'estetica boeziana. «Anima humana» e «musica humana»*, in «Musica e storia», XV, 2 (2007), pp. 243-258
- Riché P., *Danses profanes et religieuses dans le haut Moyen Age*, in *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités. Mélanges Robert Mandrou*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 159-167
- Rizzi M., *Il corpo e la sua bellezza nella tradizione del cristianesimo alessandrino*, in *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, Atti del seminario (Bologna, 20-21 novembre 2003), a cura di V. Neri, Bologna, Patron, 2005, pp. 151-161
- Rocconi E., *Μουσική τέχνη. La musica nel mondo greco antico*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2004
- Ronchey S., *Ipazia. La vera storia*, Milano, BUR Rizzoli, 2010, prima ed. digitale 2011
- Rossi L.E., *La dottrina dell'«éthos» musicale e il simposio*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 238-245
- Rossi L.E., *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in *Synaulia. Cultura musicale in*

- Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi, Napoli, Istituto universitario orientale, 2000 (AION filol.), pp. 57-96
- Rouget G., *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, ed. italiana riveduta e aumentata da G. Mongelli, Torino, Einaudi 1986 [ed. or. 1980]
- Runia D.T., *Philo and the Church Fathers. A collection of papers*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1995
- Saggiaro A., *Dalla pompa diabolica allo spirituale theatrum. Cultura classica e cristianesimo nella polemica dei Padri della Chiesa contro gli spettacoli. Il terzo secolo*, «MYΘΟΣ. Rivista di storia delle religioni», 8 (1996)
- Sahlin M., *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1940
- Santi F., *Cultura politica e spiritualità nel Liber de cultura hortorum (Hortolus) di Walahfrido Strabone. Un'ipotesi di lettura*, in *Teoria e pratica del lavoro nel monachesimo altomedievale*, Atti del Convegno internazionale di studio (Roma-Subiaco, 7-9 giugno 2013), a cura di L. Ermini Pani, Spoleto, Fondazione CISAM, 2015, pp. 71-88
- Savarese N., *Paradossi dei teatri romani*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino, 1996], pp. 8-68
- Savarese N., *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. Savarese, Imola, ed. digitale Cue Press, 2015 [Bologna, Il Mulino, 1996], pp. 326-346
- Scarpi P., *Miti musicali o musicalità del mito?*, in «Musica e storia», 2 (1994), pp. 309-321
- Schlabach K., *Literary Technique and the Critique of spectacula in the Letters of Paulinus of Nola*, in *New Perspectives on Late Antique spectacula*, Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic (Oxford, 2011), ed. by M. Vincent, vol. 8 ed. by K. Schlabach, Leuven-Paris-Walpole (MA), Peeters, 2013 (Studia Patristica LX), pp. 7-20
- Schmitt Pantel P., *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, École Française de Rome, 1992
- Schmitt Pantel P., *Collective Activities and the Political in the Greek City*, in *The Greek City. From Homer to Alexander*, ed. by O. Murray and S. Price, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 199-213
- Schmitt Pantel P., *Sacrificial Meal and Symposion: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?*, in *Symptica. A Symposium on the Symposion*, ed. by O. Murray, Oxford, Clarendon Press 1990, pp. 14-33
- Schneider J., *σχῆμα, μετασχηματίζω*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, XIII, fondato da G. Kittel, continuato da G. Friedrich, ed. italiana a cura di F. Montagnini, G. Scarpato, O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1981 [ed. or. 1933-1979], coll. 417-430
- Scholem G., *Le grandi correnti della mistica ebraica*, introduzione di G. Busi, Torino, Einaudi, 1993 [ed. or. 1982]
- Scoditti F., *Spettacoli ed esecutori nella Roma imperiale*, in *Antichità, La civiltà romana, Musica*, a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia, 2014 (Storia della civiltà europea), pp. 40-45

