

MÉLANIE LOZAT
MARINELLA CERAVOLO
DOMINIQUE JAILLARD
PHILIPPE BORGEAUD
GIORGIO FERRI
FRANCESCO MASSA
KARIN SCHLAPBACH
CARMELA MASTRANGELO
ALESSIO QUAGLIA
TOMÁŠ BUBÍK
DAVID VÁCLAVÍK
DORALICE FABIANO
FRANCESCO SAVORANI
CLAUDIA SANTI
CHIARA DI SERIO
ELENA CERQUA
EMMA FATTORINI
SERENA DI NEPI
MICHAELA VALENTE
EPHRAIM NISSAN

ISSN 0393-8417



87/2 (2021)



Movimenti e funzioni rituali
nel Mediterraneo antico

SMSR

SMSR

STUDI E MATERIALI DI STORIA DELLE RELIGIONI

87/2 (2021)

Movimenti e funzioni rituali
nel Mediterraneo antico

Danza, estasi e corpi

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo



Morcelliana

STUDI E MATERIALI DI STORIA DELLE RELIGIONI

Fondata nel 1925 da Raffaele Pettazzoni

87/2 - LUGLIO-DICEMBRE 2021

DIRETTORE RESPONSABILE / EDITOR-IN-CHIEF: Alessandro Saggiaro

VICEDIRETTORE / DEPUTY EDITOR: Sergio Botta

CAPOREDATTORE / CHIEF OF EDITORIAL COMMITTEE: Marianna Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE / EDITORIAL COMMITTEE: Julian Bogdani, Paola Buzi, Alberto Camplani, Tessa Canella, Anna Maria Gloria Capomacchia, Francesca Cocchini, Carla Del Zotto, Serena Di Nepi, Pietro Ioly Zorattini, Mara Matta, Giulia Piccaluga, Emanuela Prinzi, Federico Squarcini, Lorenzo Verderame, Claudio Zamagni

SEGRETERIA DI REDAZIONE / EDITORIAL SECRETARIAT: Andrea Annese, Francesco Berno, Marinella Ceravolo, Angelo Colonna, Arduino Maiuri, Caterina Moro, Valerio Salvatore Severino, Maurizio Zerbini

COMITATO SCIENTIFICO / ADVISORY BOARD: Alessandro Bausi (Universität Hamburg), Philippe Blaudeau (Université d'Angers), Carlo G. Cereti (Sapienza Università di Roma), Riccardo Contini (Istituto Universitario Orientale di Napoli), Maddalena Del Bianco (Università di Udine), Francisco Díez de Velasco (Universidad de La Laguna), Jean-Daniel Dubois (Paris, EPHE), Giovanni Filoramo (Università di Torino), Armin W. Geertz (University of Århus), Gaetano Lettieri (Sapienza Università di Roma), Bruce Lincoln (University of Chicago), Christoph Marksches (Humboldt-Universität, Berlin), Annick Martin (Université de Rennes 2), Russell McCutcheon (University of Alabama), Santiago Carlos Montero Herrero (Universidad Complutense de Madrid), Enrico Norelli (Université de Genève), Guilhem Olivier (Universidad Nacional Autónoma de México), Tito Orlandi (Sapienza Università di Roma), Giulia Sfameni Gasparro (Università di Messina), Paolo Siniscalco (Sapienza Università di Roma), Natale Spineto (Università di Torino), Kocku von Stuckrad (Universiteit van Amsterdam), Michel Tardieu (Collège de France), Roberto Tottoli (Istituto Universitario Orientale di Napoli), Hugh Urban (Ohio State University), Ewa Wipszycka (University of Warszawa), Elena Zocca (Sapienza Università di Roma)

Studi e Materiali di Storia delle Religioni perseguono nel loro campo speciale i fini della scienza e della cultura. Alla scienza storica contribuiscono facendo oggetto di storia la religione nel suo svolgimento. Alla cultura schiudono più larghi orizzonti, promuovendo una maggiore partecipazione del pensiero italiano alla conoscenza di forme e momenti di civiltà meno prossimi e meno noti.

(Raffaele Pettazzoni 1925)

DIREZIONE: Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo
Sapienza - Università di Roma - Piazzale Aldo Moro 5 - 00185 Roma
Fax 06 49913718 e-mail: smsr@uniroma1.it

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

Anno 2021 (due fascicoli)

Italia € 40,00

Estero € 65,00

MODALITÀ DI PAGAMENTO / HOW TO SUBSCRIBE

Editrice Morcelliana S.r.l. – Brescia

• Bonifico: BPER Banca – Iban IT96M0538711205000042708552

Causale: Abbonamento “SMSR” anno ...

PER INFORMAZIONI E RICHIESTE

Editrice Morcelliana S.r.l.

Via G. Rosa, 71 - 25121 Brescia / Tel. 030 46451 – Fax 030 2400605

E-mail: abbonamenti@morcelliana.it

AMMINISTRAZIONE / SALES MANAGEMENT

Editrice Morcelliana – Via G. Rosa 71 – 25121 Brescia, Italy

Tel. +39 030 46451 – Fax +39 030 2400605

E-mail: redazione@morcelliana.it - abbonamenti@morcelliana.it

Sito internet: www.morcelliana.it

L'I.V.A. è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 74 lett. C. DPR 633/72

Autorizzazione de Tribunale di Roma n. 6732 del 10/02/1959

© 2021 Editrice Morcelliana S.r.l.

Stampa: LegoDigit srl - Via Galileo Galilei 15/1 - 38015 Lavis (TN)

INDICIZZAZIONI /INDEXING

Ebsco Publishing

Bibliographic Information Base in Patristics (BIBP)

European Reference Index for the Humanities (ERIH)

Index to the Study of Religions Online (Brill Publisher)

Old Testament Abstracts Online (OTA)

Catholic Biblical Quarterly Online (CBQ)

Torrossa

Gli scritti proposti per la pubblicazione sono sottoposti a doppio referaggio anonimo

I fascicoli della rivista sono monografici

STUDI E MATERIALI DI STORIA DELLE RELIGIONI

Fondata nel 1925 da Raffaele Pettazzoni

87/2 (2021)

**Movimenti e funzioni rituali
nel Mediterraneo antico**

Danza, estasi e corpi

pubblicati dal Dipartimento di Storia, Antropologia,
Religioni, Arte, Spettacolo
Sapienza - Università di Roma

MORCELLIANA

Stampato con il contributo della Sapienza Università di Roma

Finito di stampare nel novembre 2021

Sommario

SEZIONE MONOGRAFICA

Movimenti e funzioni rituali nel Mediterraneo antico

Danza, estasi e corpi

MÉLANIE LOZAT, <i>Introduzione</i>	423
MARINELLA CERAVOLO, <i>Semantica e narrazione della danza nell'antica Mesopotamia</i>	428
DOMINIQUE JAILLARD, <i>De la musique, du mouvement et des modalités d'emprise en Grèce ancienne. Entre Dionysos et les Corybantes</i>	441
PHILIPPE BORGEAUD, <i>Les chèvres et l'invention de l'oracle de Delphes. Contribution au bestiaire de la convulsion</i>	456
GIORGIO FERRI, <i>Neu morem in Salium sit requies pedum. Danza estatica nella religione romana?</i>	468
MÉLANIE LOZAT, <i>Les Courètes, de la danse en armes à la possession</i>	480
FRANCESCO MASSA, <i>Danze estatiche e culti misterici. Miti storiografici e fonti antiche</i>	491
KARIN SCHLAPBACH, <i>Sensing through dance in Roman religion</i>	507

SAGGI / ESSAYS

CARMELA MASTRANGELO, <i>Luigia Nitti-Dolci, i manoscritti nepalesi di Sylvain Lévi, e gli studi indologici in Europa alla vigilia della Seconda guerra mondiale</i>	523
ALESSIO QUAGLIA, <i>La religione del farro. Mola salsa, casta mola e la certezza dell'ancora incerto</i>	535
TOMÁŠ BUBÍK - DAVID VÁCLAVÍK, <i>The Czech Study of Religions and Western Scholarship</i>	554
DORALICE FABIANO, <i>Les nymphes ravisseuses. Récits d'enlèvement et d'intégration en Grèce ancienne</i>	580
FRANCESCO SAVORANI, <i>La vecchia e il fabbro. Anna Perenna e Mamurius Veturius nella renovatio temporis dell'anno romano</i>	606

CLAUDIA SANTI, <i>Talent show e rivitalizzazione del rito</i>	656
CHIARA DI SERIO, <i>The Naked Wise Men of India</i>	673
ELENA CERQUA, Lloró Jesús. <i>Pianto e confessione in San Manuel Bueno, mártir di Miguel de Unamuno</i>	696
EMMA FATTORINI, “ <i>Le carte dello scrittoio sono anime</i> ”. <i>Domenico Tardini e Achille Silvestrini. Documenti, diari, memorie</i>	714

