

M. Resta, «*Cristo vale meno di un ballerino?*». *Danza e musica strumentale nel vissuto dei cristiani di età tardoantica*, (Biblioteca Tardoantica, 13), Bari, Edipuglia, 2021, 140 pp.

Gli spettacoli, nel mondo greco e romano e poi nella tarda antichità politeista, possono essere considerati, nei termini di Marcel Mauss, “fatti sociali totali”. Non semplici momenti di svago, occasioni per produrre più o meno buona letteratura e performance, epifenomeni di elementi più importanti, ma qualcosa di qualificante e peculiare, un punto di vista dal quale è possibile cogliere i tratti della società nel suo insieme. Il loro studio, oggetto di un profluvio di letteratura, è di particolare complessità, per la molteplicità e l’eterogeneità dei fenomeni classificabili con l’etichetta “spettacolo”, per l’impossibilità di cogliere i tratti dell’esperienza emotiva che doveva accompagnarne il godimento, per la variabilità storica e geografica con cui ci scontriamo. Ma è fuor di dubbio che la fisionomia identitaria, multipla e multiforme, dell’universo tardoantico si riflette e nel contempo si costruisce anche attraverso gli eventi spettacolari che le fonti ci tramandano.

Lo dimostrano, tra le altre cose, le leggi che si riferivano al “performer”, considerato “infame” e privato di alcuni diritti, ma, se nato da attori, obbligato a continuare l’attività di famiglia, proprio per l’utilità sociale che gli veniva riconosciuta. Un paradosso, ma solo se riteniamo che una società tragga forza esclusivamente da ciò che ne definisce e ne fissa le regole quotidiane, e non anche da una continua dialettica con l’alterità dalla quale scaturisce, verso la quale si indirizza, con la quale costantemente negozia. L’attore del teatro antico è un mediatore dei processi di sospensione, e talvolta di capovolgimento, della norma, e dunque con quell’alterità è solidale, e manifesta tale solidarietà anche attraverso vesti, atteggiamenti, comportamenti sopra le righe; ma nello stesso tempo, e proprio per questo, svolge una rilevante funzione sociale. Intanto le sue attività costituiscono un fattore unificante tra i membri della società, dal momento che gli spettacoli conciliano e facilitano i rapporti, in contesti festivi e cerimoniali che a loro volta rinsaldano i legami. Lo afferma chiaramente il protagonista pagano nell’*Octavius* di Minucio Felice, quando enfatizza il valore identitario, essenziale per l’ordine, della partecipazione a spettacoli, processioni e banchetti pubblici, considerata invece disdicevole, in quanto sacrilega, dal suo interlocutore cristiano. Poi gli spettacoli veicolano, secondo un’idea che troviamo in Luciano e poi in Libanio e fino a Coricio, la conoscenza di storie e miti, svolgendo una funzione pedagogica. Ancora, le performance di tipo teatrale forniscono momenti di svago e piacere, importanti per interrompere le cure quotidiane e magari riprenderle con più vigore.

In un quadro del genere, il processo che porta al costituirsi di un’identità cristiana non può che implicare un confronto con lo statuto dello spettacolo, quale “fatto sociale totale” di una società le cui coordinate stanno mutando radicalmente. E la valutazione di queste dinamiche è tanto più complessa e ricca di implicazioni, dal momento che molte delle testimonianze sulle valenze e il ruolo degli spettacoli tardoantichi vengono proprio dagli autori cristiani. Un dato che, lungi da indurci a liquidare le fonti cristiane come inattendibili perché di parte, deve piuttosto stimolarci a raccogliere la sfida di ricostruire fatti e contesti nel gioco di specchi, più o meno deformati, che esse creano. Lo studio di Mario Resta si muove, con sicurezza, in questo ambito,

fornendo una guida per cogliere, attraverso i giudizi sugli spettacoli, i modi in cui si costruisce l'autocoscienza cristiana nel confronto con il mondo che diventa, entrando nell'orbita di essa, "pagano".

Per una materia tanto vasta e sfuggente occorre definire, innanzitutto, dei confini: il libro tratta esclusivamente la danza e la musica strumentale, che portano a concentrare l'attenzione sul mimo e sulla pantomima, le due tipologie di spettacolo più diffuse e popolari fra il II e il IV secolo, atte, quindi, a fornire un punto di vista rappresentativo sul ruolo attribuito agli spettacoli in genere. Il periodo scelto va dal II al V secolo, e dunque contempla i mutamenti radicali che insorgono con il passaggio dalle persecuzioni al cristianesimo come religione degli imperatori, con la parentesi giuliana; le aree geografiche sono quelle dell'Africa, dell'Oriente, dell'Italia, della Gallia. Lo studio di Resta ha dunque un carattere di largo respiro e fornisce una sintesi critica ed ermeneutica di una situazione che risulta ovviamente variegatissima a uno sguardo microscopico. Alle possibili declinazioni cronologica e geografica l'autore ha preferito una trattazione tematica (che tiene comunque conto delle varietà storiche e culturali all'interno di ogni singola sezione), distinguendo la presenza delle pratiche musicali e coreutiche nell'ambito pubblico, nell'ambito privato e nel quadro del culto cristiano: una scelta sicuramente felice ed euristicamente efficace, anche se comporta necessariamente, come effetto collaterale, una certa ripetitività e frammentazione.

