



TEORIA E STORIA DEL DIRITTO PRIVATO

RIVISTA INTERNAZIONALE ONLINE - PEER REVIEWED JOURNAL  
ISSN: 2036-2528

Riccardo Fercia

Lo 'spazio sonoro' nelle fonti giuridiche romane:  
i *prudentes* tra flauto, cetra e canto

Numero XIII Anno 2020  
[www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com](http://www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com)

Proprietario e Direttore responsabile  
Laura Solidoro

Comitato Scientifico

A. Amendola (Univ. Salerno), E. Autorino (Univ. Salerno), C. Corbo (Univ. Napoli Federico II), J.P. Coriat (Univ. Paris II), J.J. de Los Mozos (Univ. Valladolid), L. Garofalo (Univ. Padova), P. Giunti (Univ. Firenze), L. Loschiavo (Univ. Teramo), A. Petrucci (Univ. Pisa), P. Pichonnaz (Univ. Fribourg), J.M. Rainer (Univ. Salzburg), S. Randazzo (Univ. LUM Bari), L. Solidoro (Univ. Salerno), J.F. Stagl (Univ. de Chile), E. Stolfi (Univ. Siena), V. Zambrano (Univ. Salerno).

Comitato Editoriale

A. Bottiglieri (Univ. Salerno), M. d'Orta (Univ. Salerno), F. Fasolino (Univ. Salerno), L. Gutiérrez Massón (Univ. Complutense de Madrid), L. Monaco (Univ. Campania L. Vanvitelli), M. Scognamiglio (Univ. Salerno), A. Trisciuglio (Univ. Torino)

Redazione

P. Capone (Univ. Napoli Federico II), S. Cherti (Univ. Cassino), C. De Cristofaro (Univ. Salerno), N. Donadio (Univ. Milano), P. Pasquino (Univ. Salerno)

Segreteria di Redazione

C. Cascone, G. Durante, S. Papillo

Sede della Redazione della rivista:

Prof. Laura Solidoro  
Via R. Morghen, 181  
80129 Napoli, Italia  
Tel. +39 333 4846311

Con il patrocinio di:



Ordine degli Avvocati di Salerno    Dipartimento di Scienze Giuridiche  
(Scuola di Giurisprudenza)  
Università degli Studi di Salerno

Aut. Tr. Napoli n. 78 del 03.10.2007

Provider

Aruba S.p.A.

Piazza Garibaldi, 8

52010 Soci AR

Inscr. Cam. Comm. N° 04552920482 – P.I. 01573850616 – C.F. 04552920482

## Lo ‘spazio sonoro’ nelle fonti giuridiche romane: i *prudentes* tra flauto, cetra e canto

**SOMMARIO:** 1. ‘*Transit idem iuris consultus tibicinis Latini modo*’ – 2. La *condicio* dei *servi* musicisti e la loro *dignitas* – 3. La rilevanza giuridica dell’*ensemble* musicale: il *chorus* come *corpus ex distantibus* – 4. L’*aestimatio* aquiliana delle *causae corpori cohaerentes* – 5. Il ratto della *thymelica* nel Teodosiano e la riemersione dello stigma dell’*ars ludicra* – 6. L’anfibologia della *fides*: la tutela della *fidicina* e la monodia liturgica paleocristiana

### 1. ‘*Transit idem iuris consultus tibicinis Latini modo*’

«In epoca imperiale» – scriveva Giovanni Comotti – «affluirono a Roma in gran numero cantanti, danzatori e strumentisti provenienti oltre che dalla Grecia, anche dalle altre parti dell’Impero .... Questo fenomeno, che si verificò in concomitanza con la massiccia immigrazione di provinciali e schiavi che alterarono profondamente il carattere stesso della società urbana, determinò la formazione di un ambiente musicale molto composito per la compresenza di forme espressive così eterogenee. Una reazione a questo inquinamento della cultura musicale greco-romana può forse essere individuata nei tentativi di ridare lustro ai generi solistici di più antica tradizione, come la citarodia e la citaristica, da parte di alcuni imperatori, che erano buoni dilettanti o perlomeno intenditori di musica»<sup>1</sup>, come Nerone<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*<sup>2</sup>, in *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, I, Torino, 1991, 58.

<sup>2</sup> Suet. *Nero* 20-21.

Vespasiano<sup>3</sup>, Adriano<sup>4</sup>, forse Costantino<sup>5</sup>.

Non dimentichiamo, per aver più chiaro il quadro culturale di riferimento, che la contrapposizione tra *lyra* e *aulós*, tra strumento a corde e strumento a fiato, sottende nel mondo antico una ben precisa visione del mondo, che vede gravitare il suo universo musicale «intorno a due poli opposti, che possiamo simboleggiare con i due strumenti fondamentali: da una parte la *lyra*, progenitrice degli strumenti a corde, creata per unirsi alla poesia umana ... e dunque al discorso, alla possibilità di istruirsi, alla razionalità; dall'altra l'*aulós*, capostipite degli strumenti a fiato e simbolo della musica che si accompagna all'invasamento estatico, alla possessione rituale, alla sfrenatezza orgiastica»<sup>6</sup>.

Sono dunque i ‘valori della *lyra*’ – la cetra, che per i Romani è la ‘*fides*’, sicché la parola presenta una totale, suggestiva omofonia<sup>7</sup> con la ‘*fides*’ che plasma le regole di condotta tra i *cives* – ad entrare nell’orbita dell’azione imperiale, che vuole forse porsi, anche dal punto di vista dell’immagine che di sé dà il *princeps*, come modello di razionalità nel discorso politico.

Abbiamo un qualche riflesso, nelle fonti giuridiche a nostra disposizione, di un fenomeno artistico tanto complesso ed articolato?

---

<sup>3</sup> Suet. *Vesp.* 19.

<sup>4</sup> SHA Ael. Spart. *Hadr.* 14.9.

<sup>5</sup> Lo si può forse dedurre indirettamente dal § 3 della *Constantini epistula ad Optatianum Porphyrium*, edita in *Publii Optatiani Porphyri Carmina recensuit* Ioh. Polara, I, *Textus adiecto indice verborum*, Torino, 1973, 4-6; II, *Commentarium criticum et exegeticum*, Torino 1973, 23-27; l'editore dubita fortemente, peraltro, dell'autenticità della testimonianza (I, XXXI s.; II, 23).

<sup>6</sup> C. CIMAGALLI, *La civiltà musicale greca*, in M. CARROZZO, C. CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, I, Roma, 1997, 15.

<sup>7</sup> La parola *fides*, infatti, ha due flessioni: alla terza declinazione, *fidēs, fidium*, plurale femminile, nome non indoeuropeo da cui è stato poi tratto un singolare *fidēs, fidis*, è la cetra; alla quinta, *fidēs, fidei*, singolare femminile di origine indoeuropea, è la *fides* intesa come regola di condotta (cfr. A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étimologique de la langue latine*<sup>4</sup>, Paris, 1959 [rist. 1985], 232 s.).

Perché Cicerone, nella *pro Murena*<sup>8</sup>, dopo aver creato un abile gioco retorico con i formulari dell'ordinamento processuale quiritario, diceva *'transit idem iuris consultus tibicinis Latini modo?'*

Perché, in altre parole, il *iuris peritus* è accostato al *tibicen Latinus*?

I giuristi romani procedono a *iura condere* decifrando il momento storico, politico, religioso, culturale in cui vive ed opera la *civitas*, nel senso che essi ne intuiscono le esigenze e le pongono alla base della propria attività scientifica: è dunque impensabile che i *prudentes* non abbiano piena percezione di un aspetto tanto significativo della vita culturale di Roma come il 'fatto musicale' che quotidianamente 'sentono'.

In altre parole, e riprendendo il titolo del bel libro di Roberto Favaro – ma non solo<sup>9</sup> – sul caleidoscopico rapporto tra musica ed architettura<sup>10</sup>, lo 'spazio sonoro' di Roma – e dunque, dal nostro punto di vista, il rapporto tra musica e *iura populi Romani* – non può non avere una giuridica rilevanza.

A rileggere, tra le altre, le fonti elencate nella monumentale opera di Günther Wille<sup>11</sup>, emerge innanzitutto una netta separazione tra l'*ars 'musicae'* e l'*ars 'ludicra'*, vale a dire la produzione di spettacoli ricreativi finalizzati al puro divertimento – le *artes 'ludicrae'* sono quelle *quae ad voluptatem oculorum atque aurium tendunt*, dice Seneca<sup>12</sup> – che, tra la fine della repubblica e

---

<sup>8</sup> Cic. *Mur.* 12.26, su cui cfr. per la questione letteraria J.-G. PRÉAUX, *'Ars ludicra'. Aux origines du théâtre latin*, in *L'antiquité classique*, XXXII, 1963, 74 s., nonché, per la rilevanza musicologica del passo, G. WILLE, *'Musica Romana'. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, 510.

<sup>9</sup> Mi riferisco evidentemente anche ai volumi in cui si articola progetto editoriale *Lo spazio letterario di Roma antica*, avviato nel 1989 a Roma per i tipi della Salerno Editrice sotto la direzione G. Cavallo, P. Fedeli ed A. Giardina, e giunto nel 2012 al volume VII.2.

<sup>10</sup> R. FAVARO, *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*. Presentazione di M. Botta, Venezia, 2010, *passim*.

<sup>11</sup> Ed a seguirne il razionale ordine espositivo: cfr. G. WILLE, *'Musica Romana'*, cit., 324 s.; sulle varie tipologie di spettacolo teatrale a Roma, e sulla relativa correlazione musicale, *ivi*, 158 ss.

<sup>12</sup> Cfr. Sen. *Ep. ad Luc.* 88.21-23: *Quattuor ait esse artium Posidonius genera: sunt volgares et sordidae, sunt ludicrae, sunt pueriles, sunt liberales. Volgares opificum, quae manu constant et ad instruendam vitam occupatae sunt, in quibus nulla decoris, nulla honesti simulatio est. Ludicrae sunt, quae ad voluptatem oculorum atque aurium tendunt. His adnumeris licet machinatores, qui pegmata per se surgentia excogitant et tabulata tacite in sublime crescentia et alias ex inopinato*

l'impero, ma con radici assai più antiche<sup>13</sup>, si andava affermando in aree extracolte in concomitanza con l'emersione dei nuovi generi teatrali del mimo e del pantomimo, «incentrati sulla *performance* di un solista»<sup>14</sup>.

Il mimo – strettamente correlato all'uso della *tibia*<sup>15</sup>, che connota l'accompagnamento musicale dello spettacolo romano sin dai *ludi scaenici*<sup>16</sup> – si concretizzava in spettacoli teatrali parodistici dai contenuti rapportabili a «farsa burlesca o *pièce* comico-satirica»<sup>17</sup>; il pantomimo, invece, «consisteva nella realizzazione mimico-orchestrale di scene di argomento mitologico o storico da parte di danzatori solisti»<sup>18</sup> in un contesto sonoro di tipo orchestrale.