- Soler E., *Les acteurs d'Antioche et les excès de la cité au IV^e s. apr. J.-C.*, in *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, cordonné par C. Hugoniot, F. Hurllet, S. Milanezi, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2004, pp. 251-272
- Soler E., *Sacralité et partage du temps et de l'espace festifs à Antioche au IV^e siècle*, in *Les frontières du profane dans l'Antiquité tardive*, études réunies par É. Rebillard et C. Sotinel, Roma, École française de Rome, 2010, pp. 273-286
- Soler E., *Le sacré et le salut à Antioche au IV^e siècle apr. J.-C. Pratiques festives et comportements religieux dans le processus de christianisation de la cité*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, 2006
- Spineto N., *De spectaculis: aspetti della polemica antipagana nella normativa imperiale*, in *Diritto romano e identità cristiana. Definizioni storico-religiose e confronti interdisciplinari*, a cura di A. Saggiaro, Roma, Carocci, 2005, pp. 215-228
- Spineto N., *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*, éd. par R. Bedon et M. Polfer, Remshalden, Greiner, 2007, pp. 497-516
- Spitzer L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967 [ed. or. 1963]
- Suciu A., *Apocryphon Berolinense/Argentoratense (Previously Known as the Gospel of the Savior). Reedition of P. Berol. 22220, Strasbourg Copte 5-7 and Qasr el-Wizz Codex ff. 12v-17r with Introduction and Commentary*, these de doctorat, Québec, Université Laval, 2013
- Sympotica. A Symposium on the Symposion*, ed. by O. Murray, Oxford, Clarendon Press 1990
- Tani G., *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 1983
- Taylor J.E., Davies P.R., *The So-Called Therapeutae of De Vita Contemplativa: Identity and Character*, in «Harvard Theological Review», 91 (1998), pp. 3-24
- Thesaurus Linguae Latinae (TLL) Online*, Berlin-Boston, De Gruyter <<https://tll.degruyter.com/>>
- Treidler L., *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing*, in «Early Music History», 4 (1984), 135-208
- Udaondo Puerto F.J., *El vocabulario musical en el Ordo Querimoniae de Valerio del Bierzo a la luz de las Etimologías de san Isidoro*, in «Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea», 44 (1993), pp. 535-549
- Van Rhijn C., Saan M., *Correcting Sinners, Correcting Texts: A Context for the Paenitentiale pseudo-Theodori*, in «Early Medieval Europe», 14 (2006), pp. 23-40
- Van Unnik W.C., *A Note on the Dance of Jesus in the "Acts of John"*, in «Vigiliae Christianae», 18 (1964), pp. 1-5
- Velardi R., Enthousiasmòs. *Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989
- Venable B., *Church Singing: The Fathers and Beyond*, in «Contemporary Music Review», 12, 2 (1995), pp. 77-92

- Veyne P., *Critique d'une systématisation: les Lois de Platon et la réalité*, in «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», 37 (1982), pp. 883-908
- Veyne P., *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico*, Bologna, Il Mulino, 1984 [ed. or. 1976]
- Von Balthasar H.U., *Teodrammatica*, I, *Introduzione al dramma*, Milano, Jaca Book, 1980 [ed. or. 1973]
- Wallace R.W., *Damone di Oa ed i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in Harmonia Mundi. *Musica e filosofia nell'antichità*, a cura di R.W. Wallace e B. MacLachlan, Urbino, Edizioni dell'Ateneo, 1991, pp. 30-53
- Webb R., *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2008
- Webb R., *Salome's Sisters: The Rhetoric and Realities of Dance in Late Antiquity and Byzantium*, in *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*, ed. by L. James, London and New York, Routledge, 1997, pp. 119-148
- Wellesz E., *Early Christian Music*, in *Early Medieval Music up to 1300*, ed. by Dom A. Hughes, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1955, pp. 1-13
- White A.W., *Mime and the Secular Sphere: Notes on Choricus' Apologia Mimorum*, in *New Perspectives on Late Antique Spectacula*, Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic (Oxford, 2011), ed. by M. Vincent, vol. 8 ed. by K. Schlapbach, Leuven-Paris-Walpole (MA), Peeters, 2013 (Studia Patristica LX), pp. 47-59
- Wuidar L., *L'uomo musicale nell'antico cristianesimo. Storia di una metafora tra Oriente e Occidente*, Bruxelles-Roma, Istituto Storico Belga di Roma, 2016
- Wuidar L., *La metafora teologico-musicale. Nomi divini ed esperienze mistiche nella tradizione del Corpus Dionysiacum*, in «Rivista di estetica e mistica» XL, 1 (2015), pp. 5-48
- Wuidar L., *La simbologia musicale nei Commenti ai Salmi di Agostino*, Milano-Udine, Mimesis, 2014
- Wylie A.B., *Musical Aesthetics and Biblical Interpretation in John Chrysostom*, in *Athanasius and his opponents, Cappadocian Fathers, other greek writers after Nicaea*, Papers presented at the Twelfth International Conference on Patristic Studies (Oxford, 1995), ed. by E.A. Livingstone, Leuven, Peeters, 1997 (Studia Patristica XXXII), pp. 386-392
- Yingling E., *Singing with the Savior: Reconstructing the Ritual-Dance in the Gospel of the Savior*, in «Apocrypha», 24 (2013), pp. 255-279