Il punto di partenza è dato dall'idea, generalmente diffusa e condivisa, dell'incompatibilità fra la nuova prospettiva cristiana e gli spettacoli, che, pur fondata, risulta, se vista alla luce di documenti e contesti, ricca di sfumature. Le ragioni di questa incompatibilità risiedono prima di tutto nel carattere idolatrico che è riconosciuto alle rappresentazioni un po' dappertutto, da Libanio ad Agostino: una delle prove principali del valore ancora generalmente religioso che queste presentano nel periodo in questione. Nella musica e nella danza, che coinvolgono i corpi in esperienze di uscita dalla consuetudine quotidiana dei comportamenti, si può anche riconoscere un modo per prendere contatto con un mondo altro: esse risultano infatti gradite alle divinità, e servono talvolta a placarne l'ira, come notano Arnobio e più tardi Agostino. Ma di questo contatto, ormai, il monopolio deve essere affidato alla gerarchia ecclesiastica. Un secondo motivo di critica riguarda la costruzione di una realtà fittizia, che contrasta con quella naturale voluta da Dio e quindi è fatua e inutile, ma soprattutto diabolica. In terzo luogo si attaccano l'oscenità, la violenza e il ridicolo delle rappresentazioni, che arrivano fino al punto di oltraggiare gli dèi stessi, come sostiene Arnobio di Sicca, e gli atteggiamenti e i comportamenti degli attori, primo fra i quali l'effeminatezza, che mette in forse una delle distinzioni su cui si fonda il buon ordine della società, quella di genere. Ma di quale società? Certo, di quella cristiana, ma anche di quella pagana, che però non solo da tali esibizioni non si fa turbare, ma le considera una sorta di servizio pubblico. Si tocca qui uno dei punti cardine della mutazione di paradigma portato dal cristianesimo, che fatica a cogliere il valore, per il buon andamento della società, della dinamica di sospensione, capovolgimento e riaffermazione dei valori propria del teatro antico e ancora operante e nella quale soltanto si può capire il paradosso degli dèi messi alla berlina in una società che a essi non ha ancora rinunciato, e addirittura in contesti rituali. Se non si riconosce tale dinamica, rimangono la capacità degli spettacoli di eccitare le emozioni e il cattivo esempio dei personaggi dello spettacolo, che corrompe principalmente i più vulnerabili, e cioè i

giovani. Cipriano di Cartagine, ad esempio, sottolinea come neanche la persona più forte e morigerata potrebbe resistere all'esempio dell'impudica Venere, dell'adultero Marte e del vizioso Giove, impersonati dai mimi. Né vale la considerazione che assistere a uno spettacolo costituisce una "valvola di sfogo" per le emozioni, perché al contrario, come nota Giovanni Crisostomo, vedere il lusso sulla scena incrementa nei poveri insoddisfazione, rabbia, invidia, insofferenza per la loro condizione.

Se tutto questo vale sul piano delle idee, dei principi, delle teorie, dei consigli e degli auspici, più sfumata risulta essere la situazione se si guarda a quello che, nel sottotitolo del libro (il titolo richiama un passo di Crisostomo), Resta chiama il «visuto» dei cristiani, impiegando una categoria complessa, dai problematici risvolti psicologici, essenzialmente nel suo significato lessicale. L'autore mostra infatti come, nonostante tutte le critiche, rimanga radicata e persistente, anche presso i cristiani, la percezione del ruolo positivo degli spettacoli, tanto per il loro valore sociale quanto per il piacere che procurano. Ad esempio, se, come attestano Cipriano e il concilio di Cartagine, gli attori, in ragione dell'incompatibilità della loro arte con l'eucarestia, debbono abbandonare la professione (e hanno quindi diritto alla protezione della comunità), documenti epigrafici funerari mostrano come i battezzati spesso non lascino affatto il mestiere di attore, fieri, anzi, di compiere un'attività che dà piacere agli spettatori.