---

*varietates aut dehiscentibus, quae cohaerebant, aut bis, quae distabant, sua sponte coeuntibus aut his, quae eminebant, paulatim in se residentibus. His imperitorum feriuntur oculi omnia subita, quia causas non novere, mirandum. 23. Pueriles sunt et aliquid habentes liberalibus simile hae artes, quas ἑγκοκλίους Graeci, nostri autem liberales vocant. Solae autem liberales sunt, immo, ut dicam verius, liberae, quibus curae virtus est. (Seneca in ten volumes, V, *Ad Lucilium epistulae morales*, with an English Translation by Richard M. Gummere, in three volumes, II, London-Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1920 [rist. 1970], 362).*

<sup>13</sup> Cfr. ancora J.-G. PRÉAUX, '*Ars ludicra*', cit., 63 ss.; più di recente E.J. JORI, '*Ars ludicra*' and the '*ludus talarius*', in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, LXVI, 1995, 139 ss.

<sup>14</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 58.

<sup>15</sup> Il flauto doppio: cfr. Liv. 7.2.4, su cui si veda D. COMAND, '*In scaenam prodire*', in *Index*, XXVII, 1999, 105 e nt. 2, nonché G. COMOTTI, *La musica*, cit., 55 s. e 57 s.

<sup>16</sup> Liv. 7.2.1-7: *Et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. 2. Eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit. 3. Et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina levaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scenici, noua res bellicoso populo – nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; 4. ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. 5. Imitari deinde eos inuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere; nec absoni a uoce motus erant. 6. Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum; 7. qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant* (nell'edizione di Conway e Walters per la *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*). Sul passo cfr. G. COMOTTI, *La musica*, cit., 53 ss., in particolare 55; G. WILLE, '*Musica Romana*', cit., 158 s. e 569.

<sup>17</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 58.

<sup>18</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 58.

L'affermazione questi generi teatrali – che peraltro, a mio avviso, non si identificano *sic et simpliciter* con l'*ars ludicra* – così fortemente alternativi alle forme codificate della commedia – Plauto e Terenzio – e della tragedia – Ennio, Pacuvio, Accio – unitamente alla progressiva affluenza nell'Urbe, come dicevamo, di musicisti che portavano con sé esperienze artistiche polimorfe e multiculturali, ha evidentemente favorito il consolidamento di un genere di spettacoli tendenzialmente dilettantistici e d'intrattenimento, dai contenuti in linea di massima licenziosi se non triviali.

Si trattava, invero, di una forma espressiva che godeva di pessima reputazione, con le conseguenti incapacità – di cui, sul piano pubblicistico, ci informano Cicerone<sup>19</sup> e *Tab. Her.* 21<sup>20</sup> – che, anche sul piano del diritto privato, colpivano i relativi protagonisti<sup>21</sup>: e poiché l'*ars ludicra*, come ci dice Seneca, era finalizzata alla *voluptas* non solo degli *oculi*, ma anche delle *ures*, ed implicava dunque di necessità il coinvolgimento di musicisti, l'*infamia* pretoria che colpiva gli attori che entrassero in scena '*artis ludicrae pronuntiandive causa*'<sup>22</sup> si estendeva anche

---

<sup>19</sup> Cic. *rep.* 4.10.10: (Augustin., *de civ. Dei* 2.13:) *cum artem ludicram scaenamque totam in probro ducerent, genus id hominum non modo honore civium reliquorum carere, sed etiam tribu moveri notatione censoria voluerunt* (*Opere filosofiche e politiche di M. Tullio Cicerone*, I, *Lo Stato, Le leggi, I doveri*, a cura di L. Ferrero e N. Zorzetti, Torino, 1974 [rist. 1992], 360).

<sup>20</sup> Che prescrive incapacità all'accesso alle cariche pubbliche nonché per l'esercizio del voto a '*quive lanistaturam artemve ludicram fecit fecerit*'.

<sup>21</sup> Il fenomeno si riconduce alle incapacità *ex lege Iulia et Papia* ed è ben noto nelle fonti a nostra disposizione: cfr. Mod. *l. s. de ritu nupt.* D. 23.2.42.1; Paul. 1 *ad l. Iul et Pap.* D. 23.2.44 pr.-2, 5-7; Paul. 2 *ad l. Iul. et Pap.* D. 23.2.47; Paul. 2 *ad l. Iul. et Pap.* D. 38.1.37 pr.; Tit. Ulp. 13.1-2; Diocl. et Max. AA. Statio C. 2.11.21 (a. 290) fa però salvi i *minores* che '*dumtaxat aetate in ludicrae artis ostentatione spectaculum sui populo praebuerunt*'.

<sup>22</sup> Iul. 1 *ad ed. D.* 3.2.1: *Praetoris verba dicunt. INFAMIA NOTATUR: ... QUI ARTIS LUDICRAE PRONUNTIANDIVE CAUSA IN SCAENAM PRODIERIT et seqq.*; sui questi specifici *verba edicti* il Digesto ci ha conservato il commento di Gai. 1 *ad ed. prov.* D. 3.2.3 e di Ulp. 6 *ad ed. D.* 3.2.4 pr.-1. Solo va qui segnalata la possibile creazione compilatoria dell'*inscriptio*, in quanto il frammento sarebbe l'unico, nel Digesto, tratto da libri *ad edictum* giulianei, la cui esistenza è negata con certezza da O. LENEL, '*Palingenesia iuris civilis*', I, Leipzig, 1889, col. 484 e nt. 4.

a costoro qualora *propter premium*<sup>23</sup> partecipassero effettivamente<sup>24</sup> a questo genere di ‘*spectacula*’.

Essi, come tali, non sembrano dunque potersi collegare con le rappresentazioni teatrali di area colta, dato che, ai fini dell’applicazione dell’editto, Ulpiano precisava che *scaena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco, ubi quis consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus, posita sit*<sup>25</sup>: mi sembra difficile che commedia e tragedia, cioè le forme più elevate del teatro romano, si risolvano semplicemente in un *consistere et movere* ‘per offrire *spectaculum sui*’.

Su questi profili, peraltro, presentano uno specifico interesse anche alcuni testi relativi al trattamento penale di chi si sia ‘compromesso’ con l’*ars ludicra*: Macro evidenzia<sup>26</sup>, infatti, non solo come il *miles* che *artem ludicram fecerit* possa incorrere, in quanto militare, in un aggravamento di pena implicante

---

<sup>23</sup> Ulp. 6 *ad ed. D.* 3.2.2.5: *Ait praetor: QUI IN SCAENAM PRODIERIT, INFAMIS EST. scaena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco, ubi quis consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus, posita sit in publico private vel in vivo, quo tamen loco passim homines spectaculi causa admittantur. eos enim, qui quaestus causa in certamina descendunt et omnes propter praemium in scaenam prodeuntes famosos esse Pegasus et Nerva filius responderunt.*

<sup>24</sup> Il contratto concluso dall’attore libero e *sui iuris* era la *locatio operarum*, ma l’*infamia* pretoria non conseguiva al mero perfezionamento di esso, essendo necessaria l’esecuzione della prestazione: Gai. 1 *ad ed. prov. D.* 3.2.3: *Qui autem operas suas locavit, ut prodiret artis ludicrae causa neque prodit, non notatur: quia non est ea res adeo turpis, ut etiam consilium puniri debeat.*

<sup>25</sup> Di recente E. BIANCHI, *Appunti in tema di ‘infamia’ dell’attore nel regime pretorio*, in *TSDP*, VI, 2013, *passim*, <http://www.teoriaestoriadeldirittoprivato.com/index.php?com=statics&option=index&cID=284>, in fin dei conti estende l’*infamia* all’intera categoria artistica degli attori, quando invece, a mio parere, l’editto colpiva unicamente chi ‘entri in scena’ nei soli contesti rappresentativi dell’*ars ludicra*: escluderei, dunque, che fosse infame, ad esempio, un attore professionale che recitasse e cantasse in una tragedia di Accio o di Seneca, oppure in una commedia di Plauto o Terenzio. Neppure per mimo e pantomimo – i ‘nuovi’ generi teatrali – possiamo essere sicuri che la recitazione fosse di per sé causa d’*infamia*.

<sup>26</sup> Macer 1 *publ. D.* 48.5.25(24) *pr.*: *Marito quoque adulterum uxoris suae occidere permittitur, sed non quemlibet, ut patri: nam hac lege cavetur, ut liceat viro deprehensum domi suae (non etiam soceri) in adulterio uxoris occidere eum, qui leno fuerit quive artem ludicram ante fecerit in scaenam saltandi cantandive causa prodierit iudiciove publico damnatus neque in integrum restitutus erit, quive libertus eius mariti uxorisve, patris matris, filii filiae utrius eorum fuerit (nec interest, proprius cuius eorum an cum alio communis fuerit) quive servus erit.* Sul passo cfr. C. FERRINI, *Diritto penale romano. Esposizione storica e dottrinale*, Roma, 1902 (rist. Roma, 1976), 362 s.; B. SANTALUCIA, *Diritto e processo penale nell’antica Roma*<sup>2</sup>, Milano, 1998, 203 e nt. 54.



la condanna capitale<sup>27</sup>, ma altresì come la *lex Iulia de adulteriis coercendis*<sup>28</sup> consentisse al marito<sup>29</sup> di uccidere, nella sua *domus*<sup>30</sup> ed in flagranza di adulterio, non solo *qui leno fuerit*, ma anche *qui artem ludicram ante fecerit in scaenam saltandi cantandive causa prodierit*, che viene dunque equiparato al soggetto *iudicio publico damnatus neque in integrum restitutus*<sup>31</sup>.

Correlativamente, chi abbia esercitato l'*ars ludicra* è sempre privato – in linea di principio per qualsiasi titolo di reato – del *ius accusandi*<sup>32</sup>.

Le *Pauli Sententiae* ci informano, quindi, di come i protagonisti dell'*ars ludicra* non potessero invocare la protezione della *lex Iulia de vi publica* qualora subissero un atto arbitrario del pubblico ufficiale, lesivo delle prerogative di difesa previste dall'ordinamento<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> Macer 2 *de re milit.* D. 48.19.14: *Quaedam delicta pagano aut nullam aut levioem poenam irrogant, militi vero graviorem. nam si miles artem ludicram fecerit vel in servitutem se venire passus est, capite puniendum Menander scribit.*

<sup>28</sup> Su questo problema si vedano, per tutti, C. FERRINI, *Diritto penale romano*, cit., 361 ss.; più di recente G. RIZZELLI, *Lex Iulia de adulteriis. Studi sulla disciplina di 'adulterium', 'lenocinium', 'stuprum'*, Lecce, 1997, 9 ss. e 67 ss., ora in ID., *'Adulterium'. Immagini, etica, diritto*, in *'Ubi tu Gaius'. Modelli familiari, pratiche sociali e diritti delle persone nell'età del principato*, a cura di F. Milazzo, Milano, 2014, 145 ss.; B. SANTALUCIA, *Diritto e processo penale*, cit., 201 ss.