Indice dei nomi

- Adriaen, Marc, 75-76n, 83n, 124n
Afrodite, 53
Agamben, Giorgio, 29 e n
Agave, principessa di Tebe, 37
Agostino d'Ippona, 10 e n, 75-76 e n, 84 e n, 93-95 e n, 100 e n, 102 e n, 104-108 e n, 110-112n, 121 e n, 124-125 e n, 135 e n, 141
Alcuino di York, 139 e n
Alton, Ernst H., 106n
Ambrogio di Milano, 83-84 e n, 87-89 e n, 97-98 e n, 106 e n, 108n, 123-124 e n
Anacreonte, 46-47 e n
Anderson, Warren D., 30n
Angeli Bernardini, Paola, 20n
Anna, profetessa, 81
Apollo, 36, 42, 44
Arcangeli, Alessandro, 8 e n, 63n
Arcari, Luca, 112 e n
Aristide, Elio, 99
Aristotele, 34 e n, 41-43 e n
Asterio di Cappadocia, 105 e n
Atanasio di Alessandria, 131 e n
Atena, 43
Atenagora di Atene, 120n
Aulisa, Immacolata, 107n
Austin, Greta, 137n

Bacco, 45 (v. anche Dioniso)
Baert, Barbara, 95n
Baglioni, Igor, 43n
Banniard, Michel, 134 e n, 139n, 141n

Bardy, Gustave, 75n, 89-90n, 93n
Barnes, Timothy D., 101n
Bartelink, Gerard J.M., 131n
Bartolini, Elena, 85n
Bartolomei Romagnoli, Alessandra, 39n
Basilio di Cesarea, 75n, 100n, 122 e n
Bassetti, Massimiliano, 139n
Beard-Shouse, Melody G., 93n
Beato di Liébana, 132-133 e n
Beekes, Robert, 53n
Belfiore, Elizabeth, 45n
Bélis, Annie, 40 e n
Bellia, Angela, 41n
Beneshevich, Vladimir, 128n
Benveniste, Emile, 29n
Bermond, Cristina, 85n
Bernhard, Michael, 141n
Bertram, Georg, 19n
Beta, Simone, 45 e n, 62-64 e n
Bettini, Maurizio, 32n
Bino, Carla, 9-10 e n, 101-102 e n, 104n, 110-111n, 131n, 139n
Blanc, Cécile, 55n
Boezio, Severino, 26n, 141 e n
Bourdieu, Pierre, 63n
Bourguignon, Erika, 35 e n
Boyancé, Pierre, 45n
Bowe, Barbara Ellen, 93n
Braumann, Georg, 28n
Bremmer, Jan, 36n
Brigham, Frederick H., 112n
Broc, Catherine, 121n

