

DONATELLA TRONCA*

«Allora Maria prenderà il tamburello e animerà alla danza le vergini». Paradigmi femminili di danza e conoscenza al cristianesimo¹

Nella sua molteplicità di significati e di funzioni, la danza si offre come un linguaggio privilegiato di narrazione culturale e religiosa, in particolare quando a darle forma sono i corpi delle donne. Nel cristianesimo, a partire dai primi commenti al testo biblico, essa appare insieme come gesto carismatico e veicolo di sapere spirituale, ma anche come stigma di alterità e devianza.² La danza liturgica e devozionale, ispirata alla *choreia* platonica, indicata dal filosofo come perfetto metro di vita comunitaria ed elemento fondamentale nell'educazione dell'essere umano nella sua complessità, è descritta

* Università degli studi di Bologna, Italy

donatella.tronca2@unibo.it; ORCID 0000-0002-9998-637X

1 Questo articolo si iscrive nella cornice del progetto di ricerca Mujeres danzantes, idolatría y ritos: cultura visual e historia cultural de la danza en la larga Edad Media: MUDANZA, PID2022-140028NB-I00.

2 Per una panoramica di carattere generale sull'ampia questione della relazione tra danza e cristianesimo nella forbice temporale presa in considerazione, cfr. Donatella Tronca, *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*, Roma, Viella, 2022; Ruth Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge, MA/London, Harvard University Press, 2008; Kathryn Dickason, *Ringleaders of Redemption. How Medieval Dance Became Sacred*, Oxford, Oxford University Press, 2021. Per la prima età moderna è imprescindibile il riferimento a Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè. Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi e Ricerche-Viella, 2000; gli studi di Arcangeli hanno infatti fornito le basi metodologiche per gran parte delle ricerche successive, anche in rapporto alle epoche precedenti.

dai Padri della Chiesa come imitazione dei movimenti angelici.³ Nel passo del *De virginitate* che fornisce il titolo a questo contributo –«Allora Maria prenderà il tamburello e animerà alla danza le vergini»–, Ambrogio rilegge la danza di Miriam sorella di Mosè (*Es* 15, 19-20) come prefigurazione della danza delle vergini guidate dalla Vergine per eccellenza, simbolo di unione mistica e accesso privilegiato al divino.⁴ In questo contesto, la danza diventa trasmissione di sapere profetico, una forma di conoscenza incarnata e comunitaria.⁵

Tuttavia, la stessa danza che celebra la grazia e la spiritualità femminile può essere ribaltata in chiave negativa. Questo tipo di narrazione che, in positivo, metteva al centro la sfera femminile, offriva un paradigma che si prestava assai docilmente al rovesciamento, soprattutto in relazione alla più generale concezione di inferiorità che si aveva della donna e di chi effettivamente operava nelle arti sceniche.⁶ E in questa narrazione rovesciata, alle danzatrici non veniva più attribuita una forza comunicativa con Dio ma, al contrario, con la sfera demoniaca, magica, idolatrica e maledetta. Le danzatrici, soprattutto quelle legate alla scena teatrale e alla pantomima, vengono presentate come detentrici di un sapere demoniaco e assimilate a prostitute, possedute ed eretiche; più tardi, a partire dalla prima età moderna, anche a streghe e isteriche.⁷

3 Per un'analisi dettagliata del legame in Platone tra la danza e il concetto di cittadinanza, cfr. Lucia Prauscello, *Performing Citizenship in Plato's Laws*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 105-122.

4 Ambrogio, *De virginibus* 2, 2, 17 (ed. Franco Gori, in *Biblioteca Ambrosiana* 14, 1, 1989, pp. 100-240; trad. it. *Le vergini*, in Giovanni Coppa (a cura di), *Opere*, Torino, UTET, 1969).

5 Riflette ampiamente sulla relazione tra l'immagine della danza (cosmica) e la conoscenza, James Miller, *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1986.

6 Sulla generale condizione della donna nel mondo romano, cfr. Francesca Cenerini, *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna, Il Mulino, 2002; Maria Pia Baccari, *Alcune osservazioni sulla condizione della donna nel sistema giuridico-religioso romano*, in *Fides, humanitas, ius. Studi in onore di Luigi Labruna*, Napoli, Editoriale scientifica, 2007, pp. 253-263; Felice Mercogliano, *La condizione giuridica della donna romana: ancora una riflessione*, «TSDP», 4, 2011, pp. 1-41; Gillian Clark, *Women in Late Antiquity. Pagan and Christian Life-styles*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

7 Per una panoramica su questi ultimi aspetti, si veda: Isabella Gagliardi, Licia Buttà (a cura di), *Dancing in the Dark: la danza come espressione dell'oscurità (secoli XIII-XVII)*, «Riforma e movimenti religiosi», 16, 2024; Gaia Prignano, *La danza nei rituali sabbatici: un excursus nell'immaginario europeo fra Cinque e Seicento*, in Licia Buttà, Luigi Canetti, Donatella Tronca (a cura di), *Schemata, formae e rituali coreutici tra Antichità, Medioevo ed Età moderna*, «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», 10, 2020, pp. 101-126.

È significativo osservare come questa narrazione si costruisca costantemente attraverso lo sguardo maschile, che assegna significati e giudizi al gesto femminile, trasformando il carisma in marchio d'infamia.

Le riflessioni che seguono affrontano questo tema prendendo in esame alcune figure e fonti emblematiche del cristianesimo tardoantico e medievale. Si tratta di narrazioni che, pur provenendo da contesti apparentemente lontani, si intrecciano attorno a quattro fili conduttori comuni: donne, danza, religione e conoscenza.

1. Salomè e le altre: corpi di donne danzanti tra infamia e potere

Quando si considerano i rapporti tra cristianesimo e danza, una frase torna con particolare insistenza: «Dove c'è la danza, là c'è il diavolo». L'espressione si legge in un'omelia sul Vangelo di Matteo pronunciata nel IV secolo da Giovanni Crisostomo.⁸ Questa condanna, ripresa più tardi dai detrattori della pratica coreutica anche nella latinità medievale, conobbe una vasta fortuna ed è stata spesso impiegata, senza le necessarie precisazioni, per riassumere la posizione cristiana nei confronti della danza. Negli stessi anni di Crisostomo, un altro autorevole padre della Chiesa, Basilio di Cesarea, esaltava invece come massima gloria e benedizione l'imitazione sulla terra della danza degli angeli.⁹ Per comprendere quella che è stata spesso percepita come una contraddizione, o semplicemente ridotta a mera espressione di metafore astratte, è necessario analizzare in prospettiva storico-semanticamente i diversi termini utilizzati nella Tarda Antichità per designare un insieme eterogeneo di pratiche che oggi traduciamo con il termine danza.

Se consideriamo gli originali greci dei passi patristici appena menzionati, appare subito evidente come Crisostomo e Basilio usino due termini diversi per indicare la pratica coreutica: *orchesis* nel testo di Crisostomo; *choreia* in quello di Basilio. Analizzando la storia del significato dei concetti, la semantica storica permette di evidenziare come i termini non siano mai neutri, e come i significati attribuiti alle parole siano un prodotto della storia culturale.

⁸ Giovanni Crisostomo, *In Matthaeum homilia* 48, 3: "Ενθα γὰρ ὄρχησις, ἐκεῖ διάβολος (*Patrologia Graeca* 58, 491).

⁹ Basilio di Cesarea, *Ep.* 2, 2: Τί οὖν μακαριώτερον τοῦ τὴν ἀγγέλων χορείαν ἐν γῇ μμεῖσθαι (ed. Yves Courtonne, *Saint Basile. Lettres*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1957).