NOTE / NOTES

SERENA DI NEPI, <i>Jews, Italy, Renaissance. Parole antiche e nuovi paradigmi per una storiografia internazionale in movimento</i>	737
MICHAELA VALENTE, <i>Idee e pratiche della tolleranza nell’Europa dell’età moderna. A proposito di alcuni recenti studi</i>	746
EPHRAIM NISSAN, <i>Ways of Thinking about Hypatia of Alexandria. A Review Article</i>	756

RECENSIONI / REVIEWS

Celene Ibrahim, *Women and Gender in the Qur’an* [Leila Karami], p. 773 - Marina Montesano, *Ai margini del Medioevo. Storia culturale dell’alterità* [Marco Bartoli], p. 776 - Corinne Bonnet, *Les trois yeux de Zeus, les mille noms d’Isis. Les dieux antiques dans et en dehors de la caverne* [Arduino Maiuri], p. 778 - R. Manselli, *L’eresia del male* [Antonio Musarra], p. 782 - Paolo Zanini, *Il “pericolo protestante”. Chiesa e cattolici italiani di fronte alla questione della libertà religiosa (1922-1955)* [Daniele Rampazzo], p. 784 - Claudia Santi - Ennio Sanzi (eds.), “*Santo*” e “*Santità*”. *Roma Grecia Tarda Antichità Buddismo* [Gianmarco Grantaliano], p. 787 - Santiago Montero, *Prodigios en la Hispania romana. Rayos, terremotos, epidemias, eclipses* [Gianmarco Grantaliano], p. 790 - Francesco D’Angelo, *Il primo re crociato. La spedizione di Sigurd in Terrasanta* [Alfonso Marini], p. 792 - Carlo Ginzburg - Bruce Lincoln, *Old Thies: A Livonian Werewolf. A Classic Case in Comparative Perspective* [Simone Pepponi Fortunati], p. 794

Danze estatiche e culti misterici

Miti storiografici e fonti antiche*

Αὐτίκα γὰ πᾶσα χορεύσει
Presto la terra tutta intera danzerà
 Euripide¹

1. Introduzione

Come mostrano anche gli altri contributi pubblicati in questa sezione monografica della rivista, la danza abita l'immaginario delle religioni del mondo greco e romano dall'epoca arcaica fino alla tarda antichità². Musica e danza strutturano e organizzano le pratiche rituali delle religioni antiche e la creazione delle forme letterarie ad esse connesse. Risulta difficile comprendere fino in fondo alcune espressioni sia della religiosità greca, sia di quella romana, senza tener conto della compenetrazione tra danze e rito³. La danza non è solo *performance* che si realizza nell'ambito di cerimonie rituali e festive, ma è anche una modalità discorsiva, uno strumento di rappresentazione della collettività che afferma l'identità di un gruppo sociale e la partecipazione a un sistema di valori condivisi. Nelle fonti antiche, l'espressione "danzare per una divinità" poteva trasmettere l'immagine dell'adesione convinta a un culto, come nel verso del coro delle *Baccanti* di Euripide citato *in exergo*, dove le menadi venute dall'Asia annunciavano attraverso la metafora della danza, quasi fosse una profezia, la diffusione universale dei riti dionisiaci. Il culto di Dioniso, di cui il coro si fa strumento di celebrazione e propaganda nell'intreccio euripideo, trova una sua forma di rappresentazione plastica nei

* Questo lavoro si inserisce nelle attività del progetto di ricerca "La compétition religieuse dans l'Antiquité tardive" che dirigo all'Università di Friburgo grazie a un finanziamento del Fondo nazionale svizzero della ricerca scientifica, URL: <<http://relab.hypotheses.org>>. Ringrazio Mélanie Lozat che mi ha esortato a riflettere su un tema che non avevo avuto l'occasione di esplorare nei miei lavori precedenti sui culti misterici.

¹ Eur., *Bacch.* 114.

² Sulla danza nelle religioni dell'Antichità, si vedano in particolare S.H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Johns Hopkins University Press, Baltimore - London 1993 e H.A. Shapiro *et al.*, s.v. "Dance", in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, vol. II, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2004, pp. 299-343. Più in generale, sulla rappresentazione della danza nel mondo imperiale e tardoantico, si veda K. Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse: Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford University Press, Oxford 2018.

³ Da questo punto di vista, fondamentali sono i lavori di C. Calame, fra tutti *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977 (seconda edizione Les Belles Lettres, Paris 2019). Più recentemente, si veda anche B. Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford University Press, Oxford 2007.

corpi di coloro che accettano di venerare il nuovo dio⁴. In virtù della sua gravidanza, questa immagine ha conosciuto anche uno sviluppo opposto, e la danza è diventata il modello di una ritualità incontrollata e inadeguata, lontana dai criteri di autocontrollo e disciplina delle emozioni. Tra il II e il IV secolo d.C., gli autori cristiani sfrutteranno queste ambiguità della rappresentazione della danza nelle loro polemiche antipagane: i movimenti ritmati e, ai loro occhi, scomposti dei riti pagani diventano il luogo dell'azione demonica⁵.

Nel caso dei culti misterici, che sono al centro di questo articolo⁶, la storiografia non ha soltanto messo in evidenza il ruolo della danza, ma ha anche insistito sull'esistenza di un nesso costitutivo delle esperienze misteriche, quello tra l'estasi (o la possessione) e le danze sfrenate in onore di una divinità⁷. Come vedremo, la *mania* bacchica e l'*enthousiasmos* che caratterizzavano le danze dei seguaci del dio Dioniso hanno costituito il modello per eccellenza tanto per le rappresentazioni antiche quanto per la critica moderna. Nella bibliografia, le danze estatiche diventano così un elemento essenziale della pratica dei misteri: di quelli dionisiaci⁸, dei riti celebrati in onore di Cibele, o dei misteri di Samotraccia e dei Cabiri⁹. Ancora oggi, l'esercizio della danza è spesso interpretato come un mezzo per favorire l'incontro dei

⁴ In contesto dionisiaco, un'immagine analoga si trova nel *Peana a Dioniso*, composto intorno al 340 a.C. da Filodamo di Scarfea e collocato lungo la Via Sacra che conduceva al tempio di Apollo a Delfi: «Danzò tutta la sacra terra di Delfi (πᾶσα δ' ὑμνοβοῦνης χόρευ), beata e ricca di inni, e tu mostrando la tua figura splendente stavi con le fanciulle delfiche, nelle gole del Parnaso» (vv. 19-22). Per un'edizione del testo, si veda M. Markovich, *Philodamus' Delphic Hymn to Dionysus*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 18 (1975), pp. 167-168.

⁵ Un esempio paradigmatico si trova nelle omelie di Giovanni Crisostomo di cui ho trattato in F. Massa, *Tra la vigna e la croce. Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Franz Steiner, Stuttgart 2014, pp. 192-201. Sulla questione della danza nel cristianesimo antico si veda ora il lavoro di M. Resta, «Cristo vale meno di un ballerino?» *Danza e musica strumentale nel vissuto dei cristiani di età tardoantica*, EdiPuglia, Bari 2021. Più in generale sulla polemica cristiana contro gli spettacoli, rimando ad A. Saggiaro, *Dalla pompa diabolica allo spirituale theatrum. Cultura classica e cristianesimo nella polemica dei Padri della Chiesa contro gli spettacoli*, in «Mythos» 8 (1996) e L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Morcelliana, Brescia 2008.

⁶ Non entro qui nel dibattito della definizione generale della categoria (antica e moderna) di «culti misterici». Ho avuto modo di affrontare questo nodo storiografico in F. Massa, *La notion de «mystères» au II^e siècle de notre ère: regards païens et Christian turn*, in «Métis» 14 (2016), pp. 109-132 e N. Belayche - F. Massa, *Introduction*, in Id. (eds.), *Mystery Cults in Visual Representation in Graeco-Roman Antiquity*, Brill, Leiden - Boston 2021, pp. 1-37 (con la bibliografia precedente).

⁷ Sui termini di «estasi» e «possessione» rimando all'introduzione di M. Lozat alla sezione monografica di questo numero della rivista.

⁸ Per citare un solo esempio, si veda A.-J. Festugière, *Les mystères de Dionysos*, in «Revue Biblique» 44, 2 (1935), p. 193: «La nuit, quittant leurs foyers, ils s'élancent dans la montagne à la lueur des flambeaux, au son des flûtes et des tambourins, dansent en rond, oubliant toutes choses, jusqu'à ce que la folie les prenne». La posizione di Festugière è ripresa anche da G. Sfameni Gasparro, *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*, Brill, Leiden 1985, p. 18: «We can consequently accept Festugière's conclusion that the efficacy of the Dionysiac cult was limited to the ritual act, and that the benefits obtained by the Bacchante consisted in reaching the state of divine possession, in the liberating joy of music and ecstatic dance».