Nonostante il cambiamento di paradigma di cui si parlava, un'eradicazione completa e immediata degli spettacoli non sarebbe dunque stata possibile né prudente. Le "strategie di compromesso" sono diverse: una consiste nello sganciare gli spettacoli dalle loro componenti religiose. Nel contesto della cultura romana i riferimenti del teatro alla dimensione sacrale a un certo punto tendono ad affievolirsi, e questo fa sì che uno spettacolo che conserva il suo ruolo di collante sociale e di pubblico divertimento ma si distacca dal culto e dagli dèi possa essere considerato compatibile con i principi cristiani, sempre che si moderino alcuni dei suoi eccessi. A livello legislativo, così, si promuove la separazione proibendo certi spettacoli nei giorni festivi, oppure limitando gli aspetti più trasgressivi (la licenziosità) della messinscena. Le disposizioni ecclesiastiche, da parte loro, vietano ai battezzati l'esercizio della professione di attore, ma non la presenza fra il pubblico. Si fa strada, nel contempo, l'idea di un valore che per comodità definiremmo estetico del teatro, scindibile dagli aspetti rituali e mitologici. In questo contesto va collocata l'ammirazione di Sidonio Apollinare proprio per i soggetti mitologici della pantomima, dei quali non si rileva l'incompatibilità con i principi cristiani.

Un'altra strategia di difesa di danze e musica consiste nell'invocare l'Antico Testamento, nel quale non è presente una loro condanna ma anzi una loro valorizzazione, come avviene nei molti passi che menzionano cori e strumenti musicali e soprattutto nella descrizione delle attività di Davide. Se Novaziano insiste su quanto sia assurdo paragonare i danzatori, dal genere indefinibile, con i personaggi biblici, e il culto degli idoli praticato tramite strumenti musicali con il culto divino, si mostra invece più possibilista Ambrogio, che parla, volta per volta, di una *honesta, sapiens* o *spiritalis saltatio*, sottolineando la differenza delle danze dei suoi tempi con quelle bibliche, ma in contesti nei quali sembra suggerire che si tratti più di qualcosa di simbolico che di pratico. Nell'ambito di una valorizzazione eminentemente simbolica della danza si pone poi l'idea, presente in Basilio di Cesarea e in Gregorio di Nissa, di

una danza escatologica che sarà praticata insieme con gli angeli e i santi nel momento in cui si riconquisterà l'armonia originaria fra anima e corpo.

Come nelle cerimonie e nei divertimenti pubblici, anche nella vita privata l'uso di canti e danze risulta ampiamente diffuso. Difficile proibirlo, sicché Clemente Alessandrino distingue una musica austera e ordinata, che arricchisce l'animo e può associarsi ai brindisi a tavola, e la musica inutile, che provoca danze sfrenate, deliri e follie. Se cetra e lira accompagnano il canto di lode a Dio, trombe, zampogne, arpe, flauti, corni, tamburi e cembali, nacchere (ma anche cetra e lira, usate in certo modo) sono funzionali a musiche bestiali, guerresche, pagane, che creano caos e non armonia. Della danza privata sfrenata dalle conseguenze turpi diventa modello la figlia di Erodiade, le cui movenze sono opposte da Gregorio Nazianzeno alla danza di Davide, evocate da Ambrogio come portatrici di follia, assimilate da Pietro Crisologo ai movimenti di un rettile e delle bestie che divorano i martiri, mentre la demonizzazione di certi strumenti torna, ad esempio, con l'equiparazione del flauto al serpente tentatore effettuata da Epifanio di Salamina e trova una sua esplicitazione sistematica negli Oracoli sibillini. Tra le occasioni che si usava festeggiare con canti e balli si trovano al primo posto i matrimoni, per i quali Ambrogio raccomanda di limitarsi a eseguire inni con la cetra senza usare arpe e tamburelli, mentre Crisostomo stigmatizza le condotte animalesche dei convitati, indotte da musiche sataniche. Il concilio di Laodicea dà per scontato che vi si svolgano spettacoli, cui proibisce di assistere soltanto a ministri consacrati e chierici. Insomma, le fonti attestano una persistenza dell'uso di celebrare eventi privati (ma anche ricorrenze come quelle delle calende di gennaio) con danze e canti che si cerca di moderare con prescrizioni evidentemente di poco successo (e infatti reiterate, ad esempio, in vari concili di area gallica).