- Burcardo di Worms, 137-138 e n
 Burini de Lorenzi, Clara, 115n
 Buttà, Licia, 139n
 Buttitta, Ignazio E., 110n
- Cacitti, Remo, 93 e n, 105-106 e n
 Calame, Claude, 15-16n
 Calcidio, 50
 Camplani, Alberto, 105n
 Canetti, Luigi, 11 e n, 128n, 133-134n, 139n
 Canobbio, Giacomo, 29 e n
 Cardini, Franco, 54n
 Carile, Antonio, 142 e n
 Carlo I Magno, imperatore, 140
 Carter, Françoise S., 50n
 Casevitz, Michel, 28n
 Cassiano, Giovanni, 77 e n
 Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio, 125n
 Catoni, Maria Luisa, 21-23 e n, 25n, 27-28 e n
 Cazier, Pierre, 130n
 Censorino, 125 e n
 Cerezio, corrispondente di Agostino, 93
 Cerri, Giovanni, 46-47 e n
 Cesario di Arles, 134-135 e n
 Chailley, Jacques, 136n
 Chantraine, Pierre, 128n
 Chiusi, Tiziana J., 69n
 Cicerone, Marco Tullio, 58n, 60 e n, 68 e n, 134
 Cipriano di Cartagine, 83 e n, 100, 110n
 Clemente I, papa, 55
 Clemente di Alessandria, 31n, 99 e n, 112-120 e n, 122, 142
 Cleomene I, re di Sparta, 47
 Cohn, Leopold, 88n, 91n
 Cole, Susan G., 35n
 Collins, Roger, 130n
 Conomos, Dimitri E., 51 e n
 Corbeill, Anthony, 63n
 Corcella, Aldo, 99n
 Coricio di Gaza, 99 e n
 Cornelio Nepote, 71-72 e n
 Cosgrove, Charles H., 116n
 Costantino VII Porfirogenito, imperatore, 142 e n
 Courtney, Edward, 106n
 Courtonne, Yves, 75n
 Cresconio, donatista, 105
 Crippa, Sabina, 40 e n, 110n
 Cristiani, Marta, 141 e n
 Cristo, v. Gesù di Nazareth
 Csapo, Eric, 50n
- D'Alfonso, Francesca, 55n, 110n
 Damone di Oa, 30-31 e n, 33, 111-112
 Dassmann, Ernst, 83n
 Davide, re d'Israele, 86-87, 97-98
 Davies, Philip R., 76n
 De Salvo, Lietta, 100n
 De Vita, Maria Carmen, 48-49 e n
 Dekkers, Eligius, 75n, 84n, 102-105n, 111n, 125n, 135n
 Delattre, Daniel, 31n
 Delavaud-Roux, Marie-Hélène, 36n
 Della Bianca, Luca, 45 e n
 Demeulenaere, Roland, 123n
 Devereux, Georges, 36n
 Dewey, Arthur, 93n
 Di Berardino, Angelo, 106n
 Di Nola, Alfonso M., 39n
 Díaz, Pablo de la Cruz, 130n
 Diels, Hermann, 10n, 30n
 Diercks, Gerardus Frederik, 83n
 Dilley, Paul, 94n
 Diodoro Siculo, 9
 Dionigi ps.-Areopagita, 50, 77n
 Dioniso, 35 e n, 41, 43-45, 133
 Dodds, Eric R., 36n
 Doignon, Jean, 83n, 123n
 Dombart, Bernhard, 107n, 110n
 Domiziano, imperatore, 62
 Douglas, Mary, 142 e n
 Du Cange, Charles du Fresne, 135 e n
 Ducos, Michèle, 69n
 Dümmler, Ernst, 54n
 Dumortier, Jean, 111n
 Dupont, Florence, 8 e n, 59 e n