⁹ Su Cibele tornerò più avanti. Sui misteri di Samotraccia e dei Cabiri, si veda J.N. Bremmer, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*, De Gruyter, Berlin - Boston 2014, pp. 28, 35, 40, 48 («The Mysteries must have been characterised by orgiastic dances and heavy drinking»).

devoti con le divinità celebrate nei culti misterici. Si tratta di una lettura che affonda le sue radici nella convinzione che queste pratiche rituali avessero come obiettivo la costruzione di un rapporto personale, quasi intimo, con la divinità¹⁰. Le danze estatiche sarebbero state il canale per stabilire e coltivare il contatto dell'individuo con il mondo divino¹¹.

Questo lavoro si propone di mettere in guardia da letture troppo generali dei culti misterici, basate soprattutto sulle rappresentazioni poetiche del mondo greco e romano. L'obiettivo non è certo negare l'esistenza di danze rituali che potessero assumere i contorni di forme estatiche, anche nel contesto dei cosiddetti culti misterici. È innegabile, in particolare, che i culti dionisiaci e alcune forme rituali legate alla Madre degli dèi abbiano insistito su forme di possessione basate sulla frenesia scatenata dalla musica e dalla danza¹². Queste pagine si limitano a invitare alla prudenza nell'interpretazione dei misteri antichi come pratiche estatiche di cui la danza sarebbe stata uno degli strumenti costitutivi¹³.

2. Modelli storiografici

Prima di analizzare le poche fonti antiche a nostra disposizione, è opportuno ripercorrere brevemente alcune tappe della storiografia novecentesca. Il punto di partenza è che i culti misterici sono stati – e talvolta continuano ad esserlo – considerati come l'espressione di una “religiosità personale” che offriva l'occasione a chiunque di avvicinarsi alla sfera del divino¹⁴. I discorsi sacri trasmessi durante le celebrazioni misteriche avrebbero rappresentato un'alternativa ai riti anonimi e “freddi” della religione civica¹⁵.

¹⁰ Si veda per esempio Y. Lehmann, *La théologie des mystères de Samothrace: mythe, rites et philosophie*, in M. Philonenko - Y. Lehmann - L. Pernot (eds.), *Les Mystères: nouvelles perspectives*, entretiens de Strasbourg, Brepols, Turnhout 2017, pp. 125-147: i misteri sarebbero «une forme de “religion personnelle”, qui ressortit à une décision individuelle et vise à obtenir le salut par l'intimité avec le divin» (p. 125). Il modello è ancora quello proposto da A.-J. Festugière, *Personal Religion Among the Greeks*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1954.

¹¹ Per citare un esempio recente, rimando a C. Papaioannou *et al.*, *Association of dance with sacred rituals in ancient Greece: The case of Eleusinian mysteries*, in «Studies in Physical Culture and Tourism» 18, 3 (2011), pp. 233-239: p. 235: «The ritual-religious dance was performed in mysteries and in various rites and helped eminently in the initiation of believers to the secrets of the gods and to the mental and physical contact with the Divine».

¹² Su questo tema rimando all'articolo di D. Jaillard, *De la musique, du mouvement et des modalités d'emprise en Grèce ancienne. Entre Dionysos et les Corybantes*, in questa sezione monografica della rivista (pp. 441-455).

¹³ Per una posizione analoga nei confronti delle danze estatiche si veda l'articolo di M. Lozat in questo volume (pp. 480-490).

¹⁴ Per le tappe principali della storiografia dei misteri, si vedano N. Belayche - F. Massa, *Les mystères. Quelques balises introductives: lexique et historiographie*, in «Mètis» 14 (2016), pp. 7-19.

¹⁵ Così, ad esempio, D.H. Wiens, *Mystery concepts in primitive Christianity and in its environment*, in «ANRW» II, 23, 2 (1980), pp. 1248-1284. Si veda anche R. Turcan, *Les pères ont-ils menti sur les mystères de païens?*, in *Les pères de l'Église au xx^e siècle. L'aventure des Sources chrétiennes*, Cerf, Paris 1994, pp. 35-56, quando afferma che i culti misterici avrebbero permesso a «un paganisme obsolète de redresser la tête» (p. 36).

Siffatta concezione trova la sua origine in una certa idea della “mistica”, formulata alla fine del XIX secolo da alcuni studiosi protestanti, secondo la quale la religione si configurava come un processo di trasformazione, o di elevazione, dello spirito. Il filosofo e teologo Ernst Troeltsch, ad esempio, vedeva il misticismo come una forma pura e perfetta di religione: senza misticismo, non sarebbe esistita la “vera” religione¹⁶. Come ha giustamente sottolineato Christoph Auffarth, tuttavia, queste idee, che presero forma all’interno del protestantesimo tedesco e furono poi adottate in particolare da Max Weber, divennero la base sulla quale fu fatto un tentativo di comprendere sia i culti di origine orientale sia quelli misterici¹⁷.

Questo paradigma non ha smesso di influenzare il dibattito sui culti misterici, come si evince ancora nel lavoro fondamentale di Walter Burkert, pubblicato nel 1987 a seguito delle conferenze tenute qualche anno prima all’Università di Harvard¹⁸. Il risultato più importante del volume è stato di sottolineare l’incongruità del modello delle “religioni misteriche”, elaborato nel XIX secolo e utilizzato soprattutto nei lavori della *Religionsgeschichtliche Schule* nell’ambito del dibattito sul cristianesimo come “religione di salvezza”¹⁹. Le cosiddette “religioni misteriche” dovevano invece essere considerate come specifiche pratiche culturali inserite nei rispettivi contesti civici. Il lavoro di W. Burkert ha inoltre rimesso in discussione l’idea che questi culti avessero una dimensione “spirituale” e che la loro celebrazione fosse finalizzata al raggiungimento di una spiritualità più elevata. Pur all’interno di un fondamentale lavoro di decostruzione degli antichi pregiudizi sui misteri, la scelta dello studioso svizzero di utilizzare nella sua analisi un «ahistorical approach»²⁰, fondato su un metodo fenomenologico, riproponeva una visione fissa dei culti misterici e ne faceva di fatto una costante, quasi invariata, delle religioni dell’Antichità. Secondo W. Burkert, i culti misterici potevano essere definiti come riti di iniziazione a carattere volontario, personale e segreto, finalizzati a quello che l’autore definisce una *change of mind*, attraverso l’esperienza del sacro²¹. Per quanto riguarda le danze estatiche che

¹⁶ E. Troeltsch, *Die Selbständigkeit der Religion* (1895-1896), in *Id.*, *Kritische Gesamtausgabe (KGA)*, vol. I: *Schriften zur Theologie und Religionsphilosophie (1888-1902)*, De Gruyter, Berlin - New York 2009, pp. 359-535: p. 419.

¹⁷ Ch. Auffarth, *Religio migrans: die «orientalischen Religionen» im Kontext antiker Religionen. Ein theoretisches Modell*, in C. Bonnet - S. Ribichini - D. Steuernagel (eds.), *Religion in contatto nel Mediterraneo antico: modalità di diffusione e processi di interferenza*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2007, pp. 333-356. Sull’impatto che la teologia protestante ha ancora oggi sulla storia delle religioni, si veda J. Scheid, *Les dieux, l'état et l'individu. Réflexions sur la religion civique à Rome*, Seuil, Paris 2013, pp. 40-47.

¹⁸ W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987.

¹⁹ Sull’espressione “religioni misteriche”, si veda J.N. Bremmer, *Initiation*, cit., p. IX. Per una riconsiderazione del concetto di “salvezza” nei culti misterici antichi, si veda T.S.F. Jim, “*Salvation*” (Soteria) and *Ancient Mystery Cults*, in «Archiv für Religionsgeschichte» 18/19 (2017), pp. 255-282 e M. Herrero, *Back to a Classic debate: conversion and salvation in ancient mystery cults?*, in A. Despotis - H. Lohr (eds.), *Religious and Philosophical Conversion in the Ancient Mediterranean Traditions*, Brill, Leiden - Boston in corso di stampa.

²⁰ *Ibi*, p. 4.

²¹ *Ibi*, p. 11: «Mysteries were initiation rituals of a voluntary, personal, and secret character that

interessano queste pagine, W. Burkert le associa in particolare al culto dionisiaco e metroaco: «a veritable change of consciousness in ecstasy is typical of two major divinities of mysteries, Dionysus and Meter»²². Lo studioso non è il primo a parlare di danze estatiche nell'ambito dei culti misterici, ma l'importanza del suo libro sugli studi successivi ha senza dubbio contribuito a diffondere questa interpretazione²³.