Quando Crisostomo diceva «dove c'è l'*orchesis* là c'è il diavolo» stava descrivendo la *performance* di Salomè (*Matteo* 14, 6-12; *Marco* 6, 22-25). Sarebbe sbagliato leggere questa affermazione unicamente con lo sguardo anacronistico di una condanna vittoriana che non poteva appartenere all'immaginario tardoantico, perché quella che Crisostomo sta condannando non è banale lussuria, ma la spettacolarità con il fine negativo della danza della principessa biblica.¹⁰ Nello spettro semantico greco tardoantico il termine *orchesis* fa riferimento alla pratica pantomimica, e lo stesso termine *orchestes* sembra avere maggiore diffusione in concomitanza con il successo di questa forma di spettacolo, e per chiunque intendesse chiamarsi cristiano questo mestiere era semplicemente inammissibile.¹¹ È importante sottolineare come la pratica pantomimica fosse considerata un mestiere vile e infamante anche dai non cristiani e come le donne di spettacolo fossero assimilate alle prostitute, tanto a livello normativo quanto sociale. Salomè stessa sembra essere vittima della sua danza: la fanciulla, infatti, non viene nemmeno mai menzionata per nome nel testo biblico, e appare come un mero corpo privo di identità nelle mani delle macchinazioni della sua incestuosa madre Erodiade.¹² Erode, dal canto suo, sembra quasi assumere un ruolo passivo: legato da un giuramento pronunciato davanti ai convitati, appare riluttante ma costretto ad assecondare la richiesta, quasi a malincuore, lasciando che sia la volontà della donna a prevalere. In questo scenario, la madre manipolatrice non solo determina l'esito tragico della vicenda, ma trasmette alla figlia una forma di conoscenza che passa attraverso la danza, utilizzata come strumento di seduzione e di potere.

In generale, era proprio questo il modo in cui erano viste le danzatrici nel mondo romano-imperiale, e quindi nel mondo di Crisostomo: esseri senza diritti, meri corpi da plasmare per il piacere

10 Sulla danza di Salomè, cfr. Ruth Webb, *Salome's Sisters: The Rhetoric and Realities of Dance in Late Antiquity and Byzantium*, in Liz James (ed.), *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*, London-New York, Routledge, 1997, pp. 119-148; Barbara Baert, *The Dancing Daughter and the Head of John the Baptist (Mark 6: 14-29) Revisited. An Interdisciplinary Approach*, «Louvain Studies», 38, 2014, pp. 5-29.

11 Per un approfondimento sulla questione, cfr. Donatella Tronca, *To Be or Not to Be Part of the vita scaenica. Religious and Juridical Perspectives on the Status of Dancers and Performers in Late Antiquity*, «Mythos. Rivista di Storia delle Religioni», 15, 2021, pp. 188-203.

12 Il nome di Salomè appare per la prima volta nelle *Antiquitates Judaicae* 18, 136 di Giuseppe Flavio (ed. Benedikt Niese, in *Flavii Iosephi opera*, vol. 1-4, Berlin, Weidmann, 1887-1892 [rist. 1955]).

dell'aristocrazia senatoria. Questa dinamica offre un'evidenza concreta di una condizione di grave marginalità, anche giuridica, delle donne che danzavano e che, verosimilmente, trasmettevano all'interno di gruppi più o meno coesi le loro conoscenze e i saperi tecnici legati alle *performance* in cui si esibivano. Si trattava di associazioni che non rappresentavano semplici corporazioni di mestiere, ma svolgevano anche funzioni di riconoscimento e sostegno sociale, solidarietà interna e rappresentanza.¹³

In questo senso, le fonti relative a Teodora –dapprima danzatrice, poi moglie dell'imperatore Giustiniano– anche se appaiono quantitativamente scarse, si configurano come una forma di narrazione particolarmente significativa ed emblematica per il nostro discorso.¹⁴ Procopio di Cesarea la descrive con toni diffamatori, associandola alla falsità teatrale e alla dimensione demoniaca.¹⁵ Il testo di Procopio rientra nel genere dell'invettiva (*psogos*) e i pettegolezzi che narra, conditi anche da notevoli esagerazioni parodiche, hanno l'intento di diffamare l'intera corte imperiale; essi contengono «rimproveri e scherno verso Giustiniano imperatore e Teodora, sua moglie, nonché verso lo stesso Belisario

13 Sul tema, in particolare sulle *sociae mimae*, cfr. Evelyn Fertl, *Mimenvereine und Collegia*, in Ead., *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen... Die Schauspielerinnen in der römischen Antike*, Wien, Braumüller, 2005, pp. 57-66; Live Hov, *The First Female Performers: Tumblers, Flute-girls, and Mime Actresses*, «New Theatre Quarterly», 31, 2, 2015, pp. 129-143; Ruth Webb, *Female Entertainers in Late Antiquity*, in Patricia Easterling, Edith Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 282-303; Edward J. Jory, *Associazioni di attori a Roma* [1996], in Nicola Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Imola, Cue Press, 2015, pp. 194-228.

14 La bibliografia su questi personaggi è molto vasta; per una panoramica di carattere generale cfr., almeno, Giorgio Ravegnani, *Teodora. La cortigiana che regnò sul trono di Bisanzio*, Roma, Salerno Editrice, 2016; Paolo Cesaretti, *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, Milano, Mondadori, 2003; Lynda Garland, *Byzantine Empresses. Women and Power in Byzantium, AD 527-1204*, London, Routledge, 1999, pp. 11-39. Si riprendono, di seguito, alcune riflessioni pubblicate in Donatella Tronca, *Da Bassilla di Aquileia a Teodora di Bisanzio: attrici e ballerine nel Tardoantico cristiano*, «Greek and Roman Musical Studies», 13, 2, 2025, pp. 344-366, cui si rimanda anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

15 Procopio, *Storie segrete*, ed. Fabrizio Conca, versione italiana di Paolo Cesaretti, Milano, Rizzoli, 2024¹² [1996]. Sull'autore, le sue opere e il più generale contesto, cfr. Averil Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, London, Routledge, 1996 [1985]; Mischa Meier, Federico Montinaro (eds.), *A Companion to Procopius of Caesarea*, Leiden-Boston, Brill, 2022. Sulla relazione tra Procopio e Teodora, cfr. Hans-Georg Beck, *Lo storico e la sua vittima. Teodora e Procopio*, Roma-Bari, Laterza, 1988 [ed. or. 1986].

e la di lui consorte». ¹⁶ Le origini modeste di queste donne offrivano terreno fertile al pettegolezzo di corte e alla diffamazione letteraria: Procopio le evoca per dipingere mariti deboli, facilmente soggiogati dalla perfidia coniugale. Non era però soltanto questione di umile condizione sociale: il loro legame con la scena teatrale – spazio di infamia e discredito – aggravava ulteriormente il quadro, e non vi è ragione di ritenere che si tratti di pura invenzione. Procopio racconta che Teodora era figlia di un guardiano di belve del Circo e che, appena cresciuta, era entrata nel mondo della scena come prostituta e ballerina. ¹⁷ Insiste sul fatto che non avesse alcun talento artistico, ma solo la capacità di usare il corpo per sedurre e manipolare. ¹⁸ Tanto per Teodora quanto per Antonina, la vicinanza al teatro è un tratto da ritenersi reale e determinante nella percezione pubblica. ¹⁹ Il legame con la dimensione teatrale, infatti, non può essere inteso soltanto come artificio retorico: esso rinvia a un contesto giuridico ben preciso, che contribuiva a determinare conseguenze tangibili nella sfera politica e sociale. Procopio, in quanto storico e intellettuale, non poteva permettersi di inventare completamente i particolari che riferisce: la puntualità di certi dettagli lascia trasparire un fondo di realtà. Le *Storie segrete*, redatte quando Giustiniano era ancora in vita e non pensate per una circolazione immediata, non avrebbero potuto reggersi su menzogne assolute: un funzionario della sua statura avrebbe perso ogni credito presso i

16 *Suidae lexicon*, IV, ed. Ada Adler, Leipzig, Teubner, 1935, p. 211: τὸ βιβλίον Προκοπίου τὸ καλούμενον Ἀνέκδοτα φόγους καὶ κωμωδίαν Ἰουστινιανοῦ βασιλέως περιέχει καὶ τῆς αὐτοῦ γυναικὸς Θεοδώρας, ἀλλὰ μὴν καὶ αὐτοῦ Βελισαρίου καὶ τῆς γαμετῆς αὐτοῦ. Sulla retorica diffamatoria di Procopio, cfr. Antonio Carile, *Consenso e dissenso fra propaganda e fronda nelle fonti narrative dell'età giustiniana*, in Gian Gualberto Archi (a cura di), *L'imperatore Giustiniano. Storia e mito*. Giornate di studio a Ravenna (14-16 ottobre), Milano, Giuffrè, 1978, pp. 37-93; sulla generale presenza di questo genere di invettiva nelle biografie antiche, cfr. Janet Fairweather, *Fiction in the Biographies of Ancient Writers*, «Ancient Society», 5, 1974, pp. 231-275.