<sup>29</sup> Tengo presente l'esegesi di G. RIZZELLI, *Lex Iulia de adulteriis*, cit., 11 e nt. 16; 129 e nt. 22; ID., *'Adulterium'*, cit., 285 ss. e nt. 273.

<sup>30</sup> Cfr. E. CANTARELLA, *Adulterio, omicidio legittimo e causa d'onore in diritto romano*, in *Studi in onore di G. Scherillo*, I, Milano, 1972, 249 ss., in particolare 251; successivamente EAD., *Studi sull'omicidio in diritto greco e romano*, Milano, 1976, 171 ss.

<sup>31</sup> Cfr. per questo elenco, e per la questione critico-testuale da essa sottesa, G. CERVENCA, *Appunti sui 'libri singulares de adulteriis' di Papiniano e di Paolo*, in *Studi in onore di E. Volterra*, III, Milano, 1971, 411 s.

<sup>32</sup> Ulp. 2 *de adult.* D. 48.2.4: *Is, qui iudicio publico damnatus est, ius accusandi non habet, nisi liberorum vel patronorum suorum mortem eo iudicio vel rem suam exequatur. sed et calumnia notatis ius accusandi ademptum est, item his, qui cum bestiis depugnandi causa in barenam intromissi sunt, quive artem ludicram vel lenocinium fecerint, quive praevaricationis calumniae causa quid fecisse iudicio publico pronuntiatum erit, quive ob accusandum negotiumve cui facessendum pecuniam accepisse indicatus erit.* Sul passo, ed in particolare su presupposti e limiti della privazione del *ius accusandi*, cfr. per tutti F. BOTTA, *Legittimazione, interesse ed incapacità all'accusa nei 'publica iudicia'*, Cagliari, 1996, 246 s. e 301 s.

<sup>33</sup> Paul. Sent. 5.26.1-2: *Lege Iulia de vi publica damnatur, qui aliqua potestate praeditur civem Romanum antea ad populum, nunc imperatorem appellantem necaverit necarive iusserit, torserit verberaverit condemnaverit inve publica vincula duci iusserit. Cuius rei poena in humiliores capitis in honestiores insulae*

Ad ogni modo, i musicisti in quanto tali non godevano di cattiva fama, né la loro arte li esponeva a specifiche limitazioni privatistiche o pubblicitiche.

Al riguardo, innanzitutto, il Wille sottolinea<sup>34</sup>, muovendo da un tratto della quinta Filippica di Cicerone<sup>35</sup>, come Marco Antonio avesse chiamato ballerini (*saltatores*) e suonatori di cetra (*citharistae*) all’ufficio di giudice<sup>36</sup>.

In ambito militare, poi, alcuni strumentisti o costruttori di strumenti musicali a fiato godevano di una *vacatio munerum graviorum*<sup>37</sup>; mentre gli

---

*deportatione coeretur. 2. Hac lege excipiuntur, qui artem ludicram faciunt, iudicati etiam et confessi et qui ideo in carcerem duci iubentur, quod ius dicenti non obtemperaverint quidve contra disciplinam publicam fecerint: tribuni etiam militum et praefecti classium alarumve, ut sine aliquo impedimento legis Iuliae per eos militare delictum coerceri possit. Sul punto cfr. C. FERRINI, Diritto penale romano, cit., 373 s.*

<sup>34</sup> G. WILLE, ‘Musica Romana’, cit., 325 e nt. 272.

<sup>35</sup> Cic. *Phil.* 5.6.15: *Atque ego de notis iudicibus dixi: quos minus nostis nolui nominare: saltatores, citharistas, totum denique comissionis Antonianae chorum in tertiam decuriam iudicum scitote esse coniectum. Em causam cur lex tam egregia tamque praeclara maximo imbri, tempestate, ventis, procellis, turbinibus, inter fulmina et tonitrua ferretur, ut eos iudices haberemus quos hospites habere nemo velit. Scelerum magnitudo, conscientia maleficiorum, direptio eius pecuniae, cuius ratio in aede Opis confecta est, hanc tertiam decuriam excogitavit; nec ante turpes iudices quaesiti quam honestis iudicibus nocentium salus desperata est* (Le orazioni di M. Tullio Cicerone, IV, dal 46 al 43 a.C., a cura di G. Bellardi, Torino, 1978 [rist. 1983], 384 ss.).

<sup>36</sup> In questa prospettiva euristica G. WILLE, ‘Musica Romana’, cit., 325 e nt. 273, richiama anche Ulp. D. 48.19.8.11: nondimeno, al di là di una verosimile compressione del testo confluito nel Digesto, non credo che da questo frammento possa desumersi una qualche indicazione utile per la nostra indagine, in quanto il giurista non introduceva una distinzione tra i danzatori ed i condannati ai *ludi*, ma si limitava ad evidenziare come la condanna *in ludum venatorium* rendesse anche i *iuiores*, nonostante l’età, *servi poenae* (cfr. A. MCCLINTOCK, *Servi della pena. Condannati a morte nella Roma imperiale*, Napoli, 2010, 45 s.), tanto più ove si consideri che ciò che li distingueva dagli altri condannati – evidentemente *seniores* – era proprio la formazione nella caccia, o nella danza armata della pirrica (cfr. ancora A. MCCLINTOCK, *Servi*, cit., 46, nt. 89), forse collegata al pantomimo (W.J. SLATER, ‘Orchestopala’, in *ZPE*, LXXXIV, 1990, 217 ss.), o comunque implicante particolari abilità motorie.

<sup>37</sup> Tarr. 1 *milit.* D. 50.6.7: *Quibusdam aliquam vacationem munerum graviorum condicio tribuit, ut sunt mensores, optio valetudinarii, medici, capsarii, et artifices et qui fossam faciunt, veterinarii, architectus, gubernatores, naupegi, ballistrarii, specularii, fabri, sagittarii, aeriarii, buccularum structores, carpentarii, scandularii, gladiatores, aquilices, tubarii, comuarii, arcuarii, plumbarii, ferrarii, lapidarii, et hi qui calcem cocunt, et qui silvam infundunt, qui carbonem caedunt ac torrent. in eodem numero haberi solent lani, venatores, victimarii, et optio fabricae, et qui aegris praesto sunt, librarii quoque qui docere possint, et*

*hydraulae*, vale a dire i suonatori dell’organo ad acqua<sup>38</sup>, parrebbero vedere cessare i propri privilegi – l’*immunitas* dai *munera civilia* – solamente per epoca diocleziana, come sembra potersi desumere da un sintetico *rescriptum*<sup>39</sup>.

In quest’ordine di idee, è altresì significativo rilevare come dall’*infamia* andassero espressamente esenti – con una scelta che, come vedremo, verrà meno nel Teodosiano e porrà problemi di coordinamento con il Digesto – i *thymelici*<sup>40</sup>, la cui attività, evidentemente, non si correlava all’*ars ludicra*, così come era ritenuta ad essa estranea quella degli atleti – anche quelli che gareggiavano in palestra coperta, *inxisto*: si direbbe, oggi, che partecipavano a ‘gare indoor’ – e degli arbitri (e con essi degli aurighi, degli incaricati di abbeverare i cavalli e di quanti operavano in *sacra certamina*)<sup>41</sup>.

Sofferamoci, però, sui *thymelici*.

Doveva trattarsi dei musicisti impegnati nel teatro di area colta che, come abbiamo già evidenziato, ben difficilmente si poteva collegare *sic et simpliciter* all’*ars ludicra*, e presupponeva l’accompagnamento del flauto: la *thymele*, infatti, nella storia del teatro greco, era l’altare di Dioniso collocato nell’orchestra<sup>42</sup>, sicché – se consideriamo il tendenziale ridimensionamento delle funzioni del coro nel teatro, soprattutto

---

*horreorum librarii, et librarii depositorum, et librarii caducorum, et adiutores corniculariorum, et stratores, et polliones, et custodes armorum, et praeco, et bucinator. hi igitur omnes inter immunes habentur.*

<sup>38</sup> Cfr. W. APEL, *Harvard Dictionary of Music*<sup>2</sup>, Cambridge Massachussets, 1972 (rist. 2000), s.v. *Hydraulos*, 396 s.

<sup>39</sup> Impp. Diocl. et Max. AA. Attalo C. 10.48.4: *Hydraulae munerum civilium immunitatem sibi iure concessam probare minime possunt (sine data)*.

<sup>40</sup> Ulp. 6 ad ed. D. 3.2.4 pr.-1: *Athletas autem Sabinus et Cassius responderunt omnino artem ludicram non facere: virtutis enim gratia hoc facere. et generaliter ita omnes opinantur et utile videtur, ut neque thymelici neque xystici neque agitatores nec qui aquam equis spargunt ceteraque eorum ministeria, qui certaminibus sacris deserviunt, ignominiosi habeantur. 1. Designatores autem, quos Graeci βαρβερτὰς appellant, artem ludicram non facere Celsus probat, quia ministerium, non artem ludicram exerceant. et sane locus iste hodie a principe non pro medico beneficio datur.*

<sup>41</sup> Per la posizione degli atleti in Ulp. D. 3.2.4 pr. in relazione all’*ars ludicra* cfr. E. FRANCIOSI, ‘*Gloriae et virtutis causa*’. ‘*Status*’ sociale e giuridico degli atleti nel mondo romano, in *Studi per G. Nicosia*, I, Milano, 2007, 449 s. e nt. 28.

<sup>42</sup> È questione nota: cfr. per tutti A.B. COOK, *On the Thymele in Greek Theatres*, in *Cl. Rev.*, IX, 1895, 370 ss.

comico, latino<sup>43</sup> – è ragionevole identificare i *thymelici* con i *tibicines* impegnati in queste importanti rappresentazioni.

Per ascendenza culturale autoctona – i *ludi scaenici* del 364, che Livio ci dice essere stati accompagnati dalla *tibia* – il teatro latino di area colta – tragedia e commedia – presuppone, infatti, sistematicamente il flauto, che forse non a caso lo storico patavino correlava (anche) alla satira<sup>44</sup>, il genere letterario che più d'ogni altro esprime l'autonomia romana dai modelli letterari greci<sup>45</sup>.

Anzi, come notava il Comotti, «un *a solo* del *tibicen* introduceva spesso lo spettacolo e gli ascoltatori più preparati sapevano riconoscere la tragedia, prima che ne fosse annunciato il titolo, dalle prime note dello strumento»<sup>46</sup>.

Questo spiega, secondo me, la risorsa retorica di cui si avvaleva Cicerone nella *pro Murena*<sup>47</sup>, dalla quale abbiamo preso le mosse: come il

---

<sup>43</sup> Altra questione nota: nella tragedia, il coro conserva, pur ridimensionata, la sua funzione, mentre tende ad essere annullato dal rapporto tra *cantica* e *deverbia* nella commedia (cfr. per tutti G. COMOTTI, *La musica*, cit., 55).