Nonostante l'importante presa di distanza dal modello delle "religioni misteriche", il carattere personale e volontario che W. Burkert attribuiva a queste cerimonie ha favorito il mantenimento di una categoria generale dei misteri come una forma di «religione personale», non sempre sottoposta a un'analisi storica contestualizzata²⁴. Per affrontare la questione dei culti misterici, invece, è opportuno evitare di compiere generalizzazioni o semplificazioni sulla base delle scarse testimonianze a nostra disposizione poiché questi riti non costituiscono un «tipo assoluto», un fenomeno di cui sarebbe possibile seguire l'evoluzione indipendentemente dai contesti geografici e cronologici²⁵.

3. La costruzione dell'immaginario estatico tra poesia, teatro e filosofia

L'accento che la storiografia ha messo sulle danze estatiche non è certo il frutto di una semplice invenzione moderna. Già nell'Antichità, la frenesia ritmica, la possessione e la danza erano un *topos* costante della rappresentazione poetica e letteraria dei culti di Dioniso e Cibele. I seguaci delle due divinità si lasciavano andare a danze concitate, spesso animate da musiche che rinviavano al contesto geografico anatolico e quindi a quel mondo orientale che rimandava a immaginari contrastanti, di fascino e di inquietudine²⁶.

aimed at a change of mind through experience of the sacred». Per un'analisi critica del modello di W. Burkert, si veda G. Sfameni Gasparro, *Misteri e teologie. Per la storia dei culti mistici e misterici nel mondo antico*, Lionello Giordano, Cosenza 2003, pp. 9-47. Altre osservazioni si trovano in N. Belayche - F. Massa, *Mystery Cults and Visual Language*, cit., pp. 18-21.

²² W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, cit., p. 112. Sull'estasi dei culti metroaci, W. Burkert si era già espresso in *La religione greca di epoca arcaica e classica*, seconda ed. it. con aggiunte dell'Autore a cura di G. Arrigoni, Jaca Book, Milano 2003 (ed. or. 1977), p. 347: «*Méter* viene festeggiata con musica selvaggia, eccitante, che può portare all'estasi».

²³ Si veda, per esempio, K. Waldner, *Dimensions of individuality in ancient mystery cults: Religious practice and philosophical discourse*, in J. Rüpke (ed.), *The Individual in the Religions of the Ancient Mediterranean*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 215-242: p. 226, 228.

²⁴ W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, cit., p. 12: «Mysteries are a form of personal religion, depending on a private decision and aiming at some form of salvation through closeness to divine». Per una critica alla nozione di "religione personale" nel mondo antico rimando a J. Scheid, *Les dieux, l'état et l'individu*, cit.

²⁵ Sull'assenza nell'Antichità di una tipologia generale dei culti misterici, rimando alle riflessioni di V. Pirenne-Delforge - P. Scarpi, *Les cultes à mystères. Introduction*, in C. Bonnet - J. Rüpke - P. Scarpi (eds.), *Religions orientales – culti misterici. Neue Perspektiven – nouvelles perspectives – prospettive nuove*, Franz Steiner, Stuttgart 2006, pp. 159-162. È il metodo che abbiamo seguito in N. Belayche - F. Massa, *Les mystères. Quelques balises introductives*, cit.

²⁶ Per l'iconografia della ceramica attica, si veda ad esempio C. Bérard - J.L. Durand, *Entrer en imagerie, in La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Nathan - LEP, Paris - Lausanne 1984, pp. 19-34: pp. 19-21.

Nella costruzione di questo immaginario moderno delle danze misteriche, un ruolo fondamentale è giocato dal teatro attico del V secolo a.C.: basti pensare agli splendidi canti corali dell'*Elena* di Euripide del 412 a.C. e, specialmente, al secondo stasimo dove Dioniso, Demetra e la Madre montana partecipano alle stesse pratiche rituali, costruendo una configurazione divina che mette in stretta relazione – e talvolta sovrappone – le diverse potenze divine²⁷; oppure al coro degli iniziati delle *Rane* messo in scena nel 405 da Aristofane negli ultimi drammatici mesi della Guerra del Peloponneso dove, sullo sfondo di un'Atene ormai destinata alla sconfitta contro Sparta, il coro canta la «sacra danza» (ἱερὰ χορεία) celebrata dai «puri iniziati» (ὄσιοι μύσται)²⁸.

Tra gli studi relativi a questi testi non è raro trovare il riferimento a una dimensione “mistica” veicolata dai canti corali tragici e comici. Ancora recentemente, un autorevole studioso come Richard Seaford, ad esempio, in un capitolo intitolato *The politics of the mystic chorus*, legge nei corali del teatro ateniese «a transcendent model of happy cohesion»²⁹. La lettura è fondata sulle interpretazioni che la filosofia, soprattutto quella platonica, aveva dato del rapporto tra danza e misteri. R. Seaford cita ad esempio un passo delle *Enneadi* di Plotino che riguarda gli iniziati alla filosofia, coloro che – nella prospettiva del filosofo neoplatonico – si rivolgono all'Uno, il Primo principio che è all'origine di tutte le cose. I pochi che hanno intrapreso un percorso di iniziazione al sapere filosofico si autodefiniscono come coloro che compiono attorno all'Uno una danza in una condizione di possessione divina³⁰.

²⁷ Eur., *Hel.* 1353-1368: «Nelle tue stanze hai celebrato riti non leciti, ti sei attirata l'ira della Grande Madre, figlia, non rispetti i suoi sacrifici. Hanno grande potere le pelli macchiettate dei cerbiatti, le foglie d'edera intrecciate nei sacri tirsi, il vorticare dei tamburelli nell'aria, i capelli agitati nel nome di Dioniso e le veglie notturne per la dea... la luna... ti contentavi solo della forma». Su questo passo, si veda il saggio di A. Beltrametti di cui cito la traduzione: «Ti contentavi solo della forma» (Euripide, *Elena* 1368). *Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo*, in «Dioniso» 7 (2017), pp. 137-156. Su questo stasimo si vedano anche P. Borgeaud, *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Seuil, Paris 1996: p. 40; L.E. Roller, *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1999, pp. 170-171. Si veda anche Eur. *Bacch.* 78-87. Sulla nozione di “potenza divina”, rimando a C. Bonnet et al. (eds.), *Puissances divines à l'épreuve du comparatisme: constructions, variations et réseaux relationnels*, Brepols, Turnhout 2017.

²⁸ Ar., *Ran.* 335-336. Non è un caso che gli studi sul cosiddetto orgiasmo dionisiaco prendano spunto da questo materiale di età classica. I versi delle *Rane* sono anche utilizzati per provare la presenza di “danze mistiche” durante i misteri eleusini: C. Papaioannou et al., *Association of dance with sacred rituals*, cit., p. 238.

²⁹ R. Seaford, *The politics of the mystic chorus*, in J. Billings - F. Budelmann - F. Macintosh (eds.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 261-280: p. 279. Sulle danze estatiche femminili rappresentate nel teatro classico, si veda anche S. Olsen, *Solo Dance in Archaic and Classical Greek Literature: Representing the Unruly Body*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 2020, pp. 129-149.

³⁰ Plot., *Enn.* 6, 9, 8, 41-49, 2: «moi che danziamo realmente intorno all'Uno una danza in cui siamo posseduti dal dio» (τὸ μὴ ἀπαύδειν χορεύουσιν ὄντως περὶ αὐτὸν χορείαν ἐνθεον). Sui rapporti tra iniziazioni filosofiche e iniziazioni misteriche in età imperiale, si veda C. Riedweg, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, De Gruyter, Berlin - New York 1987; più recentemente, J.N. Bremmer, *Philosophers and the Mysteries*, in C. Riedweg (ed.), *Philosophia in der Konkurrenz von Schulen, Wissenschaften und Religionen: Zur Pluralisierung des*

Non c'è dubbio che accanto al teatro, un altro terreno fertile di rappresentazione delle danze misteriche è quello dei dialoghi platonici, e sappiamo quanto Platone si ispirasse al mondo del teatro³¹.