17 Procopio, *Storie segrete*, 9, 11.

18 *Ibidem*, 9, 12s.

19 Sulle relazioni tra Belisario, Antonina e Teodora, cfr. Halina Evert-Kappesowa, *Antonine et Bélisaire*, in Johannes Irmsche (ed.), *Byzantinistische Beiträge*, Berlin, Akademie Verlag, 1964, pp. 55-72; Elizabeth A. Fisher, *Theodora and Antonina in the Historia Arcana: History and/or Fiction?*, «Arethusa», 11, 1978, pp. 253-279. Sulle altre testimonianze relative alla provenienza sociale di Teodora, cfr. Susan Ashbrook Harvey, *Theodora the 'Believing Queen': A Study in Syriac Historiographical Tradition*, «Hugoye: Journal of Syriac Studies», 4, 2, 2001, pp. 209-234; Pauline Allen, *Contemporary Portraits of the Byzantine Empress Theodora (A.D. 527-548)*, in Barbara Garlick, Suzanne Dixon, Pauline Allen (eds), *Stereotypes of Women in Power: Historical Perspectives and Revisionist Views*, London, Bloomsbury, 1992, pp. 93-103.

propri sodali se si fosse limitato a fabbricare tutto. La narrazione di Procopio deve essere compresa all'interno delle convenzioni della disciplina retorica antica, che costituiva il principale strumento di rappresentazione e interpretazione della realtà. I suoi racconti si radicano, pertanto, su dati fattuali, ma vengono rielaborati attraverso gli artifici della retorica, sia nell'elogio smodato (di cui lo stesso Procopio aveva fatto ampio uso nelle altre sue opere favorevoli alla corte) sia nell'invettiva polemica. In questo contesto, le origini di Antonina e Teodora in ambienti legati allo spettacolo costituivano un terreno particolarmente favorevole all'attività diffamatoria: il teatro e la danza, infatti, si prestavano da sempre al dibattito morale e filosofico, in ragione dello sguardo ambiguo e contraddittorio che l'aristocrazia vi rivolgeva.²⁰ Per uomini come Procopio, la sola idea che una donna della provenienza di Teodora potesse raggiungere la massima dignità imperiale era insopportabile. Una certa mobilità sociale, che nel tardo impero romano stava assumendo contorni sempre più visibili, appariva infatti come un pericolo diretto per la conservazione dei privilegi secolari del ceto senatorio e aristocratico, minacciando di sovvertire l'ordine tradizionale. Gli stessi tratti di falsità e inganno associati al mondo dello spettacolo confluiscono, nella narrazione di Procopio, nella caratterizzazione negativa di Giustiniano: per lui, questo imperatore non era la *mimesis* di Dio in terra, bensì un distruttore delle istituzioni, come dimostrava, tra l'altro, la sua pericolosa inclinazione ad accogliere e favorire gli stranieri.²¹

Eppure, al di là del tono denigratorio, lo stesso Procopio lascia intravedere l'immagine di una Teodora forte, autonoma nelle decisioni, determinata e temuta.²² Tra le sue colpe vi era forse anche quella, inaccettabile per l'autore, di avere opinioni proprie e di esprimerle. Ed è ancora lo stesso Procopio a confermarlo consegnandoci, ma questa volta in positivo, l'episodio più emblematico di questa determinazione, riportando i dettagli dell'intervento decisivo di

20 Sugli esiti letterari e filosofici di questa ambiguità, cfr. Karin Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford, Oxford University Press, 2018. Sulle possibili influenze subite da Procopio nella descrizione di Teodora ballerina, cfr. Fritz Bornmann, *Su alcuni passi di Procopio*, «Studi italiani di filologia classica», 50, 1-2, 1978, pp. 27-37; Sergi Grau, Oriol Febrer, *Procopius on Theodora: Ancient and New Biographical Patterns*, «Byzantinische Zeitschrift», 113, 3, 2020, pp. 769-788.

21 Procopio, *Storie segrete*, 6, 21; 19, 13.

22 *Ibidem*, 15, 2.

Teodora in merito alla rivolta di Nika.²³ Non si può escludere che il fatto di provenire dagli ambienti socialmente complessi e spesso degradati dello spettacolo rendesse particolarmente resilienti le persone – e in particolare le donne – che vi gravitavano attorno. Dopotutto, queste ultime possedevano spesso qualità e astuzia tali da consentire loro di ottenere notevoli ricchezze e notorietà, e non era raro che riuscissero a infiltrarsi nei circoli vicini alla corte imperiale. Ma proprio per la loro potenziale capacità di usare il corpo per manipolare o ingannare, il diritto romano le colpiva con la nota di *infamia*: si trattava di una condizione giuridica che comportava la perdita di diritti civili e la marginalizzazione sociale.²⁴ Era un marchio morale, ma soprattutto legale. Le attrici e le danzatrici non potevano testimoniare nei processi, non potevano sposare senatori o cittadini liberi ed erano considerate alla stregua di criminali che avessero ricevuto una condanna.

Nel *Digesto*, la grande raccolta di diritto romano confluita nel *Corpus Iuris Civilis* voluto da Giustiniano, i giuristi elencano con estrema precisione le categorie colpite da *infamia*.²⁵ Secondo loro, persino il solo salire su un palco (*scaena*) poteva bastare a compromettere la rispettabilità di una persona. Un vivido spaccato di questa realtà ci è offerto ancora da Procopio, quando descrive la

23 Procopio, *La guerra persiana* 1, 24, in Marcello Craveri (a cura di), Procopio di Cesarea, *Le guerre. Persiana, Vandalica, Gotica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 9-184.

24 Per una panoramica di carattere generale sulla questione giuridica dell'*infamia* e sulle sue ricadute, cfr. Riccardo Astolfi, *La lex Iulia et Papia*, Padova, Cedam, 1995³, pp. 49-61; Michèle Ducos, *La condition des acteurs à Rome. Données juridique et sociales*, in Jürgen Blänsdorf, Jean-Marie André, Nicole Fick (eds.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain*, Tübingen, Francke, 1990, pp. 19-33; Catherine Edwards, *Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome*, in Judith P. Hallett, Marilyn B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 66-95; Dorothea R. French, *Maintaining Boundaries: The Status of Actresses in Early Christian Society*, «Vigiliae Christianae», 52, 3, 1998, pp. 293-318. Valerio Neri, *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, 'infames' e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, Edipuglia, 1998, pp. 233-258; Giorgio Vespignani, *Considerazioni sulla figura della donna di spettacolo a Bisanzio nella tarda Antichità*, «Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi», 1, 1999, pp. 1-12; Christophe Hugoniot, *De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire romain*, in Christophe Hugoniot, Frédéric Hurlet, Silvia Milanezi (coord.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Press Universitaire François-Rabelais, 2004, pp. 213-240; Tiziana J. Chiussi, *La fama nell'ordinamento romano. I casi di Afrania e Lucrezia*, «Storia delle donne», 6-7, 2010-2011, pp. 89-105.