<sup>44</sup> Sul rapporto culturale tra Liv. 7.2.7 e la satira cfr. U. KNOCHÉ, *La satira romana*<sup>2</sup> (trad. it. de *Die römische Satire*, zw. Aufl., Göttingen, 1957, di G. Torti e A. Alcozer), Brescia, 1979, 15 ss., in particolare 16 s.

<sup>45</sup> Sui contorni culturali di questo problema, con riferimento al teatro, cfr. per tutti B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Bari, 1977, 89 ss.

<sup>46</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 55, sulla scorta di Cic. *Acad.* 2.7.20.

<sup>47</sup> Cic. *Mur.* 12.26: *Cum hoc fieri bellissime posset: 'Frndus Sabinus meus est'. 'Immo meus', deinde iudicium, noluerunt. 'FVNDVS' inquit 'QVI EST IN AGRO QVI SABINVS VOCATVR'. Satis verbose; cedo quid postea? 'EVM EGO EX IVRE QVIRITIVM MEVM ESSE AIO'. 'Quid tum?' 'INDE IBI EGO TE EX IVRE MANVM CONSERTVM VOVO'. 'Quid huic tam loquaciter litigioso responderet ille unde petebatur non habebat. Transit idem iuris consultus tibicinis Latini modo. 'VNDE TV ME' INQUIT 'EX IVRE MANVM CONSERTVM VOCASTI, INDE IBI EGO TE REVOCO'. Praetor interea ne pulchrum se ac beatum putaret atque aliquid ipse sua sponte loqueretur, ei quoque carmen compositum est cum ceteris rebus absurdum tum vero in illo: 'SVIS VTRISQVE SVPERSTITIBVS PRAESSENTIBVS ISTAM VIAM DICO; ITE VIAM'. Praesto aderat sapiens ille qui inire viam doceret. 'REDITE VIAM'. Eodem duce redibant. Haec iam tum apud illos barbato ridicula, credo, videbantur, homines, cum recte atque in loco constitissent, iuberi abire ut, unde abissent, eodem statim redirent. Isdem ineptiis fucata sunt illa omnia: 'QVANDO TE IN IVRE CONSPICIO' et haec 'ANNE TV DICAS QVA EX CAUSA VINDICAVERIS?' Quae [sed] dum erant occulta, necessario ab eis qui ea tenebant petebantur; postea vero pervolgata atque in manibus iactata et excussa, inanissima prudentiae reperta sunt, fraudis autem et stultitiae plenissima (Le orazioni di M. Tullio Cicerone, II, dal 69 al 59 a.C., a cura di G. Bellardi, Torino, 1981 [rist. 1988], 834 ss.).*

*tibicen* del teatro latino colto scandisce le unità narratologiche della *pièce*, e certamente ne accompagna altresì i *cantica*, così il *iuris consultus* repubblicano, con la stessa abilità, è in grado non solo di *cavere* e di *respondere*, ma altresì di assistere nell'*agere* le parti a seconda dello stato della controversia<sup>48</sup>.

Il flauto 'latino' si correla alla 'romanità musicale' come i *conditores del ius civile* ne esprimono quella giuridica, che nella *pro Murena* è evocata nell'antico *lege agere sacramento* nel suo formulario *in rem*<sup>49</sup>: in altre parole, le origini del teatro latino – i *ludi scaenici* ed il *tibicen*, che Livio associava alla satira – ed uno dei pilastri dell'ordinamento esclusivo – nazionale<sup>50</sup> – della *civitas* sono giustapposti; e lo sono perché il formulario del *lege agere* va appunto recitato dalle parti in contesa, che in quanto 'attori' sono accompagnate dal *iuris peritus* come il *tibicen Latinus*.

E dunque, al di fuori del gioco della parodia dell'ordinamento antico<sup>51</sup> che Cicerone sfrutta sul piano della sua strategia difensiva<sup>52</sup>, il

---

<sup>48</sup> Cfr. analogamente *Le orazioni di M. Tullio Cicerone*, II, cit., 835, nt. 3: «in teatro il flautista – tradizionalmente non cittadino romano, ma latino – dava l'avvio (*praecinere*) passando da un attore all'altro». Per Quint. *Inst.* 7.1.51, richiamato anche da J.-G. PRÉAUX, '*Ars ludicra*', cit., 74 e nt. 31, il *transire tibicinis Latini modo* si configura '*ad disertum*', e quindi si polarizza sull'abilità retorica del difensore. Non credo, peraltro, che la qualifica di '*Latinus*' del *tibicen* si riferisca alla *civitas*, quanto semmai all'ascendenza autoctona – non dipendente, cioè, da modello greco – dell'accompagnamento musicale nel teatro latino.

<sup>49</sup> Cfr. C.A. CANNATA, *Profilo istituzionale del processo privato romano*, I, *Le 'legis actiones'*, Torino, 1980, 22 e 95; R. SANTORO, '*Manu(m) conserere*', in *AUPA*, XXXIII, 1971, 541 ss., in particolare 543; B. ALBANESE, *Il processo privato romano delle 'legis actiones'*, Palermo, 1993, 80 e nt. 272; C.A. CANNATA, '*QVANDO IN IURE TE CONSPICIO*', ora in *Scritti scelti di diritto romano*, II, a cura di L. Vacca, Torino, 2012, 133 ss.; F.M. D'IPPOLITO, *Del fare diritto nel mondo romano*, Torino, 2000, 5 e nt. 8.

<sup>50</sup> Cfr. A. GUARINO, *L'ordinamento giuridico romano*<sup>5</sup>, Napoli, 1990, in particolare 247 ss., che parla di «esclusivismo nazionale».

<sup>51</sup> Su questo aspetto cfr. di recente F. TAMBURI, *Il ruolo del giurista nelle testimonianze della letteratura romana*, I, *Cicerone*, Napoli, 2013, 75 s. e nt. 198, ove altra letteratura.

<sup>52</sup> Nell'arringa «in cui fece passare la *legis actio sacramenti in rem* per un rito goffo e comico», scrive D. MANTOVANI, *Le formule del processo privato romano. Per la didattica delle Istituzioni di diritto romano*<sup>2</sup>, Padova, 1999, 19, «Cicerone aveva tutte le ragioni per procedere in quel modo: doveva mettere in ridicolo la giurisprudenza, che era la professione dell'avversario (solo per quel processo, altrimenti caro amico) Servio Sulpicio Rufo», l'accusatore di Lucio Murena.

virtuosismo del *tibicen* – del *tibicen Latinus*, e dunque del *tibicen* impegnato nel teatro colto romano, esattamente come il *iuris peritus* creava il *ius civile* – è pari alla scienza dei giuristi: l'*ars musicae* è, del resto, un prodotto dello spirito umano esattamente come lo è l'*ars boni et aequi*, perché è nella musica – come emergeva proprio tra la fine della repubblica e l'età imperiale – che si riscontra il rapporto tra «le leggi dell'armonia e quelle che regolano l'equilibrio dell'anima e dell'universo»<sup>53</sup>.

Possiamo ora tirare le fila di questa prima ricognizione delle questioni.

Da un lato, un difensore di raffinata cultura come Cicerone non poteva non percepire la connessione – individuata nelle radici culturali della *civitas: ludi scaenici* e *lege agere* – tra la musica e la giurisprudenza romana, su cui dunque ci proponiamo di indagare.

Dall'altro, tutti i musicisti godevano di alta considerazione sociale purché non compromettessero il loro ‘specifico artistico’ – così da incorrere nell'*infamia* – nell'*ars ludicra*, che dunque non esaurisce la complessità del teatro (e del contesto sonoro) romano<sup>54</sup> e che, probabilmente, tende ad uscire da opzioni normative stigmatizzanti – forse per influenza di Teodora – solo con Giustiniano<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 57: è la recezione, per epoca imperiale, del (per noi perduto) *De musica* di Varrone; sul punto cfr. anche G. WILLE, *Musica Romana*, cit., 413 ss.

<sup>54</sup> Diversamente D. COMAND, *In scaenam prodire*, cit., 107 s.

<sup>55</sup> Cfr. Nov. 105.1 (a. 536): ... *Quintum quoque faciet processum qui ad theatrum ducit, quem pornas vocant, ubi in scena ridiculorum est locus tragoedis et thymelicis choris, et spectaculis univ ersis atque auditibus apertum est theatrum* ... (Auth.). La norma prescrive che i *consules*, in occasione della nomina, facciano sette processioni: per la quinta, il legislatore prescrive spettacoli coreutici, teatrali e musicali senza alcuna censura circa i relativi contenuti. Accanto a questa disposizione, è da dirsi che C. 11.31(30).4 non conserva di CTh. 15.7.12 se non il *principium*: il § 12.1 cade con il nuovo codice; mentre nel Digesto viene inserita la norma ‘di favore’ confluita in Ulp. 6 *ad ed. D.* 3.2.4. Parimenti, dal rapporto tra C. 5.4.29 e Nov. 39.2.1 si desume una peculiare disciplina per incoraggiare l'abbandono dell'attività teatrale delle donne correlata alla rimozione dell'incapacità matrimoniale (cfr. sul punto F. BOTTA, *“Per vim inferre”*. Studi su ‘*struprum*’ violento e ‘*raptus*’ nel diritto romano e bizantino, Cagliari, 2004, 166 s., nt. 181).

## 2. La ‘condicio’ dei ‘servi’ musicisti e la loro ‘dignitas’

Veniamo così alla casistica in cui i *prudentes* si sono occupati di musica, e partiamo dalla *dignitas* che ai *servi* musicisti era riconosciuta.

Muoviamo, innanzitutto, da

Ulp. 18 *ad Sab.* D. 7.1.15.1: *Mancipiorum quoque usus fructus legato non debet abuti, sed secundum condicionem eorum uti: nam si librarium rus mittat et qualum et calcem portare cogat, histrionem balniatorem faciat, vel de symphonia atriensem, vel de palaestra stercorandis latrinis praeponat, abuti videbitur proprietate.*

In questo passo dell’*ad Sabinum*, che forse conserva traccia, in forma di parafrasi, di un lemma sabiniano nella prima frase<sup>56</sup>, leggiamo che il legato di usufrutto di *mancipia* non consente al legatario di abusarne: la destinazione economico-sociale del bene non può essere pregiudicata<sup>57</sup>, sicché i *mancipia* devono essere utilizzati secondo la rispettiva *condicio*.

Si tratta, come è evidente, di un’applicazione della dogmatica dell’*usus fructus* conservata nel notissimo frammento di Paul. 3 *ad Vitell.* D. 7.1.1, *usus fructus est ius alienis rebus utendi fruendi salva rerum substantia*; ma è nell’esemplificazione che facciamo il nostro primo incontro con la musica: se, infatti, il legatario impone ad un amanuense di andare in campagna a portare pacchi e calce, ad un attore di occuparsi dei bagni, oppure trae un portinaio da un’orchestra o da una scuola applica qualcuno a pulire le latrine, allora abusa della regola d’appartenenza che configura il *ius legati*.