La prima osservazione da fare è che nei testi del teatro classico ateniese, le rappresentazioni delle danze frenetiche e/o estatiche sono inserite nel tempo del mito e non possono essere lette solo come la descrizione fedele di pratiche rituali effettivamente celebrate nell'Antichità. Queste testimonianze vanno invece interpretate sulla base delle strategie retoriche e delle modalità di enunciazione del teatro ateniese del v secolo a.C.: in parte, esse rispondono a quello che Diego Lanza aveva definito la "ridondanza mitica" prodotta dalle evocazioni cantate dai cori tragici³². Accanto a questo aspetto, però, è necessario sottolineare che l'insistenza delle drammaturgie antiche sulla danza è anche un effetto dell'espressione della *performance* drammaturgica. Si canta la danza, mentre i corpi dei coreuti si muovono nello spazio scenico.

Non si capisce il ruolo che le danze, l'estasi o la possessione hanno giocato nella costruzione dell'immaginario dei secoli successivi se non si tiene conto di questi testi di età classica. Senza il teatro, senza le opere che diventano nel mondo imperiale i "grandi classici" studiati, memorizzati e analizzati nelle scuole (oltre che messi in scena nei teatri delle città), non si interpretano correttamente le modalità di rappresentazione delle "danze estatiche" dall'età ellenistica in poi³³. Questi testi saranno poi anche alla base delle conoscenze degli studiosi moderni che penseranno spesso i riti e i culti misterici attraverso il filtro delle rappresentazioni classiche ateniesi.

Una prova della diffusione dei moduli dell'invasamento cantati nel teatro di Atene, si trova ad esempio nelle rappresentazioni delle danze estatiche celebrate dai galli in onore della loro dea Cibele e cantate nella poesia latina³⁴. Anche in questo caso i versi latini sfumano i confini tra danze dionisiache e danza metroache. Come ha osservato Françoise Van Haepere, le azioni dei galli sono connotate da termini come *furor* o *insania* al fine di mettere in evidenza l'eccesso, e talvolta anche la violenza, delle loro pratiche selvagge³⁵. Il celebre carme 63 di Catullo è senza dubbio un esempio paradigmatico di

Philosophiebegriffs in Kaiserzeit und Spätantike, De Gruyter, Berlin - New York 2017, pp. 99-126 e F. Massa - N. Belayche (eds.), *Les philosophes et les mystères dans l'empire romain*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2021.

³¹ Si veda Plat., *Symp.* 218b e *Leg.* 7, 790c-e.

³² D. Lanza, nel suo saggio *Redondances de mythes dans la tragédie*, in C. Calame (ed.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Labor et Fides, Genève 1988, pp. 141-149, individua tre moduli differenti di evocazione mitica: 1. «évocation par analogie»; 2. «évocation du terme d'enca-drement»; 3. evocazione di un mito connesso alla storia di uno dei personaggi tragici.

³³ Sulla fortuna di Euripide nei secoli dell'età imperiale, si veda recentemente M. Schramm (ed.), *Euripides-Rezeption in Kaiserzeit und Spätantike*, De Gruyter, Berlin - Boston 2020.

³⁴ Non si vuole ovviamente affermare che la poesia latina sia stata unicamente ispirata dai modelli drammaturgici ateniesi. L'intertestualità di questi componimenti è ricca e variegata. C'è tuttavia un modello letterario che viene ripreso e adattato anche nel contesto latino.

³⁵ F. Van Haepere, *Rappresentazioni dei ministri della Mater Magna a Roma e nelle province occidentali dell'Impero*, in F. Fontana - E. Murgia (eds.), *Sacrum facere. Atti del IV Seminario di Archeologia del Sacro*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2018, pp. 241-262: p. 247. Più in generale sulla rappresentazione dei galli, si veda J. Latham, "Fabulous clap-trap": *Roman masculinity, the*

questa tendenza: i cembali e i timpani in onore di Cibele fanno da sfondo alle cerimonie (*orgia*) delle Menadi, in preda al furore bacchico³⁶; Ovidio riprenderà lo stesso schema nei *Fasti*, raccontando il mito di Attis e l'amore tradito di Cibele che avvolge il giovane frigio in una cieca follia³⁷. Nella sua duplice funzione di colei che guarisce dalla follia e che conduce al furore incontrollato, Cibele si sovrappone in parte alle competenze di Dioniso³⁸.

Per avere una conferma di questo processo di costruzione e di definizione di un immaginario condiviso, dove i confini tra mondo dionisiaco e mondo frigio appaiono sfumati, è sufficiente osservare ciò che accade nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Nel libro VIII, il romanzo mette in scena una processione in onore della dea Siria che viene chiamata con vari nomi, tra cui quello di Cibele: il corteo seguiva la statua della divinità e i partecipanti «andavano gridando “evoè”, abbandonandosi ad una danza sfrenata, che il suono del flauto rendeva più eccitante»³⁹. Ancora una volta è necessario valutare il genere letterario in cui si iscrive il passo appena citato: si tratta di un romanzo che gioca con le rappresentazioni dei culti di origine non romana e con il loro carattere “orientale”⁴⁰.

4. La testimonianza di Luciano di Samosata

Se escludiamo i riferimenti poetici e letterari che rinviano alla sfera del mito, le informazioni sulle danze celebrate nei contesti misterici offerte dalle fonti antiche sono molto limitate. Per quanto riguarda il santuario di Eleusi, il modello per eccellenza dei μυστήρια antichi⁴¹, disponiamo di un'unica testimonianza utile. Nella sua *Periegesi*, Pausania ricorda la presenza nel santuario del pozzo Callicoro il cui nome rinvia all'idea della “bella danza”:

«c'è poi un pozzo chiamato Callicoro dove, per la prima volta, le donne di Eleusi danzarono e cantarono per la dea (ἔνθα πρῶτον Ἐλευσινίων αἱ γυναῖκες χορὸν ἔστησαν καὶ ἤσαν ἐς τὴν θεόν)»⁴².

cult of Magna Mater, and literary constructions of the Galli at Rome from the Late Republic to Late Antiquity, in «The Journal of Religion» 92 (2012), pp. 84-122.

³⁶ Catull. 63, 20-25. Per un'analisi del carne di Catullo, si veda J.N. Bremmer, *Attis: A Greek god in Anatolian Pessinous and Catullan Rome*, in «Mnemosyne» 57, 5 (2004), pp. 534-573.

³⁷ Ov., *Fast.* 4, 179-186.

³⁸ In *Schol. Pind. Pyth.* 3, 137 si afferma che «questa dea può esorcizzare la follia». Sul potere della Madre degli dèi di liberare dalla follia e sulla sovrapposizione con Dioniso, si veda P. Borgeaud, *La Mère des dieux*, cit., pp. 51-54. Non va inoltre dimenticato che, secondo una versione del mito di età imperiale, fu Rhea, sul Monte Cibelo, a purificare Dioniso dalla follia scatenata contro di lui da Era a causa del tradimento di Zeus: Ps.-Apollod., *Bibl.* 3, 5, 1.

³⁹ Apul., *Met.* 8, 27: trad. G. Augello.

⁴⁰ Per un panorama generale dell'alterità dell'Oriente nelle fonti romane, si veda N. Belayche, *Lo sguardo di Roma sull'Oriente*, in C. Bonnet - E. Sanzi (eds.), *Roma città degli dèi. La capitale dell'impero come laboratorio religioso*, Carocci, Roma 2018, pp. 327-341.

⁴¹ Su Eleusi come modello dei culti misterici in età imperiale, rimando alla bibliografia contenuta in F. Massa, *Éleusis-Rome aller/retour. Mobilités religieuses autour des mystères éleusiniens à l'époque impériale*, in B. Amiri (ed.), *Migrations et mobilité religieuse. Espaces, contacts, dynamiques et interférences*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon 2020, pp. 273-295.

⁴² Paus. 1, 38, 6: trad. personale. Sul pozzo Callicoro ad Eleusi, si veda G.E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1961, pp. 45-47.

Sulla base di questa menzione isolata, si è talvolta ipotizzato che coloro che giungevano a Eleusi per celebrare i misteri danzassero entrando nel santuario⁴³. Anche ammettendo che la testimonianza di Pausania ci dia un'indicazione sulla celebrazione, in età imperiale, di danze femminili in onore di Demetra, sembra trattarsi di generiche danze corali, comuni nelle festività del mondo greco e romano. In modo analogo, nel caso di Samotraccia, è difficile sostenere la presenza di danze estatiche, come talvolta è stato fatto, sulla base della testimonianza di Diodoro Siculo, secondo il quale, per il matrimonio di Cadmo e Armonia svoltosi a Samotraccia, Elettra donò alla coppia i cembali e i timpani tipici del culto di Cibele⁴⁴. Siamo nuovamente nell'ambito dei racconti mitici e la presenza degli strumenti musicali utilizzati per onorare la Madre degli dèi non è una prova dell'esistenza di danze estatiche, come vedremo anche nel prossimo paragrafo.