25 *Digesto* 3, 2 (ed. Theodor Mommsen, *Corpus iuris civilis*, Berlin, Weidmann, 1889).

reazione dei cittadini liberi che incontravano Teodora per strada: costoro si voltavano e si allontanavano in fretta, per timore di sfiorarne le vesti ed esserne contaminati. Non è un dettaglio da poco che, per esprimere tale effetto corruttivo, Procopio ricorra al termine *miasma*, sottolineandone così la portata inquinante.²⁶

Per quanto i discorsi di Procopio siano segnati dal colore dell'odio personale, essi restituiscono comunque una condizione sociale reale. È opinione diffusa che la polemica cristiana contro gli spettacoli abbia aggravato ulteriormente la marginalità delle ballerine; in realtà accadde il contrario.²⁷ Proprio grazie all'influenza che tale dibattito esercitò sulla legislazione teodosiana e giustiniana, le danzatrici poterono accedere a forme di redenzione dallo stigma legislativo e sociale fino ad allora del tutto impensabili.²⁸ La critica cristiana agli spettacoli aveva infatti messo in luce l'incoerenza di una società che osannava ciò che, fuori dalla scena, veniva considerato contaminante. In questa prospettiva, lo sguardo dello spettatore sulla danzatrice non poteva più restare distaccato. Rispetto all'epoca cui risalgono le leggi sull'*infamia* raccolte nel *Digesto* – anche se ancora attive e operanti – l'avvento e la progressiva istituzionalizzazione del cristianesimo introdussero una nuova etica della prossimità: nello sguardo cristiano, lo spettatore non poteva essere considerato meno infame della danzatrice. Agostino individuava una contraddizione profonda nella venerazione, talvolta prossima all'idolatria, di figure che poi, fuori dalla scena, erano bollate come *infames*. Per il vescovo di Ippona, infatti, è lecito amare solo ciò di cui non ci si vergogna e che si desidera imitare, mentre non si deve in alcun modo favorire ciò che si condanna.²⁹

26 Procopio, *Storie segrete*, 9, 5.

27 Le riflessioni degli autori cristiani contro gli spettacoli sono state molto studiate e constano di un'ampia bibliografia. Per le ipotesi sulla relazione tra danza, intesa come *orchesis*/pantomima, e cristianesimo, reputo fondamentali i seguenti studi: Leonardo Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II–IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008; Carla Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II–XI sec.)*, Firenze, Le Lettere, 2015; Alessandro Saggioro, *Dalla pompa diabolica allo spirituale theatrum. Cultura classica e cristianesimo nella polemica dei Padri della Chiesa contro gli spettacoli. Il terzo secolo* = «Mythos. Rivista di storia delle religioni», 8, 1996.

28 Sull'influenza della Patristica sul diritto romano nella Tarda Antichità, cfr. Gian Luigi Falchi, *L'influenza della Patristica sulla politica legislativa De nuptiis degli imperatori romani dei secoli IV e V*, «Augustinianum», 50, 2, 2010, pp. 351-407.

29 Agostino, *sermo* 313A = Denis 14 (ed. Germain Morin, *Augustinus. Sermones post Maurinos*, in *Miscellanea Agostiniana*, I, Città del Vaticano, Tipografia poliglotta

La legislazione dell'Impero cristiano iniziò a introdurre forme di protezione per le danzatrici. Il *Codice Teodosiano*, per esempio, prevedeva che le donne di spettacolo che si convertivano al cristianesimo potessero abbandonare la professione senza subire danni giuridici, e fossero libere dal pregiudizio legato al loro passato.³⁰ Naturalmente, non sappiamo quanto queste leggi fossero effettivamente applicate in tutte le province dell'Impero. Ma rappresentavano un primo passo importante: per la prima volta, si riconosceva alle danzatrici il diritto di scegliere, di cambiare vita, di riscattarsi.

Con Giustiniano, questo processo conosce un'ulteriore evoluzione. Nelle leggi raccolte nel *Codex Iustinianus* troviamo norme che permettono alle ballerine di riacquisire lo stato dignitoso che avrebbero avuto se non avessero mai calcato la scena.³¹ Procopio stesso fa riferimento a questa legge, sostenendo che fu fatta appositamente dall'imperatore Giustino I, zio e predecessore di Giustiniano, per consentire al nipote di sposare Teodora.³² Ma, al di là delle motivazioni personali, si tratta di una norma che segna un cambio di mentalità: la legge vuole combattere non solo l'infamia legale, ma anche il pregiudizio sociale.

Un'altra riforma significativa compare nelle *Novellae* (le nuove leggi promulgate da Giustiniano), dove le ballerine vengono liberate dal giogo dei loro impresari. Questi, infatti, le costringevano a prestare giuramento di continuare a esercitare le arti sceniche, così da poterle accusare di spergiuro qualora avessero voluto smettere di danzare. La *Novella* in questione proibiva agli impresari di imporre tale giuramento e stabiliva che, in caso contrario, fossero loro stessi a essere condannati per spergiuro, con l'obbligo di versare una multa direttamente alla ballerina offesa, affinché potesse ricostruirsi una vita.³³ Questo tipo di leggi mostra un cambiamento profondo: non solo si vuole proteggere legalmente le ex ballerine, ma si cerca anche

vaticana, 1930).

30 *Codex Theodosianus* 15, 7, 4; *Codex Theodosianus* 15, 7, 9 (ed. Theodor Mommsen, Paul M. Meyer, *Theodosiani libri XVI cum Constitutionibus Sirmondianis et Leges novellae ad Theodosianum pertinentes*, Berlin, Weidmann, 1905).

31 *Codex Iustinianus* 5, 4, 23 (ed. Mommsen, *Corpus iuris civilis*).

32 Procopio, *Storie segrete* 9, 51. Sul tema, cfr. David Daube, *The Marriage of Justinian and Theodora. Legal and Theological Reflections*, «Catholic University Law Review», 16, 4, 1967, pp. 380-399.

33 *Novellae* 51, pr. et 1 (ed. Mommsen, *Corpus iuris civilis*). Cfr. Joëlle Beaucamp, *Le statut de la femme à Byzance (4e-7e siècle). I. Le droit impérial*, Paris, De Boccard, 1990, pp. 129-132.

di rimuovere lo stigma che per secoli aveva colpito chi lavorava nello spettacolo.

Le leggi giustinianee si inseriscono, tra l'altro, in un più ampio quadro di riforme normative volte a garantire una maggiore tutela delle donne, laddove lenocinio e sfruttamento iniziano a essere qualificati come crimini contro la donna.³⁴ Un esempio significativo è inoltre rappresentato, per le donne libere, dalla disciplina sulla dote, che per la prima volta assume il carattere di patrimonio riservato alla moglie, così da assicurarle i mezzi per provvedere al proprio sostentamento in caso di divorzio.³⁵ Da qui derivano anche mutamenti nel lessico giuridico: se in precedenza si parlava di *imbecillitas* o *infirmetas sexus*, Giustiniano introduce la categoria di *fragilitas*, segnalando –almeno in apparenza– un cambiamento di mentalità. La debolezza femminile non è più intesa come una condizione di inferiorità tale da comportare discriminazioni e incapacità giuridica, ma come una fragilità da proteggere, che richiede tutela.³⁶

34 Sul tema, cfr. Salvatore Puliatti, *Lenocinii crimen*, in Fabio Botta (a cura di), *Il diritto giustiniano fra tradizione classica e innovazione*, Torino, Giappichelli, 2003, pp. 147–216; Salvatore Puliatti, *Quae ludibrio corporis sui quaestum faciunt. Condizione femminile, prostituzione e lenocinio nelle fonti giuridiche dal periodo classico all'età giustiniana*, in Ugo Criscuolo (a cura di), *Da Costantino a Teodosio il Grande. Cultura, società, diritto*, Atti del convegno internazionale (Napoli, 26–28 aprile 2001), Napoli, M. D'Auria editore, 2003, pp. 31–83; Larisa Orlov Vilimonović, *Byzantine Feminisms in the Age of Justinian*, in Mitko B. Panov (ed.), *Identities. Proceedings of the 7th International Symposium "Days of Justinian I"*, Skopje, 15–16 November, 2019, Skopje, INI, 2020, pp. 91–120.