Non a caso – come sottolinea il Labruna<sup>58</sup> – il giurista, nel successivo § 15.2, va oltre il dovere di rispettare la *condicio* dei *servi*, sottolineando come il legatario d’usufrutto ‘*sufficienter ... alere et vestire debet secundum ordinem et dignitatem Mancipiorum*’: alla *condicio*, dunque, si affianca la *dignitas*.

Interessante, dunque, nel discorso di Ulpiano, è la contrapposizione tra quattro modelli di schiavi operanti in contesti culturalmente elevati,

---

<sup>56</sup> Cfr. L. LABRUNA, ‘*Servus vicarius*’: l’arricchimento dello schiavo, in *Index*, XIII, 1985, 473.

<sup>57</sup> Cfr. N. SCAPINI, ‘*Usus domus*’ e ‘*habitatio*’ nel diritto romano, in *Studi in onore di G. Grosso*, V, Torino, 1972, 49, nt. 63.

<sup>58</sup> L. LABRUNA, ‘*Servus vicarius*’, cit., 473.

cioè *librarii*, *histriones*, *symphoniaci*, *praeceptores*, che non possono essere adibiti dall’usufruttuario a lavori umili che possano comprometterne la destinazione economico-sociale conseguente alla loro *condicio*.

Inoltre, *symphoniaci* e *praeceptores* sono visti come tratti da un gruppo, l’orchestra e la scuola, la *symphonia* e la *palaestra*: il che significa che queste ultime attività richiedevano uno sforzo intellettuale collaborativo, nel senso che un singolo *symphoniacus*, che come tale non può interagire musicalmente con gli altri musicisti, perde, se non la sua *condicio*, il suo ‘valore interattivo’.

Per un precettore che non possa confrontare ed arricchire la propria cultura con altri *servi* dotti la situazione è, evidentemente, la medesima.

Tra le varie categorie di *servi*, dunque, abbiamo anche i musicisti; e questi musicisti non esprimono la loro arte da soli: se ne desume che l’*ars musicae*, nonostante i tentativi imperiali di recuperare la tradizione solistico-monodica della tradizione greca, è in questo momento improntata su moduli espressivi d’insieme che, a seconda dei contesti, potrebbero configurarsi come monodici, in altri probabilmente polifonici.

### 3. La rilevanza giuridica dell’‘ensemble’ musicale: il ‘chorus’ come ‘corpus ex distantibus’

In alcune soluzioni che si possono collocare tra Adriano e i Severi la musica d’insieme implicava la rilevanza economica del gruppo artistico – vedremo poi sino a che punto emerga l’infungibilità dei *singuli homines* – composto da *servi* musicisti.

Incominciamo dalla vendita contestuale (*simul*) di *plures res eiusdem generis*<sup>59</sup>, di cui ci informa

Afr. 6 *quaest.* D. 21.1.34 pr.: *Cum eiusdem generis plures res simul veneant, veluti comoedi vel chorus, referre ait < Iulianus >, in universos an in singulos pretium constituatur, ut scilicet interdum una, interdum plures venditiones contractae*

---

<sup>59</sup> Sulla vendita cumulativa di *servi*, cfr. L. MANNA, ‘Actio redibitoria’ e responsabilità per i vizi della cosa nell’editto ‘de mancipiis vendendis’, Milano, 1994, 84 ss.; su D. 21.1.34 pr.-1 si veda, in particolare, Á. D’ORS, *Las ‘Quaestiones’ de Africano*, Roma, 1997, 245 s.



*intellegantur: quod vel eo quaeri pertinere, ut, si quis eorum forte morbosus vel vitiosus sit, vel omnes simul redhibeantur.*

Con riferimento all’editto degli *aediles curules*, nel caso in cui siano venduti più schiavi di identico *genus*, come *comoedi* – attori comici di area colta, che avevano di necessità anche competenze musicali per i *cantica* monodici<sup>60</sup>, esattamente come dovevano averle i *tragoedi* per la rappresentazione di tragedie<sup>61</sup> – od un *chorus*, che possiamo sempre collegare al teatro<sup>62</sup>, pur se essenzialmente tragico, Giuliano dice che occorre stabilire se il prezzo è stabilito per l’insieme o per i singoli, di modo che si possano distinguere, di volta in volta, una sola oppure una pluralità di vendite: il che rileva ai fini dell’esperibilità dell’azione *redhibitoria*, così che nel caso in cui uno degli *homines* sia ammalato, o comunque viziato, possano essere tutti insieme oggetto della restituzione.

Ora, i *comoedi* erano innanzitutto degli attori, pur se con specifiche abilità musicali nell’intonazione delle parti cantate della *pièce*: dal passo emerge come ne sia possibile una vendita cumulativa, evidentemente in funzione di una loro relativa (reciproca) infungibilità artistica, sia nel senso dell’identità, prima ancora dell’affinità, di tecnica di recitazione e canto (implicante la possibilità di sostituirsi nelle rappresentazioni teatrali), sia per l’intesa drammaturgica nei *deverbia*; mentre il *chorus* è necessariamente, direi ‘per definizione’ un insieme – un *corpus ex distantibus* – che resta tale indipendentemente dalla sua variazione numerica, esattamente come *populus*, *legio*, *grex*<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Nel teatro latino i *comoedi* ed i *tragoedi*, cioè gli attori comici e tragici, dovevano essere anche cantanti: infatti, i *cantica* – monodie o duetti, accompagnati dal *tibicen* – si alternano ai *deverbia*, le parti dialogate; le parti solistiche relegavano il coro ad un ruolo marginale (cfr. G. COMOTTI, *La musica*, cit., 55).

<sup>61</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 57.

<sup>62</sup> Si può pensare, ovviamente, anche al *pantomimi chorus* di Petr. *Sat.* 31.7. Su questi problemi (mimo e commedia) nel testo petroniano cfr. J.P. SULLIVAN, *Il «Satyricon» di Petronio. Uno studio letterario* (trad. it. di I. Labriola de *The «Satyricon» of Petronius. A Literary Study*, London, 1968), Firenze, 1977, 215 ss.

<sup>63</sup> Evoco evidentemente Pomp. 30 *ad Sab.* 41.3.30 pr.: sul punto, e per la connessione, cfr. R. ORESTANO, *Il «problema delle persone giuridiche» in diritto romano*, I, Torino, 1968, 131 s. e nt. 51.

La soluzione in esame, con ogni probabilità, supera una lettura labeoniana<sup>64</sup> di cui è traccia in D. 21.1.64.1<sup>65</sup>, che ammetteva la *redhibitio* dei *plures servi* venduti *uno pretio* valorizzando non tanto l’articolazione complessiva del *corpus* su cui incide l’attività negoziale, quanto il ‘*dictum promissum*’ che configura la compravendita.

In quest’ordine di idee, il passo di Africano dimostra – come si è notato – che «la scindibilità a fini redibitori di un aggregato di cose non deve essere valutata in funzione del sistema usato per la messa in vendita (sia essa eseguita a prezzo complessivo o a prezzo unitario) né da esso dipende», perché «ciò che rileva allo scopo è, invece, la natura del gruppo di schiavi oggetto della contrattazione e, conseguentemente, la possibilità di mantenerne inalterata la funzione economico-sociale successivamente alla sua divisione»<sup>66</sup>.

Questo profilo si coglie bene nel prosieguo del discorso originario, conservato nel successivo § 34.1:

Afr. 6 *quaest.* D. 21.1.34.1: *Interdum etsi in singula capita pretium constitutum sit, tamen una emptio est, ut propter unius vitium omnes redhiberi possint vel debeant, scilicet cum manifestum erit non nisi omnes quem empturum vel venditurum fuisse, ut plerumque circa comoedos vel quadrigas vel mulas pares accidere solet, ut neutri non nisi omnes habere expediat.*

L’unitarietà della destinazione economico-sociale dei *mancipia* emerge quando sia evidente che l’*emptor* non avrebbe concluso l’acquisto se non per l’insieme, al di là dell’astratta separabilità degli elementi che compongono un qualsiasi *corpus ex distantibus*.

Applicato all’attività artistica, ed in particolare a quella musicale, il ragionamento del giurista presuppone secondo me la produzione di

---

<sup>64</sup> Cfr. N. DONADIO, *La tutela del compratore tra ‘actiones aediliciae’ e ‘actio empti*’, Milano, 2004, 71 ss., in particolare 76.

<sup>65</sup> Pomp. 17 *epist.* D. 21.1.64 pr.: *Labeo scribit, si uno pretio plures servos emisti et de uno agere velis, interaestimationem servorum proinde fieri debere, atque ut fieret in aestimationem bonitatis agri, cum ob evictam partem fundi agatur. 1. Idem ait, si uno pretio plures servos vendidisti sanosque esse promisisti et pars dumtaxat eorum minus sana sit, de omnibus ADVERSUS DICTUM PROMISSUM recte agi.*

<sup>66</sup> L. MANNA, ‘*Actio redhibitoria*’, cit., 88 s.

musica non già solistica – come nella tradizione citarodica – ma semmai frutto di un’interazione artistica organizzata, verosimilmente destinata al teatro di area colta tanto nel caso dei *comoedi* quanto in quello del *chorus*.

Sul piano musicologico, in questi due casi si può pensare ad una monodia, cioè al «canto a una voce sola, che può essere intonata da uno o più cantori»<sup>67</sup>, evidentemente accompagnato – se contestualizziamo l’esempio nel teatro latino – dal *tibicen*: pensiamo all’intonazione dei *cantica* nella rappresentazione teatrale da parte di *comoedi* o *tragoedi*, nonché al *chorus*, in cui una sola voce può essere intonata, come si diceva, da più cantori.

In sostanza, nella musica presupposta dall’operazione negoziale esaminata da Africano (e Giuliano) ogni artista è ‘relativamente infungibile’ in conseguenza dell’interazione musicale del gruppo di cui fa parte.

Nondimeno, l’insieme resta astrattamente divisibile, e questa divisione può conseguire – nel caso fatto dal giurista – ad un evento patologico, *morbus* o *vitium*, anche se la valutazione economico-sociale che anima la soluzione è nel senso che un *chorus*, in linea di principio, non si divide, perché è l’abitualità interattiva – così vedrei il «presistente rapporto di connessione oggettiva tra le cose»<sup>68</sup> di cui parla il Tafaro – a fare l’*ars musicae*.