Al fine di giustificare la presenza delle danze estatiche nei culti misterici, si cita spesso un passo di Luciano di Samosata che merita di essere analizzato nel dettaglio. Acuto osservatore della realtà religiosa del suo tempo, Luciano scrive, verso il 162-163 d.C., un'opera *Sulla Danza*, che è soprattutto un trattato sulla pantomima, il genere che in epoca imperiale riscontrava un enorme successo di pubblico, ma che aveva attirato gli strali di alcuni celebri retori, come Elio Aristide⁴⁵. Nel corso della sua argomentazione, Luciano cita la presenza delle danze nelle cerimonie misteriche:

«Tralascio di dire che non è possibile trovare nei tempi antichi una sola iniziazione senza danza (τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως), evidentemente perché le iniziazioni furono istituite da Orfeo e Museo, i migliori danzatori di allora (τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν), i quali con le altre, ritenendola opportunissima, stabilirono la norma di essere iniziati con ritmo e danza (σὺν ῥυθμῷ καὶ ὀρχήσει μυσθῆσθαι). Tant'è vero che, se è giusto tacere dei riti per via dei non iniziati (τὰ μὲν ὄργια σιωπᾶν ἄξιον τῶν ἀμυήτων ἔνεκα), tutti però possono sentir dire comunemente di chi rivela i misteri che “danza fuori” (τοὺς ἐξαγορεύοντας τὰ μυστήρια ἐξορχεῖσθαι)»⁴⁶.

Luciano parla di τελεταί, di «cerimonie», inserite in contesti di iniziazione, come indicato dal verbo μύω⁴⁷. I μυστήρια sono esplicitamente ri-

⁴³ Si vedano M.B. Cosmopoulos, *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 19 (che rimanda a C. Papaioannou et al., *Association of dance with sacred rituals*, cit.) e J.N. Bremmer, *Initiation*, cit., pp. 7-8.

⁴⁴ Diod. 5, 49, 1. Per il carattere estatico delle danze di Samotraccia, si veda J.N. Bremmer, *Initiation*, cit., p. 28.

⁴⁵ Invece, nel 361, Libanio scriverà un'orazione *Sui danzatori* (*Or.* 64 Förster), proprio in risposta alle accuse di Elio Aristide, su cui si veda ora A. Giardina, *L'orazione Pro saltatoribus di Libanio: la danza consola e istruisce*, Genova University Press, Genova 2019. Sul trattato di Luciano, si veda I. Lada-Richards, *Silent Eloquence. Lucian and Pantomime Dancing*, Bloomsbury, London 2007; su Elio Aristide e il trattato perduto sulla danza, si veda G.H. Bowersock, *Aristides and the pantomimes*, in W.V. Harris - B. Holmes (eds.), *Aelius Aristides between Greece, Rome, and the Gods*, Brill, Leiden - Boston 2008, pp. 69-97.

⁴⁶ Luc., *Salt.* 15: trad. V. Longo, modificata.

⁴⁷ Per quanto non esclusivo del lessico dei misteri, il termine τελετή è utilizzato esclusivamente in ambito misterico: cfr. F.L. Schuddeboom, *Greek Religious Terminology, Telete & Orgia. A*

chiamati anche nella frase finale del passo in cui si utilizza un'espressione proverbiale che gioca sul senso del verbo ἐξορχέομαι che letteralmente significa «danzare fuori», ma che può anche indicare l'azione di «parodiare»⁴⁸. Il testo di Luciano è interessante da un punto di vista linguistico perché contiene la maggior parte dei termini che associamo alle pratiche misteriche antiche, ma vorrei concentrarmi in particolare su tre aspetti. Innanzitutto, il contesto di enunciazione: Luciano scrive un testo al fine di sostenere il valore della pantomima, in un mondo imperiale spesso polemico nei confronti di questa forma di spettacolo; associare la danza alle τελεταί fondate da Orfeo e Museo serve per prima cosa a nobilitare l'arte dei pantomimi. Poi, il fascino delle origini: le τελεταί sono collegate alla danza non nel presente, ma in un tempo passato (ἀρχαίαν); e sappiamo quanto l'antichità sia un criterio di prestigio per gli autori del mondo greco-romano⁴⁹. Infine, le caratteristiche della danza: nonostante siano collegate esplicitamente ai culti misterici, non c'è traccia di riferimenti alla trance, all'estasi o alla possessione; niente rinvia nel suo testo a una performance danzante che avesse i connotati dell'enthousiasmos o della mania. Le danze istituite come nomos da Orfeo e Museo sono semplicemente le danze compiute durante le festività religiose del mondo greco, senza connotazioni specifiche legate alla loro performance durante i culti misterici⁵⁰.

5. Qualche esempio tardoantico del culto di Cibele

Nell'ultima parte di questo lavoro mi concentrerò su un aspetto del rapporto tra i racconti mitici, le rappresentazioni letterarie e iconografiche, da un lato, e le pratiche rituali, dall'altro, nell'ambito dei riti che sono talvolta definiti come i culti misterici in onore di Cibele o “misteri frigi”⁵¹. Prenderò come punto di osservazione la documentazione di età tardoantica che è stata spesso considerata un'epoca di diffusione e valorizzazione dei culti misterici⁵².

Revised and Expanded English Edition of the Studies by Zijderveld and Van der Burg, Brill, Leiden - Boston 2009, pp. 64-68.

⁴⁸ Nel senso di parodiare, il verbo è usato anche dallo stesso Luciano in *Pisc.* 33. Sul proverbio, si veda K. Schlapbach, *The Anatomy of Dance Discourse*, cit., p. 97: «[...] proverbial expression “to dance out the mysteries” for the act of divulging secrets, which plays on the central role of dance in the mysteries and foregrounds its communicative force».

⁴⁹ Sull'antichità della danza che sarebbe nata insieme al cosmo, si veda anche Luc., *Salt.* 7.

⁵⁰ In un passo successivo dell'opera, Luciano fa riferimento alla «danza bacchica» (βακχική ὄρχησις) che sarebbe praticata in particolare nella Ionia e nel Ponto. Questa danza però non presenta alcun elemento collegabile alle iniziazioni o alle pratiche misteriche: *Salt.* 79.

⁵¹ Sulla difficoltà di definire la categoria dei “misteri frigi”, si vedano soprattutto le osservazioni di F. Van Haepelen, *Étrangère et ancestrale. La Mère des dieux dans le monde romain*, Cerf, Paris 2019, pp. 106-113. Oltre ai lavori fondamentali di F. Van Haepelen, per un inquadramento generale del culto di Cibele, rimando a P. Borgeaud, *La Mère des dieux*, cit., L.E. Roller, *In Search of God the Mother*, cit., e M. Beard, *The cult of the “Great Mother” in Imperial Rome. The Roman and the “foreign”*, in J. Rasmus Brandt - J.W. Iddeng (eds.), *Greek and Roman Festivals: Content, Meaning, and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 323-362 e più recentemente L. Duboson-Sbriglione, *Le culte de la Mère des dieux dans l'Empire romain*, Franz Steiner, Stuttgart 2018.

⁵² Su questo aspetto, si veda F. Massa, *Les cultes à mystères dans l'empire romain: païens et chrétiens en compétition*, in preparazione.

Comincio con un'immagine che è stata talvolta interpretata come una sorta di *summa* dell'immaginario del mondo di Cibele. Si tratta della Patera di Parabiago, un piatto ritrovato all'inizio del xx secolo, nel cimitero della città di Parabiago, a circa 20 km a nord-ovest di Milano. La patera presenta una decorazione estremamente ricca, organizzata su diversi livelli: al centro si riconosce facilmente il trionfo della dea Cibele, rappresentata sul suo carro trainato dai leoni e accompagnata da Attis.



Fig. 1: patera di Parabiago. Fine del IV secolo d.C., Museo archeologico di Milano
(Foto di Giovanni Dall'Orto)

La maggior parte degli studiosi propende per una datazione tarda della patera che dovrebbe essere il prodotto di un *atelier* della seconda metà del IV secolo⁵³. Secondo l'interpretazione più diffusa, l'insieme dei personag-

⁵³ Sulla Patera di Parabiago, si vedano M.J. Vermaseren, *The Legend of Attis in Greek and Roman Art*, Brill, Leiden 1966, pp. 27-30; L. Musso, *Manifattura sontuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo: indagine sulla lanx di Parabiago*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1983, in particolare pp. 147-148; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1991; R.E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late*

gi evidenzerebbe la dimensione cosmica della dea, che sarebbe uno degli elementi specifici di questo culto nel periodo imperiale e tardo antico⁵⁴. Si è molto discusso sull'utilizzo della patera e gli studiosi si sono divisi tra coloro che pensano ad uso cultuale (che sarebbe una prova dell'attività rituale dei cosiddetti "ultimi pagani") e coloro che inseriscono il piatto nel recupero dell'iconografia pagana promosso dall'aristocrazia cristiana del tempo⁵⁵. Che sia cultuale o soltanto decorativo, l'oggetto mostra chiaramente la diffusione dei motivi iconografici della Madre degli dèi tra le *élites* milanesi della seconda metà del IV secolo d.C.