35 Cfr. Maria Teresa Guerra Medici, *I diritti delle donne nella società altomedievale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986, pp. 51–64.

36 Sul tema cfr. Joëlle Beaucamp, *Le vocabulaire de la faiblesse féminine dans les textes juridiques romains du IIIe au VIe siècle*, «Revue historique de droit français et étranger», 54, 4, 1976, pp. 485–508; Suzanne Dixon, *Infirmetas sexus: Womanly Weakness in Roman Law*, «Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis», 52, 4, 1984, pp. 343–372; Fausto Gorla, *Il dibattito sull'abrogazione della lex Oppia e la condizione giuridica della donna romana*, in Renato Uglione (a cura di), *La donna nel mondo antico*. Atti del convegno nazionale di studi (Torino 21–23 aprile 1986), Torino, CELID, 1987, pp. 265–303; Helen Saradi-Mendelovici, *A Contribution to the Study of the Byzantine Notarial Formulas: The infirmetas sexus of Women and the sc. Velleianum*, «Byzantinische Zeitschrift», 83, 1, 1990, pp. 72–90. Per inquadrare il più generale significato di questi concetti nel cristianesimo, cfr. Gerard Bartelink, *Fragilitas (infirmetas) humana chez Augustin*, «Augustiniana», 4, 2, 1991, pp. 815–828; Giulia Sfameni Gasparro, *La donna nell'esegesi patristica di Gen 1–3*, in Umberto Mattioli (a cura di), *La donna nel pensiero cristiano antico*, Genova, Marietti, 1992, pp. 17–50; Paola Francesca Moretti, *La Bibbia e il discorso dei Padri latini sulle donne. Da Tertulliano a Girolamo*, in Kari Elisabeth Borresen, Emanuela Prinzivalli (a cura di), *Le donne nello sguardo degli antichi autori cristiani. L'uso dei testi biblici nella costruzione dei modelli femminili e la riflessione teologica dal I al VII secolo*, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2013, 137–173.

La politica normativa di Giustiniano va compresa all'interno di un contesto in cui l'imperatore percepiva e presentava sé stesso come portavoce e diretta emanazione del divino. Nel suo caso, tale convinzione emerge con particolare evidenza dal ricorso costante, nei testi legislativi, a invocazioni rivolte a Dio, a Cristo e allo Spirito Santo. Nelle *Novellae*, queste dichiarazioni di fede sono talvolta accompagnate da veri e propri spunti teologici, attraverso i quali il legislatore mira ad avvicinare i sudditi al bene celeste e a promuovere l'idea della vita terrena come un'eterna liturgia.³⁷ Il modello di riferimento è costituito dai precetti cristiani, che si riflettono anche nel trattamento delle donne dello spettacolo: per la prima volta, esse ottengono la possibilità di scegliere e di riscattarsi da uno degli stigmi sociali più gravi e discriminanti della civiltà romana.

In questo quadro, una più o meno diretta influenza di Teodora sulla legislazione giustinianea è difficile da documentare con certezza, ma non può essere del tutto esclusa, se si considera che lo stesso imperatore, nelle *Novellae*, richiama esplicitamente i consigli della moglie. Egli la definisce infatti «veneratissima consorte donataci da Dio», e ne presenta la partecipazione come parte integrante del proprio *consilium*.³⁸ Il riferimento sottolinea non solo il legame coniugale, ma anche la funzione provvidenziale che Giustiniano attribuiva alla loro unione, quasi a rimarcare che la volontà imperiale scaturiva da una comune ispirazione divina.

È in questo contesto che si colloca anche la fondazione del monastero detto *Metanoia*, situato –secondo la tradizione– su una riva del Bosforo, all'interno di un edificio che un tempo era stato un palazzo.³⁹ Qui venivano raccolte ex-prostitute, attrici

37 Per una panoramica sull'influenza della teologia in Giustiniano, cfr. Mario Amelotti, Livia Migliardi Zingale (a cura di), *Scritti teologici ed ecclesiastici di Giustiniano*, Milano, Giuffrè, 1977.

38 «Haec omnia apud nos cogitantes et hic quoque participem consilii sumentes eam quae a deo data nobis est reverentissimam coniugem» (N. 8.1). Sul tema, cfr. Luigi Sandirocco, *Il mito del potere. Teodora e Giustiniano tra pubblico e privato*, Canterano (RM), Aracne, 2019; Johannes Emil Spruit, *L'influence de Théodora sur la législation de Justinien*, «Revue internationale des droits de l'Antiquité», 24, 1977, pp. 389-421; Marina Evangelisti, *Teodora e la condizione della donna nell'età imperiale*, «Tesseræ iuris», 3, 1, 2002, pp. 359-374; Carmelo Capizzi, *Gli spettacoli nella legislazione di Giustiniano*, in Marina Maymone Siniscalchi (a cura di), *Spettacoli conviviali dall'Antichità classica alle corti italiane del '400*, Atti del VII Convegno di Studio, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 27-30 Maggio 1982), Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 91-117.

39 Per un'analisi delle fonti, molto esigue e, in particolare, in relazione al ruolo di Teodora, cfr. Ulrike Unterwiesing, *The Image of the Empress Theodora as a*

e ballerine, destinate a intraprendere una nuova vita comune. Procopio, nelle *Storie segrete*, racconta l'episodio con toni polemici e venati di sarcasmo, sostenendo che alcune donne, per sottrarsi a una conversione forzata, si sarebbero gettate dalle finestre.⁴⁰ Negli *Edifici*, invece, lo stesso autore presenta l'iniziativa di Giustiniano e Teodora in chiave elogiativa: espressione di sincera devozione e di un intento purificatore, essa mirava a liberare la società da mestieri ritenuti infami e imposti spesso dalla miseria. Il monastero, inoltre, sarebbe stato dotato di cospicue rendite e arricchito da costruzioni sontuose, così da garantire alle donne una vita dignitosa e confortevole.⁴¹ La fondazione di *Metanoia* appare così come un tassello di una più ampia strategia di riforma morale e sociale, in cui la coppia imperiale intendeva trasformare gli spazi della città e, insieme, le vite dei suoi abitanti, offrendo anche a donne marchiate dallo stigma dello spettacolo la possibilità di un riscatto. In questo senso, l'iniziativa non va letta solo come un atto di pietà privata, ma come parte integrante di un progetto finalizzato a sostituire modelli culturali considerati indegni con nuovi paradigmi conformi alla sensibilità cristiana. Non è forse casuale, allora, che a fronte delle antiche associazioni di mime e danzatrici emerga ora l'immagine di una *choreia* di donne consacrate, come modello alternativo di esistenza. In questa prospettiva, ciò che nel mondo romano era da sempre stato oggetto di condanna e relegato ai margini della società viene superato dalla proposta cristiana di una danza trasfigurata, segno e anticipazione della liturgia eterna.

2. «Donne mi parver, non da ballo sciolte» (*Paradiso* X, 79)

L'antropologia cristiana che attribuiva al gesto coreutico femminile un legame privilegiato con Dio, pur appartenendo a un immaginario intellettualmente elevato, si rifletteva anche in pratiche concrete e nella rappresentazione della devozione. Ne sono testimonianza contesti come le iscrizioni sepolcrali, tra cui spicca un'epigrafe del cimitero di sant'Agnese a Roma, databile tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, dedicata a una fanciulla di nome Evodia. Che la ragazza fosse morta in giovane età può essere dedotto

Patron, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 60, 1, 2012, pp. 97-108.