Questo modo di ragionare è portato, se vogliamo, alle estreme conseguenze nel glossema che si legge in

Ulp. 2 *ad ed. aedil. curul.* D. 21.1.38.14: *Cum autem iumenta paria veneunt, edicto expressum est, ut, cum alterum in ea causa sit, ut redhiberi debeat, utrumque redhibeatur: in qua re tam emptori quam venditori consulitur, dum iumenta non separantur. simili modo et si triga venierit, redhibenda erit tota, et si quadriga, redhibeatur. sed si duo paria mularum sint et una mula vitiosa sit vel par, solum par redhibebitur, alterum non: si tamen nondum sint paria constituta, sed simpliciter quattuor mulae uno pretio venierint, unius erit mulae redhibitio, non omnium: nam et si polia venierit, dicemus unum equum qui vitiosus est, non omnem poliam redhiberi*

---

<sup>67</sup> C. CIMAGALLI, *La monodia liturgica cristiana*, in M. CARROZZO, C. CIMAGALLI, *Storia della musica occidentale*, I, Roma, 1997, 31, nt. 1.

<sup>68</sup> S. TAFARO, ‘*Emptio uno pretio*’ e ‘*id quod interest*’, in *Labeo*, XIX, 1973, 35.

*oportere. haec et in hominibus dicemus pluribus uno pretio distractis, [nisi si separari non possint,] ut puta si tragoedi vel mimi.*

Il giurista faceva qui applicazione analogica, come si è da tempo notato, di una clausola edittale prevista nell’edito *de iumentis*<sup>69</sup>, ma non giungeva ad affermare l’inseparabilità né dei *iumenta*, né degli *homines* – ancora gli attori comici, quanto al teatro ‘tradizionale’, o i *mimi*, attori del ‘nuovo’ teatro – sul piano del loro specifico artistico, atteso che la connessione consegue sempre ad un *constituere* negoziale – che dunque ammette anche l’inverso, cioè il *separare* – funzionale alla *venditio*: il glossema esplicativo, invero, evoca (male) proprio il ‘*dum iumenta non separantur*’ che si legge poco sopra<sup>70</sup>, e dunque il senso del discorso è praticamente lo stesso che emerge dal passo di Africano, da cui si evince con chiarezza come l’esigenza da tutelarsi fosse solo quella di «conservare la funzionalità del gruppo nell’interesse dell’*emptor*»<sup>71</sup>.

La separazione, infatti, non è possibile – come si evince dal sostrato classico di Ulp. D. 21.1.35<sup>72</sup> – non già in termini assoluti, ma solo quando

---

<sup>69</sup> Cfr., V. ARANGIO-RUIZ, *La compravendita in diritto romano*<sup>2</sup>. Corso di lezioni svolto nell’Università di Roma. Anni 1951-1953, Napoli, 1954, 392 s., che rileva il glossema, pur se prudenzialmente a nt. 3 (non sospetta del testo, invece, L. MANNA, ‘*Actio redhibitoria*’, cit., 86 s.); penso, però, che l’alterazione riguardi solo il tratto ‘*nisi si-possint*’, e che dunque gli esempi siano classici, mentre non mi pare classica l’idea per cui la *redhibitio* del singolo *mancipium* sia preclusa da una sorta di ‘inseparabilità assoluta ed ontologica’, dato che l’interconnessione dell’insieme (*par mularum, triga, quadriga, comoedi, mimi*, e se vogliamo *chorus, familia*) dipende sempre ad un *constituere* che, per volontà delle parti, ammette l’inverso.

<sup>70</sup> Non induce ad una diversa lettura il contenuto di Paul. 1 *ad ed. aedil. curul.* D. 21.1.39: *vel fratres*, inserito dai commissari imperiali per aggiungere i *fratres* ai *comoedi* e *mimi* citati nel frammento precedente, né di Ulp. 2 *ad ed. aedil. curul.* D. 21.1.40 pr.: *Hi enim non erunt separandi*, in quanto, anche se ipotizziamo una connessione palinogenetica con il fr. 38.14, Ulpiano non direbbe che i *mancia* ‘non si possono separare’, ma che nel caso considerato sono stati ceduti come *corpus ex distantibus* (per la connessione di questi passi, cfr. N. DONADIO, *La tutela*, cit., 75, ntt. 84 e 85).

<sup>71</sup> Così, di recente, N. DONADIO, *La tutela*, cit., 76, in adesione alle riflessioni dell’Arangio-Ruiz ricordate nella nt. precedente.

<sup>72</sup> Ulp. 1 *ad ed. aedil. curul.* D. 21.1.35: *Plerumque propter morbosa mancipia etiam non morbosa redhibentur, si separari non possint sine magno incommodo vel ad pietatis rationem offensam. quid enim, si filio*

determini un «grave svantaggio economico conseguente alle vicende contrattuali»<sup>73</sup>, vale a dire quando essa non possa avvenire che *sine magno incommodo*: aspetto, questo, chiaramente coerente con la natura di *corpora ex distantibus* degli insiemi presi in considerazione dalle fonti, i cui elementi non sono naturalisticamente inseparabili<sup>74</sup>, ma semmai funzionalmente collegati<sup>75</sup>.

I *prudentes* avevano dunque la piena percezione – e sulla base di questa consapevolezza elaboravano le loro soluzioni – dell’*ensemble* musicale e drammaturgico.

Al riguardo, solo va qui evidenziato come non sia rilevante per una diversa esegesi una soluzione di Celso che, in un caso di legato *per vindicationem* di ‘*chorus aut familia*’, riteneva la fattispecie come riqualificabile in un legato di *singuli homines*<sup>76</sup>, ove si consideri che il ragionamento dello scolarca proculiano è senz’altro condizionato dal peculiare meccanismo – implicante, come noto, un contributo volitivo – che i *diversae scholae auctores* configuravano per l’acquisto del legato.

Semmai, il fatto che Celso, muovendosi all’interno di questa peculiare regola dogmatica, dica che oggetto del legato siano non già – direttamente – ‘*singuli homines*’ che compongono il *chorus*, ma piuttosto che ‘*perinde est quasi singuli homines legati sint*’, mostra come egli ravvisi comunque nel *chorus* un insieme inscindibile.

D’altro canto, l’accostamento del *chorus* alla *familia*, e dunque all’insieme degli *homines* posti – ciascuno con proprie mansioni e competenze – al servizio della *domus*, mostra come il giurista valorizzi, ai

---

*retento parentes redhibere maluerint vel contra? quod et in fratribus et in personas contubernio sibi coniunctas observari oportet.* Sul passo, cfr. L. MANNA, ‘*Actio redhibitoria*’, cit., 84 ss., con altra letteratura.

<sup>73</sup> L. MANNA, ‘*Actio redhibitoria*’, cit., 89.

<sup>74</sup> Cfr. P.P. ONIDA, *Studi sulla condizione degli animali non umani nel sistema giuridico romano*<sup>2</sup>, Torino, 2012, 270 ss.

<sup>75</sup> In un altro passo, peraltro non esattamente correlabile alla casistica in esame, Ulpiano ci dice che, se il venditore pretende il prezzo per l’insieme, ma uno dei *mancipia* è viziato, all’*emptor* spetta un’*exceptio* (Ulp. 74 *ad ed.* D. 21.1.59.1: *Si quis duos homines uno pretio emerit et alter in ea causa est, ut redhibeatur, deinde petatur pretium totum, exceptio erit obicienda: si tamen pars pretii petatur, magis dicetur non nocere exceptionem, nisi forte ea sit causa, in qua propter alterius vitium utrumque mancipium redhibendum sit*).

<sup>76</sup> Cels. 9 *dig.* D. 32.79 *pr.*: *Si chorus aut familia legetur, perinde est quasi singuli homines legati sint.*

fini della soluzione, la riconoscibilità di un insieme di *servi* oggettivamente connesso.

#### 4. L' *aestimatio* aquiliana delle *'causae corpori cohaerentes'*

I giuristi romani in altri testi esaminano una casistica che sembra presupporre, più che la monodia collegata al teatro, la polifonia, vale a dire un «canto a più voci, le quali svolgono contemporaneamente linee melodiche diverse»<sup>77</sup>: abbiamo, infatti, un passo importante che ci consente di approfondire questo 'valore interattivo' dei *servi* musicisti.

Leggiamo, infatti,

Paul. 22 *ad ed.* D. 9.2.22.1: *Item causae corpori cohaerentes aestimantur, si quis ex comoedis aut symphoniaciis aut gemellis aut quadriga aut ex pari mularum unum vel unam occiderit: non solum perempti corporis aestimatio facienda est, sed et eius ratio haberi debet, quo cetera corpora depretiata sunt.*

In materia di *aestimatio* del danno aquiliano, Paolo – che, come ora immediatamente vedremo, sta molto probabilmente citando la correlata esposizione istituzionale gaiana<sup>78</sup> – afferma che cagionare la morte di un solo *mancipium* stabilmente applicato in un contesto di 'abitudine interattiva' – *servi comoedi*, cioè i nostri attori comici, o *symphoniaci*, cioè servi 'orchestrali', o gemelli; è lo stesso per una pariglia di mule, o una quadriga di cavalli – impone di determinare la *poena* non solo con riferimento al valore del *corpus peremptum*, ma anche in ragione del fatto che i *corpora* rimasti in vita sono deprezzati.

La questione era nota da tempo alla giurisprudenza imperiale, tanto che anche Gaio sceglie di inserirla nella propria esposizione istituzionale:

---

<sup>77</sup> C. CIMAGALLI, *La monodia*, cit., 31, nt. 1.

<sup>78</sup> Così, pur con qualche cautela, TH. MAYER-MALY, *'Quadriga'*, in *Estudios de derecho romano en honor de A. d'Ors*, II, Pamplona, 1987, 862 s.; ritiene invece che Gaio e Paolo abbiano attinto dalla stessa fonte G. VALDITARA, *Superamento dell' 'aestimatio rei' nella valutazione del danno aquiliano ed estensione della tutela ai 'non domini'*, Milano, 1992, 66, nt. 178.

Gai 3.212: *Nec solum corpus in actione huius legis aestimatur; sed sane si servo occiso plus dominus capiat damni, quam pretium servi sit, id quoque aestimatur, velut si servus meus ab aliquo heres institutus, antequam iussu meo hereditatem cerneret, occisus fuerit; non enim tantum ipsius pretium aestimatur, sed et hereditatis amissae quantitas. item si ex gemellis vel ex comoedis vel ex symphoniacis unus occisus fuerit, non solum occisi fit aestimatio, sed eo amplius id quoque computatur, quod ceteri, qui supersunt, depretiati sunt. idem iuris est etiam, si ex pari mularum unam vel etiam ex quadrigis equorum unum occiderit.*

Al di là del possibile rapporto tra Paolo e Gaio, mi pare significativo che in due fonti di tradizione non coincidente (l’una pregiustiniana, l’altra filtrata dai Compilatori) si riproduca – ma con una significativa variante – la medesima casistica per trattare il problema dell’*aestimatio* della *poena aquiliana*<sup>79</sup>: la connessione oggettiva tra le *res*, che nel passo di Africano era impressa da un’iniziativa negoziale, viene qui in rilievo – e questo è fondamentale – a prescindere da essa, onde stabilire il criterio dell’*aestimatio* di *causae corpori cohaerentes*.