- Easterling, Patricia, 103 e n
 Edward di Lancaster, principe di Galles, 9
 Edwards, Catherine, 68 e n, 70n
 Eliogabalo, imperatore, 65-66, 70-71
 Emmel, Stephen, 94n
 Eraclito, 10n
 Erdő, Péter, 128n
 Erode II, figlio di Erode il Grande, 95
 Erode Antipa, tetrarca di Galilea, 95
 Erodiade, principessa, 95, 98
 Erodiano, 65-66 e n, 70-71n
 Erodoto, 47-48 e n
 Esichio di Alessandria, 60 e n
 Euripide, 37 e n, 41n
 Eusebio di Cesarea, 75n, 89-91 e n, 93n
 Evagrio Pontico, 29n
- Fama, Marianovella, 95n
 Featherstone, J. Michael, 142n
 Fedra, regina di Tebe, 37
 Ferguson, Everett, 85n
 Ferrando di Cartagine, 136 e n
 Filodemo di Gadara, 31 e n
 Filone di Alessandria, 53 e n, 76-81 e n, 83 e n, 85 e n, 88-89 e n, 91-93 e n, 119-120 e n
 Fiocchi Nicolai, Vincenzo, 106n
 Fitzer, Gottfried, 110n
 Foca di Antiochia, 123n
 Foerster, Richard, 99n
 Fornasari, Mario, 137n
 Fozio, patriarca di Costantinopoli, 128 e n
 Fraipont, Johannes, 75n, 84n, 104-105n, 111n, 125n, 135n
 Frank, Tenney, 71-72 e n
 Franzoni, Claudio, 9 e n, 21n
 Frascetti, Augusto, 59n
 Freidenreich, David M., 107n
 Friedlein, Gottfried, 141n
 Frighetto, Renan, 130n
 Frisk, Hjalmar, 10n, 53n
 Fritz, Jean-Marie, 130n
 Früchtel, Ludwig, 115-117n
 Fubini, Enrico, 85-86 e n
- Gebhardt, Ernest, 83n, 100n
 Gentili, Bruno, 20 e n
 Gesù di Nazareth (Cristo), 92-95, 100, 104, 114, 117, 119, 123
 Giorda, Mariachiara, 29n
 Giovanni Battista, 95
 Giovanni III Scolastico, patriarca di Costantinopoli, 128 e n
 Giovanni Cassiano, v. Cassiano
 Giovanni Crisostomo, 10, 96-99 e n, 104 e n, 106 e n, 108-111 e n, 121-123 e n
 Giovenale, Decimo Giunio, 61 e n
 Girod, Robert, 104n
 Girolamo di Stridone, 19n, 75-76 e n, 87, 138
 Giuliano, imperatore (l'Apostata), 50, 62n
 Giuseppe Flavio, 95 e n
 Glatthaar, Michael, 140n
 Goldbacher, Alois, 75n, 93n, 95n, 106n
 Goodspeed, Edgar J., 103n
 Gori, Franco, 89n
 Gostoli, Antonietta, 42 e n
 Graf, Fritz, 63n
 Grandolini, Simonetta, 41 e n
 Graziano, canonista, 137
 Green, William M., 124n
 Greeven, Heinrich, 29n
 Gregorio I Magno, papa, 75n, 83 e n
 Gregorio di Nazianzo, 50, 98 e n, 109-110 e n
 Gregorio di Nissa, 83 e n, 100n, 122 e n
 Griffith, Mark, 15n
 Grig, Lucy, 134n
 Gruber, Mayer I., 85n, 87n
 Gryson, Roger, 88n, 97n, 132n
 Guidobaldi, Maria Paola, 62n
 Guidorizzi, Giulio, 36n, 38n
 Guillaumont, Antoine, 29n
 Guillaumont, Claire, 29n
- Hagen, Joost, 94n
 Halton, Thomas, 112n
 Harl, Marguerite, 109 e n
 Hedrick, Charles W., 94 e n
 Heil, Günter, 77n

- Henderson, Isobel, 33n
 Henrichs, Albert, 36n
 Henriët, Patrick, 131n
 Hugoniot, Christophe, 69n

 Icario di Atene, 45
 Igino l'Astronomo, 44-45 e n
 Ilario di Poitiers, 83 e n, 123 e n, 138n
 Ipazia di Alessandria, 48
 Ippocrate, 38n
 Irwin, Eleanor, 112n
 Isaac, Benjamin, 66n
 Isar, Nicoletta, 10 e n, 53n
 Isidoro di Siviglia, 129-133 e n

 Jacquart, Danielle, 28n
 Jaeger, Werner, 12 e n
 Jaubert, Annie, 55n
 Jeanmaire, Henri, 37 e n
 Jeanmart, Gaëlle, 26 e n
 Jory, Edward J., 62n
 Jousse, Marcel, 7-9 e n
 Junod, Eric, 92n

 Kaestli, Jean-Daniel, 92n
 Kalb, Alfons, 107n, 110n
 Kelly, Henry A., 62n
 Kéry, Lotte, 136-137n
 Kirfel, Lioba, 54n
 Kottje, Raymund, 137n
 Kranz, Walther, 10n, 30n
 Krueger, Paul, 107n

 Lacombrade, Christian, 62n
 Lamberz, Erich, 93n
 Lambot, Cyril, 104n
 Lanza, Diego, 59 e n, 62 e n, 72n
 Laras, Giuseppe, 77n
 Lardet, Pierre, 76n
 Lawler, Lilian B., 41n
 Le Goff, Jacques, 128n
 Leclerq, Jean, 100n
 Legimi, Cristina, 136n
 Lesêtre, Henri, 82n
 Levi, Primo, 142