⁴⁰ Procopio, *Storie segrete*, 17, 5-6.

⁴¹ Procopio, *Gli edifici* 1.9 (ed. Carlo dell'Osso, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2018).

dal fatto che, nell'iscrizione, è lei stessa a consolare i suoi genitori nel modo che segue:

Padre, madre, non le tristi lacrime, non percuotete i vostri petti: io sono infatti giunta nel regno celeste; non il tenebroso Erebo, non la pallida immagine della morte ma la pace eterna si è impadronita di me: canto e danzo tra le anime felici e i prati ridenti dei beati; tutte queste cose che premiano Evodia le concede Cristo.⁴²

L'epigrafe rende esplicita, proprio attraverso il riferimento alla danza (*choreas*), la credenza cristiana nella resurrezione dopo la morte.⁴³ È eloquente, in questo senso, il riferimento alla pallida immagine della morte, che non ha avuto il potere di impadronirsi di Evodia. Bisogna sottolineare come il termine *imago* presenti, in latino, un legame molto stretto con la morte, dal momento che il suo significato più antico è quello di calco in cera del defunto.⁴⁴ Il significato concreto di copia proprio di questo termine, ci permette di collegarlo all'originario significato di formazione plastica attribuito al termine *figura*, che detiene una parentela tematica con *ingere*, contribuendo ad avvicinarlo, in determinati contesti, alla dimensione della finzione e dell'inganno.⁴⁵ Nella prospettiva cristiana della realtà, la morte, insieme alla finzione, può essere ascritta a una dimensione genericamente demoniaca. Il diavolo era

42 «((monogramma Christi)) ne tristes lacrimae, ne pectora tundite v[estra], | o pater et mater nam regna celestia tango; | non tristis Erebus non pallida mortis imag[o] | sed requies secura tenet ludoque choreas | inter felices animas et amoena piorum; | praestat haec omnia Chr(istus) q[uod] uae Euodiam decorant» (ICVR VIII 21015; ILCV 3420): seguo l'edizione e la traduzione di Carlo Carletti, *Epigrafia dei cristiani in Occidente dal III al VII secolo. Ideologia e prassi*, Bari, Edipuglia, 2008, p. 224, no. 120. Una riproduzione dell'epigrafe è disponibile nell'Epigraphic Database – Inscriptions by Christians in Rome (3rd-8th century CE) dell'Università di Bari: <<https://www.edb.uniba.it/epigraph/10800>> (08/25). Cfr., anche, Pasqua Colafrancesco, *Un caso fortunato: dall'integrazione alla ricomposizione di CE 2018*, «Invigilata Lucernis», 29, 2007, pp. 77-83; Antonio Ferrua, *Nuove correzioni alla silloge del Diehl 'Inscriptiones Latinae Christianae Veteres'*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1981, p. 112; Dennis Trout, *Fecit ad astra viam: Daughters, Wives, and the Metrical Epitaphs of Late Ancient Rome*, «Journal of Early Christian Studies», 21, 1, 2013, pp. 18-19.

43 Sulla presenza del tema della resurrezione nel contesto epigrafico, cfr. Iiro Kajanto, *The Hereafter in Ancient Christian Epigraphy and Poetry*, «Arctos. Acta Philologica Fennica», 12, 1978, pp. 27-53.

44 Cfr. Luigi Canetti, *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Roma, Viella, 2002, pp. 114-122.

45 Cfr. Erich Auerbach, *Figura* [1938], in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 176-226.

considerato l'ingannatore per eccellenza e, come leggiamo nel libro della *Sapienza* (2, 24), era stato lui, a causa dell'invidia, a portare la morte nel cosmo cristiano. Al contrario, Cristo, sconfiggendo la morte, liberava gli uomini dal peccato e da qualsiasi forma di falsità. Per avere prestato fede e aver vissuto secondo la verità rivelata da Cristo, la fanciulla cui è dedicata questa epigrafe non era morta: la sua anima e il suo corpo erano risorti e calcavano, toccavano concretamente e tangibilmente il regno dei cieli (*regna celestia tango*).⁴⁶ Evodia era entrata nella *choreia* degli angeli e delle anime felici e ora danzava con loro.

L'associazione della danza con la sfera femminile è eloquente della grazia e dell'armonia che caratterizzavano il contesto coreutico di matrice platonica poi cristianizzato. L'antecedente biblico più importante, in questo senso, era costituito da Miriam, sorella di Mosè e di Aronne.⁴⁷ La danza di Miriam, narrata nel libro dell'*Esodo* (15, 19-20), è legata al passaggio del Mar Rosso: la donna, definita profetessa, guidava un coro di compagne danzanti e inneggianti. Esse si esibivano, in perfetta armonia, in una danza di liberazione e di salvezza. La memoria di Miriam è stata ampiamente elaborata nelle tradizioni successive, soprattutto rabbiniche e patristiche, che, da prospettive diverse, le hanno attribuito varie qualità: oltre a quella di profetessa, anche quelle di vergine e di madre.⁴⁸ Quest'ultimo

46 A proposito di questa epigrafe, l'opinione di Mario Resta, «Cristo vale meno di un ballerino?» *Danza e musica strumentale nel vissuto dei cristiani di età tardoantica*, Bari, Edipuglia, 2021, p. 10, nota 20, che derubrica il riferimento alla danza a mero *topos* letterario, sembra rendere poca giustizia dell'effettiva concretezza che veniva attribuita al corpo risorto e che in questo contesto è bene esplicitata dalla presenza del verbo *tangere*, per cui cfr. Colafrancesco, *Un caso fortunato*, p. 79. Sul tema della resurrezione dei corpi nel cristianesimo tardoantico, cfr. Valerio Neri, *Forma e bellezza del corpo risorto nel cristianesimo tardoantico*, in Id. (a cura di), *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), Bologna, Pàtron, 2005, pp. 163-175. Sul Paradiso come *locus amoenus* in riferimento a questa epigrafe, cfr. Jaakko Aronen, *Locus amoenus in Ancient Christian Literature and Epigraphy*, «Opuscula Instituti Romani Finlandiae», 1, 1981, pp. 3-14.

47 Nell'ambito del progetto MUDANZA, Licità Buttà sta preparando una monografia dedicata alla figura biblica di Miriam; il tema delle donne bibliche danzanti sarà inoltre al centro di una mostra virtuale realizzata all'interno dello stesso progetto. Si veda, per ora, Licia Buttà, *Danzando come Salomè, esultando come Miriam*, in Licia Buttà, Francesc Massip, Raül Sanchis Francés (a cura di), *El teatre del cos. Dansa, spectacle i rituals a la Corona d'Aragó / Il teatro del corpo. Danza, spettacolo e rituali nella Corona d'Aragona*, Roma, Viella, 2022, pp. 69-144. Cfr., anche, Patrick A. Etoughé, *La danse de Miriam. Prototype des danses bibliques*, Raleigh, Lulu, 2012.