Nell'iconografia della patera, i due personaggi armati che scortano il carro a passo di danza sono stati interpretati come la raffigurazione dei Coribanti. Secondo la storiografia, queste figure rimanderebbero alle danze estatiche celebrate in onore di Cibele⁵⁶. È ancora una volta un caso in cui un elemento dell'immaginario mitico viene estrapolato dal suo contesto e interpretato come una fonte per ricostruire una pratica rituale. Come abbiamo visto, già nell'Antichità, alcuni autori hanno attinto alla tradizione letteraria e iconografica dionisiaca per rappresentare il carattere orgiastico dei culti di Cibele. Nella bibliografia moderna, queste rappresentazioni comuni hanno però condotto a ipotizzare che i devoti della Madre degli dèi si fossero comportati esattamente come le menadi, in preda alla *mania* dionisiaca.

Ancora in età tardoantica, i racconti mitici possono sottolineare talvolta il ruolo delle danze nel rapporto che Cibele instaura con il suo amante, Attis, come nel caso dell'orazione *Alla madre degli dèi*, composta dall'imperatore Giuliano tra il 22 e il 25 marzo 362, durante la notte che precedeva la festa in onore delle due figure divine e finalizzata a interpretare il mito di Attis alla luce delle sue credenze filosofiche e religiose⁵⁷. Talvolta si è detto che Giuliano avesse scritto questo discorso nella sua funzione di iniziato ai misteri frigi⁵⁸, ma niente nel testo o in altre fonti permette di avanzare questa ipotesi. La lettura del discorso, invece, mostra come Giuliano conoscesse

Antiquity: Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries, Ashgatem, Aldershot 2004, pp. 146-147; C. Tiersch, *Mailand im 4. Jh. – ein christliches Rom?*, in T. Führer (ed.), *Rom und Mailand in der Spätantike*, De Gruyter, Berlin - Boston 2012, pp. 393-413: p. 406.

⁵⁴ G. Sfameni Gasparro, *Soteriology and Mystic Aspects*, cit., p. 123.

⁵⁵ Per qualche riflessione metodologica sul tardopaganesimo, rimando a F. Massa, *Late paganism in the area of the Alps: Some methodological remarks*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» 79 (2022), in corso di stampa.

⁵⁶ Si veda ad esempio P. Pachis, Γαλλαίον Κυβέλης ὀλόλυγμα (*Anthol. Palat. vi, 173*). *L'élément orgiastique dans le culte de Cybèle*, in E.N. Lane (ed.), *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M.J. Vermaseren*, Brill, Leiden-Boston 2015, pp. 193-222: pp. 125, 218.

⁵⁷ Sulle circostanze della composizione del trattato, si veda Lib. *Or.* 18, 157. Per una presentazione generale del testo, rinvio a *Giuliano imperatore, Alla Madre degli dèi e altri discorsi*, introduzione di J. Fontaine, testo critico a cura di C. Prato, traduzione e commento di A. Marcone, Mondadori, Milano 1987, pp. 43-44.

⁵⁸ Si veda, per esempio, *L'empereur Julien, Œuvres complètes*, II, 1, texte établi et traduit par G. Rocherfort, Les Belles Lettres, Paris 1963, p. 100 e N. Gauthier, *Les initiations mystériques de l'empereur Julien*, in *Mélanges Pierre Lévêque*, vol. VI, Université de Franche-Comté, Besançon 1992, pp. 89-104. Sulle presunte iniziazioni dell'imperatore Giuliano, mi permetto di rimandare a F. Massa, *Les cultes à mystères dans l'empire romain*, cit.

l'esistenza di cerimonie misteriche in onore di Cibele, poiché l'imperatore parla di pratiche celebrate «con riti misterici e segreti» (διὰ τοὺς μυστικὸὺς καὶ κρυφίους θεσμούς) che si affiancavano ad altre che erano rivelate a tutti senza restrizioni⁵⁹. Il mito – così come è raccontato dall'imperatore – vuole che, una volta cresciuto, Attis fosse amato dalla Madre degli dèi:

«Il mito racconta di lui che, dopo esser stato esposto presso i gorghi del fiume Gallo, cresceva qui come un fiore e che, divenuto grande e bello, fu amato dalla Madre degli dei. Ella, dopo avergli concesso ogni cosa, gli pose sul capo il berretto stellato. Tuttavia, se il nostro cielo che vediamo copre il capo di Attis, non si deve forse interpretare il fiume Gallo come la Galassia? Là infatti si dice che avvenga la mescolanza del corpo passibile con il movimento circolare del quinto corpo impassibile. Fino a questo limite la Madre degli dei gli permise di saltare e di ballare a questo bellissimo dio intelligente, simile ai raggi del sole, Attis (Ἄχρῃ τοι τούτων ἐπέτρειψεν ἡ Μήτηρ τῶν θεῶν σκιρτᾶν τε καὶ χορεύειν τῷ παγκάλῳ τούτῳ καὶ ταῖς ἡλιακαῖς ἀκτῖσιν ἐμφερεῖ τῷ νοεῖν θεῶ, τῷ Ἄτιδι)»⁶⁰.

Ancora una volta, siamo nel registro non soltanto del mito, ma anche della sua interpretazione filosofica. Questa danza non fa riferimento a una performance realmente celebrata e non ha neppure alcun cenno di estasi o di possessione. Non che Giuliano non potesse concepire il rapporto con le divinità attraverso la lente dell'estasi. Nel discorso *Contro Eracleio il cinico*, scritto soltanto il giorno prima del trattato *Alla madre degli dèi*, l'imperatore racconta di come gli dèi lo scelsero per guidare l'impero e di come lui avesse accettato il fardello del potere. Secondo Giuliano, Hermes lo accompagnò fino a una grande e alta montagna la cui vetta ospitava il padre di tutti gli dèi. Giuliano rivolse allora una preghiera a Zeus, supplicandolo di mostrargli il cammino. Una volta pronunciate queste parole, Giuliano cadde in «una sorta di sonno o di estasi» (εἶτε ὕπνος τις εἶτε ἔκστασις) e, grazie all'intervento di Zeus, Helios in persona si manifestò a lui⁶¹. Non sorprende che Giuliano non associ questa esperienza alla musica e alla danza: sappiamo infatti che il suo giudizio del teatro e della pantomima del suo tempo era profondamente negativo⁶².

Se si vuole avere qualche riferimento in più sul contenuto delle pratiche rituali celebrate in onore di Cibele in età tardoantica, gli altari che commemorano la celebrazione di un taurobolio possono offrire uno spunto interessante. Pur non essendo un rito pubblico, poiché non è finanziato dallo stato, il taurobolio è una cerimonia dedicata a una dea della religione pubblica romana (entrata ufficialmente nel pantheon romano nel 204 a.C.), il cui tempio si trova sul Palatino accanto al tempio di Vittoria. Il taurobolio, inoltre, è per lo più compiuto sul suolo pubblico e alcuni altari ricordano che il rito è cele-

⁵⁹ Jul., *Or.* 5, 9, 169 a.

⁶⁰ Jul., *Or.* 5, 5, 165 b-c: trad. A. Marcone.

⁶¹ Jul., *Or.* 7, 22, 231 a-b.

⁶² Il giudizio è espresso chiaramente in Jul., *Mis.* 4, 339 c, dove l'autore afferma: «mi tengo lontano dai teatri» (εἴργω τῶν θεάτρων ἐμαυτόν). Si veda anche *Ep.* 89, in cui l'imperatore afferma che nessun sacerdote deve assistere a spettacoli teatrali, tanto pubblici quanto privati.

brato in onore dell'imperatore. Questo non significa tuttavia, come l'hanno mostrato chiaramente gli studi di Françoise Van Haeperen, che all'interno del rituale taurobolico non possa esistere una sequenza rituale "riservata", se non segreta, che avrebbe consentito, nella tarda antichità, di attribuire al rituale una sfumatura misterica⁶³.