 Lévy, Carlos, 28n
 Levy, Kenneth, 140 e n
 Libanio, 99 e n
 Liciniano di Cartagena, 135 e n
 Licinio Stolone, Gaio, 58
 Lindsay, Wallace M., 129n, 131-132n
 Linforth, Ivan M., 36n
 Lonsdale, Steven, 15-16 e n, 18n
 Lord, Carnes, 30n
 Luca, evangelista, 95
 Luciano di Samosata, 50 e n, 62-65 e n, 67-68 e n, 99
 Lugaresi, Leonardo, 101 e n, 108n, 111-112 e n

 MacMullen, Ramsay, 106n
 Mai, Angelo, 135 e n
 Mansi, Giovanni Domenico, 128n
 Marco, evangelista, 94-95
 Marco Aurelio, imperatore, 65
 Marconi, Luca, 63n
 Maria di Nazareth, 88
 Marrou, Henri-Irénée, 99n, 118-120n
 Marshall, Peter K., 45n
 Marsia, 43-44 e n
 Martín, José Carlos, 130n
 Martin, Josef, 10n
 Martínez Diez, Gonzalo, 129n
 Matteo, evangelista, 94-95
 Mauss, Marcel, 7 e n
 McDonough, Jacob, 122n
 McKinnon, James W., 111n
 Meens, Rob, 137n
 Meinecke, Bruno, 35n
 Meloni, Pietro, 81n
 Mercurio, 132
 Mews, Constant Jan, 136n
 Mikal, moglie di re Davide, 87
 Miller, James, 49-50 e n, 93-94 e n
 Mirecki, Paul, 94 e n
 Miriam, sorella di Mosè, 88, 91
 Mommsen, Theodor, 107n
 Monaci Castagno, Adele, 104n
 Mondésert, Claude, 31n, 99n, 112-115n, 118-120n

- Monica, madre di Agostino, 106
 Mordeglija, Caterina, 130n
 Mordek, Hubert, 140n
 Morelli, Anna, 141n
 Moreschini, Claudio, 135n
 Morin, Germain, 102n, 106n, 108n, 134-135 e n
 Morrison, Karl Frederick, 140n
 Mosè, 76, 88
 Mountford, James, 63n
 Moutsopoulos, Evangelos A., 50n
 Mras, Karl, 91n
 Munier, Charles, 107n, 133n, 136n
 Murray, Oswyn, 45n
 Musti, Domenico, 45n
 Mynors, Roger, 125n
- Naerebout, Frederick, 15 e n, 41n, 65-66 e n
 Nardi, Carlo, 111n
 Neri, Claudia, 100n
 Neri, Valerio, 69-70 e n, 99n, 105n
 Niese, Benedikt, 95n
 Nigro, Giovanni, 111n
 Nippel, Wilfried, 66n
 Norberg, Dag, 134-135 e n
 Nordera, Marina, 63n
 Norelli, Enrico, 135n
- Omero, 19n
 Orfeo, 132
 Origene, 39 e n, 55 e n, 104 e n
 Ovidio Nasone, Publio, 106n
- Pagliara, Alessandro, 33-34 e n
 Pan, 38
 Panti, Cecilia, 141n
 Paolino di Nola, 75n
 Paolo di Tarso, 82, 115
 Paschoud, François, 62n
 Pasquato, Ottorino, 96 e n, 99n, 108n
 Penteo, re di Tebe, 37
 Pericle, 30
 Petschenig, Michael, 77n, 84n, 105n, 124n
 Piccaluga, Giulia, 101n
 Pier Damiani, 130 e n
- Pietrini, Sandra, 95n
 Pietro, apostolo, 83
 Piovaneli, Pierluigi, 94 e n
 Pisano, Carmine, 39n
 Platone, 10n, 12, 15-18 e n, 21-26 e n, 28-31 e n, 33 e n, 35-39 e n, 41-43 e n, 45-46 e n, 48-51 e n, 53-55 e n, 57, 64, 67-68, 75, 81 e n, 90-91 e n, 93, 98, 113
 Plauto, Tito Maccio, 60n
 Plotino, 50-52 e n
 Plutarco, 26 e n
 Polieri, Pietro, 86n
 Porfirio di Tiro, 31 e n
 Potles, Michael, 128n
 Potter, David S., 72n
 Pretagostini, Roberto, 17 e n, 20n, 33n
 Pretini, Raffaella, 36n
 Proclo, 50 e n
 Puk, Alexander, 99n
- Quasten, Johannes, 111n
- Rabano Mauro, 125n
 Raffa, Massimo, 31n
 Rankin, Susan, 140n
 Rapisarda, Carmelo A., 101n
 Rebenich, Stefan, 76n
 Reindel, Kurt, 130n
 Resta, Mario, 133n
 Restani, Donatella, 60n, 141n
 Rhalles, Georgios A., 128n
 Richard, Marcel, 105
 Riché, Pierre, 136n
 Richtsteig, Eberhard, 99n
 Ritschl, Friedrich, 60n
 Ritter, Adolf Martin, 77n
 Rizzi, Marco, 99n
 Roberts, Henry, 9 e n
 Rocconi, Eleonora, 33n, 63n
 Rodríguez, Félix, 129n
 Ronchey, Silvia, 48n
 Ross, William D., 34n
 Rossi, Luigi Enrico, 32 e n, 34n
 Rouget, Gilbert, 34-36 e n, 38 e n, 40 e n, 43-44 e n, 48