48 Per una panoramica sulla figura di Miriam e sulla sua influenza nelle

aspetto, particolarmente sviluppato nella tradizione rabbinica, associa Miriam a una profezia infantile relativa all'annuncio della nascita di Mosè.⁴⁹ In queste tradizioni la figura viene così avvicinata a un ambiente domestico, privato e materno, mentre il racconto dell'*Esodo*, anche per il tramite della danza corale, sembrava presentarla come *leader* al pari di Mosè. Alcuni gruppi cristiani dei primi secoli utilizzarono infatti il dono profetico di Miriam come argomento a favore del sacerdozio femminile.⁵⁰

La danza di Miriam era stata inoltre eletta a modello di perfezione da Filone, giudeo ellenizzato di Alessandria che, nel I secolo, aveva descritto i costumi di un gruppo filosofico-religioso composto da uomini e donne che aveva chiamato Terapeuti e Terapeutridi.⁵¹ Costoro osservavano uno stile di vita contemplativo con celebrazioni che prevedevano danze corali. Le donne s'ispiravano alla danza guidata da Miriam: un movimento estatico, costituito dall'ebbrezza sobria che caratterizzava la conoscenza profetica; un gesto terapeutico, di cura non solo del corpo ma soprattutto dell'anima. Nella visione di Filone, Miriam e Mosè presiedono due cori, femminile e maschile, che, uniti in un'unica sinfonia, celebrano la liberazione. Così, la danza di Miriam non solo diventa paradigma di armonia spirituale e ordine cosmico, ma anche modello che alimenta una lunga tradizione di riflessioni, nelle quali la danza femminile rappresenta la celebrazione del carisma profetico e concede un accesso privilegiato alla conoscenza. Per quanto l'identità di questa comunità sia difficilmente definibile, il testo di Filone ha avuto notevole influenza negli autori cristiani della Tarda Antichità, che certamente non mettevano in dubbio la reale

tradizioni religiose ebraica, cristiana e islamica, cfr. Athalya Brenner (ed.), *A Feminist Companion to Exodus to Deuteronomy*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1994, repr. 2001, pp. 166-254; Maria Patrizia Sciumbata, *Donne dell'Esodo nella letteratura ebraica post-biblica: la centralità di Miriam*, «Vivens Homo», 25, 2014, pp. 343-357; Ulrike Bechmann, *Mirjam. Maria. Maryam. Intertextuelle Beobachtungen*, in Marie-Theres Wacker, Ulrike Bechmann, Gerhard Langer (eds.), *Prophetie in Tenach, Bibel und Qur'an. Konturen – Strukturen – Figuren*, Stuttgart, Kohlhammer, 2023, pp. 155-175.

49 Analizza bene la questione Agnethe Siquans, *Miriam's Image in Patristic and Rabbinic Interpretation*, «Ephemerides Theologicae Lovanienses», 96, 3, 2020, pp. 521-536.

50 Cfr. William Tabbernee, *Women Office Holders in Montanism*, in Joan E. Taylor, Ilaria L.E. Ramelli (eds.), *Patterns of Women's Leadership in Early Christianity*, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 151-179.

51 Filone, *La vita contemplativa*, ed. Paola Graffigna, Genova, Il melangolo, 1992.

esistenza storica dei Terapeuti e delle Therapeutridi.⁵²

Tra gli assidui frequentatori dei testi di Filone bisogna annoverare anche Ambrogio, ed è proprio per il suo tramite che riusciamo a misurare l'importanza della danza di Miriam nella storia del cristianesimo.⁵³ Anche per affinità onomastica con Maria, la profetessa viene eletta a simbolo e prefigurazione della Madre di Dio, e Ambrogio la pone alla guida del coro celeste delle vergini:

Che gran corteo ci sarà allora, come si rallegreranno gli angeli, facendo festa perché colei che, pur vivendo 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.⁵⁴

La descrizione del coro femminile in una dimensione liturgica e devozionale, prefigurazione della danza dei cori celesti, si iscrive nella narrazione di un carisma (da *charis*, grazia): un'unione mistica che consente alle donne un rapporto privilegiato con Dio. Non a caso, il tamburello di Miriam fu presto interpretato come simbolo della verginità: essendo fatto di pelle secca, la sua aridità era intesa come metafora della sterilità e quindi della castità. Origene, Ambrogio, Agostino, Girolamo, svilupparono questa lettura, ed essa trovò nel *De virginitate* di Gregorio di Nissa la sua elaborazione più compiuta.⁵⁵ Qui il tamburello secco e sonoro diventa figura della verginità, spenta rispetto alle passioni carnali, ma capace di produrre un suono limpido e potente. Dal carattere dello strumento, privo di umidità eppure risonante, Gregorio giunge a supporre che Miriam fosse vergine: così il suo gesto di guidare la danza delle donne si trasformava nella guida di un coro di vergini, in un paradigma che

52 Cfr. Remo Cacitti, *Oi eis ̔ti v̄n kai eis ̔m̄as k̄noves. I Terapeuti di Alessandria nella vita spirituale protocristiana*, in Luigi Franco Pizzolato, Marco Rizzi (a cura di), *Origene maestro di vita spirituale. Origen: Master of Spiritual Life*, Atti del Convegno (Milano, 13-15 settembre 1999), Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 47-89. Sulla possibile identità del gruppo descritto da Filone, cfr. Joan E. Taylor, Philip R. Davies, *The So-Called Therapeutae of De Vita Contemplativa: Identity and Character*, «Harvard Theological Review», 91, 1998, pp. 3-24.

53 Sull'influenza di Filone in Ambrogio, cfr. Ernst Dassmann, *La sobria ebbrezza dello spirito. La spiritualità di S. Ambrogio Vescovo di Milano*, Sacro Monte-Varese, Romite Ambrosiane, 1975 [ed. or. 1965]; David T. Runia, *Philo and the Church Fathers. A Collection of Papers*, Leiden, Leiden-New York-Köln, 1995.

54 Ambrogio, *De virginibus*, 2, 2, 17.

55 Cfr. Siquans, *Miriam's Image*, pp. 525-526.

culminerà nella figura di Maria, la Madre di Dio.⁵⁶

È proprio questo immaginario, che intreccia danza femminile, grazia e conoscenza, a giungere fino al *Paradiso* di Dante: nel cielo del Sole, la danza dei beati non è mero elemento di corredo, e l'associazione con le donne non è casuale, ma costituisce un elemento centrale e molto significativo come mediatore di sapienza («Poi, sì cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte, / come stelle vicine a' fermi poli, / donne mi parver, non da ballo sciolte, / ma che s'arrestin tacite, ascoltando / fin che le nove note hanno ricolte»)⁵⁷. I dodici spiriti sapienti, da Salomone a Tommaso d'Aquino, si muovono in cerchi concentrici attorno a Dante e Beatrice, in una danza che è insieme celebrazione mistica e pedagogia teologica. Sappiamo che il gesto coreutico può assumere valenze diametralmente opposte: evocare la dannazione e la lussuria, oppure iscriversi in una dimensione liturgica e angelica, e in questo senso, l'uso che ne fa Dante è particolarmente significativo anche sul piano lessicale. Già il fatto che egli prediliga il verbo danzare per descrivere i movimenti armonici del *Paradiso*, mentre non compare mai nell'*Inferno* e ricorre per la prima volta soltanto nel *Paradiso Terrestre* (*Purgatorio* XXIX, 122), rivela una scelta consapevole.⁵⁸ Nel linguaggio poetico di Dante, danzare sembra circoscrivere gesti che rimandano da vicino alla *choreia* di matrice platonica, rielaborata nel lessico patristico come espressione di ordine e contemplazione.⁵⁹ Non a caso, nel cielo del Sole le donne appaiono «non da ballo sciolte», ma raccolte in un coro danzante: la distinzione tra ballare e danzare diventa così eloquente, perché il primo verbo, derivato

56 Gregorio di Nissa, *De virginitate*, 19 (ed. Michel Aubineau, *Traité de la virginité*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2011).

57 Dante, *Divina Commedia. Paradiso* X, 76-81, commento di Anna Maria Chiavacchi Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.

58 Qualsiasi riflessione su Dante si scontra inevitabilmente con l'evidenza di una bibliografia vastissima, tuttavia non esiste ancora uno studio complessivo e sistematico sul tema della danza in Dante da un punto di vista lessicale e storico-culturale e religioso; l'argomento sarà oggetto di un mio contributo in preparazione. Per una panoramica, cfr. Giuseppe Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, in Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet (coord.), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246; Licia Buttà (a cura di), *Dante e la danza*, «Dante e l'arte», 4, 2017; Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance. Music, Dance, and Drama in the "Commedia"*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2024, pp. 137-188.