Come sappiamo ormai, sull'interpretazione di questo rituale ha pesato a lungo la lettura proposta dagli autori cristiani antichi e soprattutto dalla rappresentazione polemica di Prudenzio che aveva rappresentato il taurobolio in onore della Madre degli dèi come una sorta di "battesimo di sangue"⁶⁴. L'immaginario costruito all'inizio del v secolo dall'autore cristiano si nutre di secoli di letteratura che avevano costruito il profilo dei seguaci della Madre degli dèi sul modello dell'invasamento e del furore. Parlando dei devoti che partecipano al taurobolio, Prudenzio afferma che «essere fuori di sé e sconvolti (*furere ac rotari*) è quello che si crede una mistica legge (*ius mysticum*)»⁶⁵. L'uso polemico della pratica del taurobolio non è limitato agli autori cristiani: negli ultimi anni del iv secolo, l'autore della *Storia Augusta* utilizza il sacrificio in onore della Madre degli dèi per stigmatizzare l'"orientalismo" dell'imperatore Eliogabalo⁶⁶. In questo passo, l'imperatore della dinastia dei Severi che aveva ereditato dalla madre Giulia Soemia il sacerdozio familiare del dio di Emesa da cui aveva preso il nome, è rappresentato come un taurobolito:

«Ricevette anche i riti sacri della Madre (*Matris etiam deum sacra accepit*) e fu taurobolito (*taurobolitatus est*) per portare via la statua e gli altri oggetti sacri che sono tenuti nascosti nella parte più segreta. Egli agitò la testa tra gli esaltati evirati (*Iactavit autem caput inter praecisos fanaticos*) e si legò i genitali; fece tutto ciò che i galli sono soliti fare e, sottratta l'immagine, la trasferì nel penetrale del suo dio»⁶⁷.

L'autore della *Storia Augusta* fa dell'imperatore siriano un paradigma della estraneità al mondo romano e alle sue tradizioni, fino a trasformarlo

⁶³ F. Van Haeperen, *Mystères phrygiens et tauroboles au II^e siècle*, in N. Belayche - F. Massa - P. Hoffmann (eds.), *Les mystères au II^e siècle de notre ère: un tournant*, Brepols, Turnhout 2021, pp. 331-350: pp. 342-349. Per una critica della teoria che vede il taurobolio come un'espressione dei "misteri frigi", si veda F. Van Haeperen, *Prêtre(sse)s, tauroboles et mystères phrygiens*, in S. Estienne - V. Huet - F. Lissarrague - F. Prost (eds.), *Figures de dieux. Construire le divin en image*, PUR, Rennes 2015, pp. 99-118: pp. 100 e 107-110.

⁶⁴ Prudent., *Perist.* 10, 1011-1050. Sulla rappresentazione volutamente distorsiva di Prudenzio, si vedano P. Borgeaud, *La Mère des dieux*, cit., p. 166-168 e N.B. McLynn, *The Fourth-Century Taurobolium*, in «Phoenix» 50 (1996), pp. 312-330. Meno propensa a considerare il passo di Prudenzio solo come una mera invenzione poetica è G. Sfameni Gasparro, *Misteri e teologie*, cit., pp. 31-32.

⁶⁵ Prudent., *Perist.* 10, 1063.

⁶⁶ Sulla costruzione orientaleggiante di Eliogabalo nella storiografia romana, si veda N. Belayche, *Un dio siriano alla corte di Giulia Domna e di Elagabal*, in C. Bonnet - E. Sanzi (eds.), *Roma, la città degli dèi*, cit., pp. 131-151. Si veda anche C. Bonnet - L. Bricault, *Divinità in viaggio. Culti e miti in movimento nel Mediterraneo antico*, il Mulino, Bologna 2021 (ed. or. Genève 2016), pp. 37-57.

⁶⁷ *SHR, V. Hel.* 7, 1-2: trad. personale. Per un commento lessicale del passo, si veda *Histoire Auguste*, III, 1: *Vies de Macrin, Diaduménien, Hélogabale*, texte établi, traduit et commenté par R. Turcan, Les Belles Lettres, Paris 1993, pp. 173-174.

in un profanatore della religione pubblica⁶⁸. La celebrazione dei *sacra* della Madre degli dèi e del taurobolio servono a costruire questa immagine di un imperatore indegno della storia di Roma, presentato con le parti genitali legate e nell'atto di scuotere freneticamente il capo come uno dei galli del corteo della dea. Mi sembra significativo che anche in questo contesto di voluta alterità non si parli di danze estatiche, ma soltanto di movimenti del corpo, e soprattutto della testa, frenetici.

Come notava già Robert Turcan, è improbabile che Eliogabalo avesse partecipato al sacrificio del taurobolio⁶⁹, ma è interessante che questa rappresentazione negativa del rito in onore della Madre degli dèi sia stata scritta alla fine del IV secolo d.C., quando il rito del taurobolio era praticato dall'aristocrazia senatoria, a Roma e altrove. Gli altari taurobolici, e non solo quelli tardoantichi, portano talvolta su uno dei loro lati la raffigurazione di strumenti musicali, come il flauto a più canne, il tamburo e il cimbalo, che rinviano al contesto anatolico del culto metroaco⁷⁰. La presenza di questa iconografia rimanda alla natura delle celebrazioni in cui si inseriva il taurobolio, oppure si tratta di un elemento dell'immaginario mitico metroaco che fa da sfondo al rituale? Ancora una volta ci troviamo di fronte a una situazione documentaria che non permette di ipotizzare la presenza di danze estatiche nei rituali effettivamente celebrati nella seconda metà del IV secolo d.C.

6. Conclusioni

Un'analisi esaustiva della questione delle danze estatiche nei culti misterici avrebbe superato di gran lunga lo spazio di questo articolo che non ha avuto la pretesa di offrire una visione generale, ma ha cercato semplicemente di proporre alcune riflessioni metodologiche relative alle fonti antiche e al loro rapporto con la storia degli studi recenti.

Nonostante gli sviluppi importanti della bibliografia recente, i culti misterici sono ancora oggi prigionieri di diversi miti storiografici: uno di essi è quello del ruolo delle danze estatiche come strumento di relazione tra l'iniziato e la divinità. Questa interpretazione si fonda in parte sulla rappresentazione trasmessa da alcune testimonianze antiche, ma la documentazione è spesso interpretata senza tener conto delle strategie discorsive proprie di ogni specifico "genere letterario" antico. Le danze erano presenti nella pratica di alcuni culti misterici, come lo erano in altri contesti rituali del mondo greco e romano; queste danze però non dovevano necessariamente assumere la forma di pratiche estatiche. Anche l'uso degli strumenti musicali era senza dubbio diffuso, ma la loro presenza nelle fonti letterarie e iconografiche non può essere letta come la prova di una celebrazione di tipo estatico.

⁶⁸ *SHR, V. Hel.* 6, 5-6.

⁶⁹ *Histoire Auguste*, III, 1, cit. p. 174.

⁷⁰ Per un'analisi di questa iconografia degli altari taurobolici, rimando ancora a F. Van Haepelen, *Prêtre(sse)s, tauroboles*, cit.

Per questa ragione, le pagine di questo articolo sono soprattutto un invito alla prudenza: in primo luogo a non applicare il modello misterico attestato nelle fonti letterarie che cantano le vicende mitiche delle divinità e dei personaggi ad esse connesse alle pratiche rituali realmente celebrate; in secondo luogo, a tener maggiormente conto delle trasformazioni dei culti misterici, a seconda della cronologia delle fonti e dei contesti geografici.

ABSTRACT

L'articolo si concentra sulla presenza di danze estatiche nella celebrazione dei culti misterici. La storiografia ha spesso sottolineato l'esistenza di un nesso tra l'estasi (o la possessione) e le danze sfrenate in onore di una divinità: questa lettura si fonda sulla convinzione che i misteri avessero come obiettivo la costruzione di un rapporto personale con la divinità e che le danze estatiche fossero necessarie per stabilire un contatto con il mondo divino. Dopo aver brevemente evocato le tappe principali della storia degli studi, l'articolo analizza il ruolo delle rappresentazioni poetiche e iconografiche nella costruzione di un immaginario estatico misterico. L'analisi delle fonti mostra tuttavia che il contenuto dei testi poetici non può essere utilizzato per ricostruire le pratiche rituali celebrate durante i culti misterici.

The article focuses on the presence of ecstatic dances in the celebration of mystery cults. Historiography has often emphasized the existence of a link between ecstasy (or possession) and wild dances in honor of a deity. The underlying idea is that the mysteries aimed to establish a personal relationship with the divine, which in turn was possible through ecstatic dances. After tracing the main stages of the modern debate, the article reflects on the role of poetic representations in the construction of a mystery ecstatic imaginary. Taking the late antique cults of the goddess Cybele as an example, the analysis shows that these texts are not fit for providing a picture of the ritual practices celebrated during mystery cults.

KEYWORDS

Religioni antiche, Culti misterici, danze estatiche, Luciano di Samosata, Cibele
 Ancient religions, Mystery cults, Ecstatic dances, Lucian of Samosata, Cybele