- Runia, David T., 84n
- Saan, Marjolijn, 137n
- Sáenz de Aguirre, José, 129n
- Saggiaro, Alessandro, 101-103 e n, 113n, 119n
- Sahlin, Margit, 136n
- Sallmann, Nicolaus, 125n
- Salomè, figlia di Erodiade, 95-96 e n, 98, 104
- Sansone, 19
- Santi, Francesco, 54 e n
- Savarese, Nicola, 58-59 e n, 61 e n, 99n
- Scarpi, Paolo, 44 e n
- Schenkl, Karl, 84n, 106n, 108n
- Schlapbach, Karin, 101n
- Schmitt Pantel, Pauline, 16n, 45n
- Schneider, Johannes, 29n
- Schoedel, William R., 120n
- Scholem, Gershom, 78 e n
- Scoditti, Francesco, 62n
- Serapione di Thmuis, 29n
- Simonetti, Manlio, 110n
- Sinesio di Cirene, 47-49 e n
- Skelton, John, 9 e n
- Smulders, Pieter, 138n
- Socrate, 41
- Soler, Emmanuel, 99n
- Spineto, Natale, 107n
- Spitzer, Leo, 124 e n
- Stählin, Otto, 115-117n
- Suciu, Alin, 94n
- Sulpicio Petico, Gaio, 58
- Svetonio Tranquillo, Gaio, 61-62 e n
- Tacito, Publio Cornelio, 62 e n, 79
- Tani, Gino, 143 e n
- Taylor, Joan E., 76n
- Taziano, 103n
- Teodoreto di Cirro, 105 e n
- Teodoro di Tarso (o di Canterbury), 137n
- Terzaghi, Nicola, 47n
- Tertulliano, 102-104n
- Thorpe, Benjamin, 137n
- Tiresia, 115
- Tittmann, Johann A.H., 129n
- Tito Livio, 58 e n, 72 e n
- Tommaso d'Aquino, 77n
- Treitler, Leo, 140 e n
- Treu, Ursula, 115-117n
- Tronca, Donatella, 134n
- Udaondo Puerto, Francisco José, 132n
- Ulpiano, Domizio, 70
- Valafrido Strabone, 53-54 e n
- Valerio del Bierzo, 129-133 e n
- Van Rhijn, Carine, 137n
- Van Unnik, Willem C., 93n
- Velardi, Roberto, 36n
- Venable, Bruce, 111n
- Veyne, Paul, 25n, 61n
- Virgilio Marone, Publio, 45n
- Vogt, Albert, 142n
- Von Balthasar, Hans Urs, 102 e n
- Von der Mühl, Peter, 19n
- Wallace, Robert, 30-31 e n
- Wasserschleben, F.W. Hermann, 137n
- Webb, Ruth, 95n, 101n
- Wellesz, Egon, 111n
- Wendland, Paul, 53n, 81n, 91n, 120n
- Werminghoff, Albert, 136n
- White, Andrew W., 99n
- Wormell, Donald E., 106n
- Wuidar, Laurence, 120-124 e n
- Wylie, Amanda B., 121n
- Yingling, Erik, 94n
- Zechiel-Eckes, Klaus, 140n
- Zeus, 36, 55
- Zimpel, Detlev, 125n
- Zosimo, 62n
- Zycha, Joseph, 106n

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2022
da The Factory s.r.l.
Roma