Da questo punto di vista, il nesso che collega l’insieme si percepisce per una diversa, e più significativa, intensità.

Accomuna, per converso, le due ipotesi – *simul vendere* beni che configurano un *corpus ex distantibus* e stima delle *causae corpori cohaerentes* in materia aquiliana – l’infungibilità ‘artistica’ dei *servi comoedi* così come dei *servi symphoniaci*, che si correla con l’infungibilità ‘naturalistica’ che emerge chiaramente nel caso dei gemelli, e si estende alla selezione degli animali non sostituibili, per specifico addestramento, nella formazione della quadriga e della pariglia, come peraltro già emergeva in Ulp. 2 *ad ed. aedil. curul.* D. 21.1.38.14: l’infungibilità dei *mancipia* si riverbera sul deprezzamento dell’uno in caso di uccisione dell’altro.

Forse, nel ragionamento di Paolo ci troviamo di fronte ad un’entità concettuale – esemplificata da *gemelli, comoedi, symphoniaci, quadriga equorum, par mularum* – che tende, pur senza identificarsi con essa, verso il modello costituito dall’idea del *corpus ex contingentibus*, che secondo

---

<sup>79</sup> Sul punto, ampiamente, cfr. G. VALDITARA, *Superamento*, cit., 62 ss.

Pomponio<sup>80</sup>, come noto, *pluribus inter se cohaerentibus constat*: qui, non a caso, la terminologia di cui si avvale Paolo – l'*aestimatio* delle *causae corpori cohaerentes* – è sostanzialmente la stessa.

Mi pare però significativo, però, che, nel testo più antico, cioè quello di Gaio, l'esempio dei gemelli, che forse esprime al meglio questa infungibilità dei *mancipia*, sia fatto per primo: è questo, dunque, il modello che deve guidare l'interprete nell'approccio alla nostra 'Textstufe'.

In un primo momento, infatti, il modello dei gemelli – la cui infungibilità, come dicevamo, è autoevidente – governa il problema dell'*aestimatio* delle *causae corpori cohaerentes*, che poi si polarizzano, nella successiva rilettura paolina, sull'esempio – posto prima degli altri dal giurista severiano – degli attori e dei musicisti, vale a dire i *comoedi* (gli attori comici, ma con competenze musicali) ed i *symphoniaci*: il che significa che, sul piano delle 'Textstufen' che si intravedono tra Gaio e Paolo, l'infungibilità naturalistica è stata progressivamente percepita anche come infungibilità artistica.

In buona sostanza, il cuore della questione è la rilevata infungibilità soggettiva dei *mancipia* in correlazione con l'*aestimatio* delle *causae corpori cohaerentes*, cioè che 'si estendono nel tempo da un *corpus* ad un altro *corpus*': si tratta, se vogliamo, di quella «propagazione intersoggettiva degli effetti diacronici dell'illecito» di cui oggi discorre la Cassazione<sup>81</sup> adoperando in fin dei conti un'espressione ed uno strumento concettuale creato da Paolo.

Questo profilo si apprezza bene, sul piano artistico, non solo per l'infungibilità drammaturgico-musicale dei *servi comoedi*, verosimilmente da rapportarsi alle capacità interattive correlate al virtuosismo individuale nel 'recitar cantando', ma anche e soprattutto per quella, a mio avviso ontologica, dei *servi symphoniaci*, che, come abbiamo visto poc'anzi nel passo in tema di usufrutto, fanno parte di un *ensemble* stabile operante nella *domus*, la *symphonia*, sicché la loro abitualità interattiva è frutto di una specifica applicazione tecnica e teorica nella produzione musicale d'insieme, irriducibile al *chorus* teatrale monodico.

---

<sup>80</sup> Pomp. 30 *ad Sab.* D. 41.3.30 pr., su cui cfr. per tutti R. ORESTANO, *Il problema*, cit., 131 ss.

<sup>81</sup> Cass. 2 ottobre 2012, n. 16754, Rv. 623595 - Rv. 623594.



Mentre, dunque, i *thymelici* in linea di massima suonano la *tibia* nelle rappresentazioni teatrali colte, e sono dunque dei solisti, come lo erano gli attori – *comoedi* o *tragoedi* – che recitavano le parti dialogate ed intonavano quelle cantate delle *pièces* da rappresentarsi, i *symphoniaci* sono, per così dire, degli orchestrali: la *symphonia* non può fare a meno di un suo componente, sicché il legatario d’usufrutto non può imporre ad un orchestrale di fare l’*atriensis*, e parimenti la sua uccisione deprezza l’intero *ensemble*.

È difficile correlare l’infungibilità artistica, in questo caso, alla semplicità della monodia.

Vediamo perché.

«La polifonia» – scriveva Walter Piston – «è basata sul presupposto che l’orecchio può percepire una relazione armonica tra due suoni emessi contemporaneamente, e una relazione melodica tra due suoni emessi consecutivamente. La combinazione di queste due relazioni è il rapporto contrappuntistico delle voci, e la percezione del contrappunto da parte dell’orecchio è contemporaneamente armonica e melodica»<sup>82</sup>.

Nella cultura greca e romana della ‘melopea’, la scienza della composizione musicale antica, questa combinazione è la *μίξις* dei suoni<sup>83</sup>: e la definizione del Piston può andar bene anche per intuire il funzionamento di risorse armoniche e melodiche di natura modale<sup>84</sup> che

---

<sup>82</sup> W. PISTON, *Armonia*<sup>5</sup>, riv. e ampl. da M. De Voto (ed. italiana *de Harmony*<sup>5</sup>, New York, 1987), a cura di G. Bosco, G. Gioanola e G. Vinay, Torino, 1989 (rist. 1992), 110.

<sup>83</sup> Cfr. G. COMOTTI, *La musica*, cit., 96.

<sup>84</sup> I sistemi modalì – nell’esperienza europea, si può pensare ai modi ecclesiastici pretonali – si differenziano dal nostro sistema tonale per l’evanescenza di un grado della scala che giochi un ruolo più significativo degli altri dal punto di vista della creazione di quello stato di tensione che tende alla risoluzione su un (altro) grado stabile, propria del rapporto tra funzione di dominante e funzione di tonica nell’armonia tonale europea tra Settecento e Ottocento; non a caso, in quel contesto il recupero dei modi ecclesiastici (ultimativamente connessi, pur se in termini assai lati, con la cultura musicale greco-romana) tende appunto ad «indebolire la percezione della tonica» (W. PISTON, *Armonia*, cit., 452), così da creare un ampliamento degli orizzonti espressivi disponibili: ad esempio, il ricorso all’accordo costruito sul II grado abbassato di semitono (di solito in primo rivolto, e noto come ‘sesta napoletana’: W. PISTON, *Armonia*, cit., 396 ss.) corrisponde al

– come nell'esperienza musicale greco-romana<sup>85</sup> – ignorano del tutto il sistema temperato equabile e, con esso, l'armonia di dominante su cui si fonda in sostanza la produzione musicale europea di area colta tra Settecento ed Ottocento.

Possiamo dire, allora, che la soluzione paolina in tema di *aestimatio* delle *causae corpori coherentes*, coinvolgendo nell'esemplificazione anche i *symphoniaci*, presupponga una traccia della polifonia, nella logica relazionale che abbiamo appena descritto?

Con queste coordinate proviamo dunque ad approfondire quali siano le peculiarità artistiche di un *servus symphonicus*: a tal fine, ci è utile il *Satyricon* di Petronio, dato che «Trimalchione, che pure nel campo musicale ha un gusto pessimo (53, 12 *ceterum duo esse in rebus humanis, quae libentissime spectaret, petauristarios et cornicines*), vuole che tutto intorno a sé proceda a suon di musica»<sup>86</sup>.

Nella *Cena*, infatti, la musica – che è 'Hausmusik'; ovvero, come si è di recente evidenziato, «comporre e suonare per uno spazio»<sup>87</sup> – emerge come canto in quattro occorrenze<sup>88</sup>: in una ricorre il 'tubicen' nel contesto, non a caso, di una parodia del teatro<sup>89</sup>; in altre quattro<sup>90</sup> emerge invece

---

modo frigio, ampiamente sfruttato per la creazione di contesti emotivamente drammatici – nella tradizione greca, l'*ethos* del frigio suscitava emotività estrema per via della sua correlazione con l'*aulós* ed il culto dionisiaco: cfr. C. CIMAGALLI, *La civiltà*, cit., 17 – dai compositori europei (si pensi anche solo alle successioni armoniche che tanto caratterizzano il primo ed il terzo movimento della sonata op. 57 di Beethoven, e con esse alla *Ballata* op. 23 di Chopin, in cui il compositore, come evidenzia W. PISTON, *Armonia*, cit., 400, adopera il modo frigio nel *Largo* introduttivo nonché, con una tecnica narrativa analoga alla 'Ringkomposition' letteraria, nel *Presto con fuoco* finale, che notoriamente presenta una 'perla intertestuale', vale a dire una chiara citazione – armonica e ritmica – dell'ultimo movimento della sonata op. 57 di Beethoven).

<sup>85</sup> C. CIMAGALLI, *La civiltà*, cit., 16 s.; G. COMOTTI, *La musica*, cit., 81 ss.

<sup>86</sup> *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*<sup>2</sup> testo critico e commento a cura di E.V. Marmorale, Firenze, 1961, 7; sul punto cfr. G. WILLE, *Musica Romana*, cit., 77, 108 s. e 329

<sup>87</sup> Cfr. ancora R. FAVARO, *Spazio sonoro*, cit., 106 ss.

<sup>88</sup> Petr. *Sat.* 31.4; 35.6; 41.6; 73.3.

<sup>89</sup> Petr. *Sat.* 64.5.

<sup>90</sup> Petr. *Sat.* 32.1; 33.4; 36.1; 47.8.

la *symphonia* di Ulp. *ad Sab.* D. 7.1.15.1 come *ensemble* di *servi* musicisti, i *symphoniaci*, che peraltro possono suonare anche come solisti<sup>91</sup>.