Quanto, infine, agli spazi sacri cristiani, i convertiti continuavano a considerare danza e musica come modi per festeggiare, da praticarsi anche nel contesto della nuova fede. Basilio, così, stigmatizza balli "immondi" che si svolgevano presso i sepolcri dei martiri e ad Antiochia i cristiani celebrano con danze la morte di Giuliano. Si cerca di arginare tali abitudini imponendo di limitarsi, nel corso delle liturgie, al canto e formulando divieti. Un caso particolare è quello dei banchetti sulle tombe, svincolati dalla loro funzione pagana e mantenuti, talvolta, dai cristiani (un'omelia anonima orientale del IV secolo esorta per esempio a compiere danze per un martire), che pongono il problema dei limiti entro cui è concepibile una possibilità di comunicazione con il defunto, chiaramente declinata in maniera diversa se il morto è un santo o meno.

Come si vede, un orientamento decisamente negativo verso gli spettacoli è associato alla propensione a consentire un allentamento dei divieti, in una società ancora legata a musiche e danze sia per il loro ruolo civico, sia per la gioia e il divertimento che comportavano. Proprio a proposito del culto dei santi se ne vede una prova: Gregorio il Taumaturgo nota infatti che siccome i semplici cercano i piaceri, è preferibile che li trovino nelle feste dei santi e possano così passare dal godimento del corpo alla letizia dello spirito. Le concessioni si restringono, in ogni caso, mano a mano che l'influenza cristiana si consolida, finché Agostino mette in chiaro come esse fossero funzionali a una strategia di conversione che non intendeva imporre rinunce troppo ingenti (e soprattutto la rinuncia ad attività piacevoli), ma ormai non siano più necessarie. Le danze nelle feste dei martiri (vietate dal concilio di Cartagine) e i banchetti

presso le tombe (già proibiti da Ambrogio) debbono dunque essere abbandonati e questi ultimi vanno piuttosto trasformati in forme di agape. Insomma, a un atteggiamento costantemente negativo degli scrittori cristiani nei confronti degli spettacoli, che si esprime sostanzialmente con gli stessi toni e le stesse argomentazioni nonostante le differenze geografiche e storiche, corrispondono indicazioni e consigli volta per volta più possibilisti, ma nel quadro di una progressiva chiusura.

Di queste dinamiche storiche e sociali Resta dà conto con una ricerca meticolosa, attenta, perspicua, amplissimamente documentata, facendo dialogare le fonti, sistemando la materia in maniera convincente, procedendo alla luce dell'ingente letteratura critica di riferimento, che è esaminata in modo completo e sistematico. Se il suo discorso si sofferma principalmente su un'esposizione critica delle fonti attenta alla dimensione interpretativa, il materiale che mette in luce si presta a una considerazione anche da un punto di vista più marcatamente antropologico e sociologico, qui suggerita e tratteggiata ma, per gli intenti stessi dell'autore e del volume, non seguita in tutte le sue implicazioni. Proprio in vista di sviluppi del genere, e per l'utilità della lettura di uno studio come questo anche al di fuori dell'ambito della filologia e la storia antica, ci si rammaricherà del fatto che le abbondanti fonti riportate, secondo un uso per altri versi diffuso e accreditato nella letteratura scientifica, non siano accompagnate da una traduzione italiana. L'utilizzazione del lavoro è, per altro, facilitata dagli indici accurati di cui il libro è corredato.

Natale Spineto  
Università degli Studi di Torino

*Le légendier de Moissac et la culture hagiographique méridionale autour de l'an mil*, éd. par F. Peloux, (Hagiologia, 15), Turnhout, Brepols, 2018, 580 pp. + ill.

Questa voluminosa opera collettiva, sapientemente curata da Fernand Peloux, si inserisce in modo esemplare in una tendenza attuale della ricerca agiografica, quella cioè di concentrarsi su un manoscritto unico, particolarmente significativo per le sue caratteristiche, studiandolo secondo un approccio collettivo e interdisciplinare, in cui l'attenzione agli aspetti materiali del codice (scrittura, decorazione, notazione neumatica) si lega allo studio della struttura compositiva, delle forme del discorso (letterarie e agiografiche) e dei contesti storico-culturali entro i quali i testi furono recepiti. Così il manoscritto diventa un oggetto storico "totale", interessante in sé, non più soltanto un contenitore da usare, in modo strumentale, come vettore di testi. Un precursore di questa tendenza, spesso richiamato come termine di riferimento nel presente studio, è il volume collettivo dedicato al leggendario di Torino (*Le légendier de Turin. Ms. D.V.3 de la Bibliothèque Nationale Universitaire*, éd. par M. Goullet, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2014).

L'*Avant-propos* di Peloux (pp. 7-17) presenta le coordinate scientifiche del progetto, introducendo la nozione di "campo agiografico" (ripresa da Guy Philippart) e la distinzione tra produzione agiografica e "cultura agiografica" (p. 8) e propone di affrontare l'agiografia in modo multidisciplinare, per formulare interpretazioni nuove per la