59 Per una riflessione generale sulla relazione tra Platone e Dante, si veda Piero Boitani, *Timeo in Paradiso. Metafore e bellezza da Platone a Dante*, Roma, Donzelli, 2023.

dal greco *ballo*, porta con sé connotazioni negative, legate anche a forme di tracotanza religiosa, mentre il secondo si carica del valore trasfigurato e luminoso della danza beata.⁶⁰ La danza degli spiriti beati, scandita da canti ineffabili, richiama la *choreia* platonica e la danza liturgica degli angeli, e assume una valenza profondamente cristiana: è la danza della Sapienza, che si manifesta come fanciulla danzante (*ludens*) nel libro dei *Proverbi* (8, 26-31).⁶¹

Nel cielo del Sole, la figura della donna amata al centro della danza dei beati è anche il punto di mediazione attraverso cui la grazia femminile, inscritta nel gesto coreutico, si configura come via privilegiata di accesso alla conoscenza: un sapere che trascende la dimensione sensibile e si traduce in esperienza di contemplazione e di verità. La danza, dunque, non è solo gesto estetico o simbolico, essa è soprattutto *ordo*, una forma che rende visibile l'armonia divina e che trasmette, attraverso il corpo e il canto, una verità che trascende il linguaggio.⁶² In questo contesto, la danza femminile si intreccia con la danza dei sapienti, in un *continuum* che unisce corpo e spirito, storia e liturgia, terra e cielo. La *choreia* delle donne consacrate e quella dei beati nel *Paradiso* dantesco convergono in una visione in cui il gesto danzante è via di conoscenza, di redenzione e di contemplazione. La danza diventa così il luogo in cui si manifesta la Sapienza divina, che è insieme gioco, grazia e ordine: una Sapienza che danza, e che invita a danzare.

60 Su *ballo*-ballare, cfr. Tronca, *Christiana choreia*, pp. 127-143.

61 Cfr. Paolo De Ventura, "Donne mi parver, non da ballo sciolte": appunti su danza e pericorese tra gli spiriti sapienti, «Dante e l'arte», 4, 2017, pp. 125-136. Per un approfondimento sul legame tra *ludus* e danza, anche in relazione al valore di *ludus* come sede di apprendimento (scuola), cfr. Tronca, *Christiana choreia*, pp. 58-61. Sulla danza dei sapienti cfr., anche, John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, Cambridge (Ma)-London, Harvard University Press, 1986, pp. 221-244; Giuseppe Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 198-218; Chiara Cappuccio, *Strutture musicali del cielo del Sole: Dante e Beatrice al centro della danza dei beati*, «Tenzione», 9, 2008, pp. 147-178; Erminia Ardissino, *Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, pp. 109-128; Nicola Catelli, *Coreografie paradisiache. Le danze dei sapienti (Par. X-XIV)*, «L'Alighieri», 32, 2008, pp. 119-138; Gabriele Muresu, *Le «corone» della vera sapienza («Paradiso» X)*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 44, 2, 2002, pp. 281-322; Kenelm Foster, *The Celebration of Order: Paradiso X*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 90, 1972, pp. 109-124.

62 Sull'impossibilità da parte di Dante di descrivere le coreografie e del lettore di poterle compiutamente immaginare, cfr. Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 268-272.

Tutti i contesti analizzati in questo contributo presentano la danza femminile come veicolo di sapere: spirituale, corporeo, comunitario, sociale e terapeutico. Le donne danzanti trasmettono conoscenze attraverso il gesto, il ritmo, la coralità. Talvolta questo dispositivo viene utilizzato per marginalizzare e demonizzare, soprattutto quando sfugge al controllo delle istituzioni e, dunque, degli uomini. In ogni caso, da Miriam al *Paradiso* di Dante, da Salomè alle streghe, le donne danzanti incarnano nell'immaginario una forma di conoscenza che sfida le categorie dominanti e apre spazi di libertà, resistenza e trasformazione.

Abstract: Il saggio indaga la danza come linguaggio di conoscenza e di potere nel cristianesimo tardoantico e medievale, ponendo al centro i corpi femminili come luogo di mediazione tra grazia e discredito. Fin dalle prime interpretazioni del testo biblico, la danza appariva come gesto ispirato e veicolo di sapere spirituale, ma anche come segno di alterità e impurità. Il contributo analizza questa ambivalenza attraverso figure emblematiche - da Salomè a Teodora, da Miriam alla Vergine Maria - e attraverso fonti che comprendono i Padri della Chiesa, la legislazione giustiniana e il *Paradiso* di Dante. In questa prospettiva, la danza si configura come forma comunitaria di conoscenza, simbolo di armonia cosmica e strumento di redenzione. Se lo sguardo maschile tendeva spesso a ridurre la danzatrice a corpo colpevole o demoniaco, la tradizione cristiana rielaborava la *choreia* platonica in chiave spirituale e pedagogica, restituendo alla danza femminile una funzione sapienziale. La danza delle donne, da segno di esclusione, si trasformava così in paradigma di ordine, grazia e accesso al divino.

This article analyses dance as a language of knowledge and power in late antique and medieval Christianity, focusing on women's bodies as mediators between grace and disrepute. From the earliest biblical interpretations, dance emerged as both an inspired act and a sign of otherness and impurity. The study examines this duality through emblematic figures such as Salome, Theodora, Miriam and the Virgin Mary, and sources including the Church Fathers, Justinian's legislation, and Dante's *Paradiso*. In this context, dance takes shape as a communal form of knowledge, a symbol of cosmic harmony, and an instrument of redemption. While the male gaze often reduced the dancer to a guilty or demonic body, Christian tradition reinterpreted the Platonic *choreia* with spiritual and pedagogical overtones. By reinstating the role of women's dance as a vehicle of wisdom, it was thereby transformed from a symbol of exclusion into a paradigm of order, grace, and access to the divine.

Keyword: Danza, donne, conoscenza, Tarda Antichità, Medioevo Dance, women, knowledge, Late Antiquity, Middle Ages

Biodata: Dopo le lauree in Storia del cristianesimo e in Paleografia latina, Donatella Tronca ha ottenuto il dottorato in Studi sul Patrimonio Culturale. Ha svolto attività di ricerca presso l'Università di Verona contribuendo a progetti di catalogazione e digitalizzazione dei manoscritti tardoantichi e medievali di contenuto patristico e canonistico conservati presso la Biblioteca Capitolare. Attualmente svolge attività di docenza e ricerca nella sede di Ravenna dell'Università di Bologna (Dipartimento di Beni Culturali), dove è titolare degli insegnamenti Christianity

and Cultural Heritage e Storia del Tardoantico cristiano ed è coinvolta in progetti di analisi del lessico religioso nelle opere di Dante Alighieri. È membro del comitato scientifico del LABARIANI - Laboratorio di storia culturale e religiosa "I lunedì degli Ariani" presso cui coordina il network internazionale Eurythmia, dedicato allo studio della storia culturale e religiosa della danza. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano l'epoca tardoantica e medievale, con particolare attenzione alla semantica storico-religiosa, alla storia della trasmissione manoscritta e del patrimonio culturale cristiano materiale e immateriale.

After earning degrees in the History of Christianity and in Latin Palaeography, Donatella Tronca obtained a PhD in Cultural Heritage Studies. She has carried out research at the University of Verona, contributing to projects for cataloguing and digitizing late antique and medieval manuscripts with patristic and canonical content at the Cathedral Library (Biblioteca Capitolare). She currently works as a lecturer and researcher at the University of Bologna, Ravenna campus (Department of Cultural Heritage). In addition to teaching courses on Christianity and Cultural Heritage and History of Christian Late Antiquity, she is involved in projects analysing religious language in the works of Dante Alighieri. As a member of the scientific committee LABARIANI - Laboratory of Cultural and Religious History "I lunedì degli Ariani", she coordinates the international network Eurythmia, which studies the cultural and religious history of dance. Her main research interests concern Late Antiquity and the Middle Ages, with particular focus on historical-religious semantics, the history of manuscript transmission, and material and immaterial Christian cultural heritage.