Particolarmente interessante, per la nostra indagine, è

Petr. *Sat.* 33: *Ut deinde pinna argentea dentes perfodit, ‘amici’, inquit, ‘nondum mihi suave erat in triclinium venire, sed ne diutius absentivos morae vobis essem, omnem voluptatem mihi negavi. permittitis tamen finire lusum’. 2. sequebatur puer cum tabula terebinthina et crystallinis tesseris, notavique rem omnium delicatissimam. pro calculis enim albis ac nigris aureos argenteosque habebat denarios. 3. interim dum ille omnium textorum dicta inter lusum consumit, gustantibus adhuc nobis repositorium allatum est cum corbe, in quo gallina erat lignea patentibus in orbem alis, quales esse solent quae incubant ova. 4. accessere continuo duo servi et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt, erutaque subinde pavonina ova divisere convivis. 5. convertit ad hanc scenam Trimalchio vultum, et ‘amici’, ait, ‘pavonis ova gallinae iussi supponi. et mehercules timeo ne iam concepti sint; temptemus tamen; si adhuc sorbilia sunt, sorberi possunt’. 6. accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia, ovaque ex farina pingui figurata pertundimus. 7. ego quidem paene proieci partem meam, nam videbatur mihi iam in pullum coisse. 8. deinde ut audivi veterem convivam: ‘hic nescio quid boni debet esse’, persecutus putamen manu, pinguis simam ficedulam inveni, piperato vitello circumdatam.*

Lo *strepere* della *symphonia* nel § 33.4 – che evoca una produzione musicale tanto sonora quanto, soprattutto, disordinata – non è, a mio avviso, riconducibile, al di fuori del gioco della ‘satira’ petroniana<sup>92</sup>, ad una produzione musicale monodica, ed evoca semmai l’intreccio di una pluralità di linee melodiche, che nel contesto sonoro e visivo, eufemisticamente ‘Kitsch’, voluto da Trimalchione non seguono all’evidenza, quanto alla μίξις, corrette regole di ‘melopea’ – oggi diremmo di ‘musical texture’<sup>93</sup> – apprezzabili per chi abbia buon gusto musicale: certo è, dunque, che quando i *symphoniaci* non svolgono

---

<sup>91</sup> Petr. *Sat.* 28.5: *cum ergo auferretur, ad caput eius symphonicus cum minimis tibiis accessit et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantavit.*

<sup>92</sup> Su cui cfr. J.P. SULLIVAN, *Il «Satyricon»*, cit., 111 ss.

<sup>93</sup> Cfr. W. PISTON, *Armonia*, cit., 276 ss.

funzioni solistiche, come nel § 28.5, il loro inserimento nell'*ensemble* è irriducibile alla monodia.

La 'coerenza' di cui parla Paolo, che per me vale come 'infungibilità artistica', una volta ricondotta ai *symphoniaci* sembra allora confermare, nelle fonti giuridiche, l'impostazione del Comotti da cui abbiamo preso le mosse, nel senso che la rilevanza di questa categoria di *servi* mal si concilia con un'*ars musicae* improntata all'espressione (esclusivamente) solistica propria della tradizione citaristica e citarodica.

L'*aestimatio* delle *causae corpori coherentes* con riferimento ai *servi symphoniaci* si correla ad una forma di polifonia.

È dunque verosimile – citando ancora il Comotti – che la «massiccia immigrazione di provinciali e schiavi» che per epoca imperiale aveva determinato «la formazione di un ambiente musicale molto composito per la compresenza di forme espressive così eterogenee», con un conseguente «inquinamento della cultura musicale greco-romana»<sup>94</sup>, si sia risolta nella genesi di aree musicali extracolte, verosimilmente improntate ad espressione musicale d'insieme polifonica accompagnata da strumenti, laddove le aree artistiche 'colte', quali la citarodia e la citaristica, siano state invece appannaggio delle classi sociali più elevate, con il modello degli stessi imperatori, quanto meno da Nerone ad Adriano.

Questa convivenza tra monodia solistico-citarodica, eventualmente corale, e 'polifonia orchestrale' è forse alla base delle esperienze musicali paleocristiane, correlate non solo alla salmodia ebraica, ma anche alla musica greco-romana, che alla salmodia solistica doveva giustapporre la coralità dell'assemblea nelle celebrazioni liturgiche<sup>95</sup>.

##### *5. Il ratto della 'thymelica' nel Teodosiano e la riemersione dello stigma dell' 'ars ludicra'*

Alcune interessanti testimonianze conservate nel Teodosiano – innegabilmente collocato in un contesto culturale condizionato dall'editto di Tessalonica, anche a voler evitare un'acritica identificazione

---

<sup>94</sup> Le citazioni testuali sono tutte da G. COMOTTI, *La musica*, cit., 58.

<sup>95</sup> G. COMOTTI, *La musica*, cit., 59 s.

con un 'codice cristiano'<sup>96</sup> – ci introducono al problema del rapporto tra diritto e musica nel tardoantico.

Leggiamo, innanzitutto,

Imppp. Gratianus, Valentinianus et Theodosius AAA. ad Paulinum praefectum Urbi CTh. 15.7.5: *Quisquis thymelicam ex Urbe venerabili inmemor honestatis abduxerit eandemque in longinqua transtulerit seu etiam intra domum propriam, ita ut voluptatibus publicis non serviat, retentari, quinque librarum auri illatione multetur* (a. 380).

Chiunque, dimentico del decoro, rapisca una *thymelica* e la porti con sé altrove od anche a casa propria, e così la distolga dal servire nei pubblici spettacoli, è punito con una multa di cinque libbre d'oro.

La *thymelica* è senz'altro una musicista, ed il suo ratto è punito con una sanzione pecuniaria.

Essa presta la sua opera in spettacoli che il legislatore considera necessari per il diletto del popolo, quantunque non godano di buona reputazione: il termine che la qualifica, infatti, forse per il progressivo esaurimento della vena euristica del teatro latino, che non conosce autori di rilievo dopo Seneca<sup>97</sup>, si colora nel Teodosiano<sup>98</sup> di quella venatura negativa che connotava la posizione dei musicisti impegnati, nella prima età imperiale, nell'*ars ludicra*, come risulta bene da

---

<sup>96</sup> Cfr. E. GERMINO, *Il 'Codex Theodosianus': un codice cristiano?*, in *Società e diritto nella Tarda Antichità*, a cura di L. De Giovanni, Napoli, 2012, 11 ss.

<sup>97</sup> Cfr. G. PADUANO, *Il teatro*, in *La poesia latina*, a cura di F. Montanari, Roma, 1991, 209 ss., in particolare 236 ss.

<sup>98</sup> Cfr. anche *Interpr. ad CTh. 2.19.1* (Imp. Constantinus A. ad Lucrium Verinum): *Fratres uterini ab inofficiosis actionibus arceantur et germanis tantummodo fratribus adversus eos dumtaxat institutos heredes, quibus inustas constiterit esse notas detestabilis turpitudinis, agnatione durante sine auxilio praetoris petitionis aditus reseretur*. INTERPRETATIO: *fratribus uterinis, id est diversis patribus et una matre natis, non liceat de inofficioso contra testamentum fratris agere. sed germanis fratribus praetermissis, id est uno patre natis, si turpibus personis, id est infamibus fuerit hereditas derelicta, hoc est aut pro libidine meretricibus, aut pro inonesto affectu naturalibus aut certe thymelicis, vel de libertis suis, agendi contra testamentum licentia reservatur: si tamen is ipse germanus non pro crimine suo exilio fuerit deputatus, aut per captivitatem fuerit servus effectus, aut per emancipationem successionis vel actionis iura perdidit.*

Imppp. Theodosius, Arcadius et Honorius AAA. Rufino praefecto praetorio CTh. 15.7.12: *Si qua in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari, pictura pantomimum veste humili et rugosis sinibus agitatorem aut vilem offerat histrionem, ilico revellatur, neque umquam posthac liceat in loco honesto inhonestas adnotare personas; in aditu vero circi vel in theatri proscaeniis ut collocentur, non vetamus. 1. His illud adicimus, ut mimae et quae ludibrio corporis sui quaestum faciunt publice habitu earum virginum, quae Deo dicatae sunt, non utantur, et ut nulla femina nec puer thymelici consortio inbuantur, si Christianae religionis esse cognoscitur (a. 394).*

Nel § 12 pr., poi confluito in C. 11.31(30).4, la cancelleria imperiale detta una norma in tema di ‘divieto di affissione’<sup>99</sup> e prende posizione sull’esposizione delle *imagines* di protagonisti di spettacoli triviali, in modo da confinarle in aree spaziali insuscettibili di creare situazioni di inopportunità grave a fronte della contestuale esposizione dell’*imago* imperiale: si soggiunge, nel § 12.1, che i commissari di Giustiniano – forse non a caso – non hanno riportato nel *Codex repetitae praelectionis*, che le *mimae* e le prostitute non possano utilizzare pubblicamente l’abito delle suore, e che i giovani schiavi, femmine e maschi, non s’immischino con i *thymelici*, una volta che abbiamo abbracciato la religione cristiana.

Proviamo ora ad individuare quali questioni di fondo ponga la norma.

Il § 12 pr., confluito nel Codice, poneva problemi di coordinamento con Ulp. 6 *ad ed* D. 3.2.4: fatti salvi dall’*ignominia*, con l’autorità di Ulpiano, gli atleti, e con essi *thymelici*, *xystici*, *agitatores*, vale a dire appunto gli aurighi, nonché *qui aquam equis spargunt*, crea problemi, nella ‘Geistesart’ bizantina, constatare in C.11.31(30).4 il divieto di esporre l’*imago* di un *agitor*, che non può considerarsi *ignominiosus*.

La disarmonia è puntualmente rilevata negli ambienti bizantini, che si ponevano il problema della prevalenza ora della norma contenuta nel Digesto, ora di quella confluita nel Codice<sup>100</sup>: anche a prescindere da

---

<sup>99</sup> A. CHERCHI, *Riflessioni sull’applicazione del principio della successione delle leggi nel tempo tra Digesto e Codice. A proposito di una teoria di Scheltema*, in *Interpretare il Digesto. Storia e metodi*, a cura di D. Mantovani e A. Padoa Schioppa, Pavia, 2014, 241.

<sup>100</sup> La questione è studiata da A. CHERCHI, *Riflessioni*, cit., 239 ss.

questa difficoltà, che qui registriamo come innegabile problema ermeneutico, a me pare evidente che il Teodosiano, con la previsione del § 12.1, ignorato da Giustiniano, intendesse – a ricercare la *ratio legis* di tutta la costituzione – non tanto segnare d'*infamia* soggetti che la tradizione dei *iura* non contemplava come tali, quanto comunque ascriverli ad un contesto sociale incompatibile con la dignità imperiale (§ 12 pr.)<sup>101</sup>, nonché – soprattutto – con la religione cristiana (§ 12.1).

La norma, cioè, prevede solo un divieto di affissione di immagini nel medesimo contesto in cui è esposta quella imperiale: il che è ben lontano dalla comminazione di una qualsiasi forma di incapacità giuridica.

L'orientamento del legislatore della fine del IV secolo, ad ogni modo, ha sicuramente contribuito all'individuazione di un contesto artistico di area extracolta, i cui musicisti erano collegati ad ambienti tendenzialmente triviali, ed identificati con i *thymelici*, i quali vengono associati, nei primi anni del V secolo, agli *aurigae*, come si desume chiaramente da CTh. 14.3.21<sup>102</sup>: tenderei allora a vedere nei *thymelici*, in linea di principio, dei *tibicines*, impegnati peraltro in attività teatrali accostabili, per certi versi, a quell'*ars ludicra* cui l'ordinamento romano classico correlava specifiche incapacità.

#### 6. *L'anfibologia della 'fides': la tutela della 'fidicina' e la monodia liturgica paleocristiana*

La soluzione cambia, e notevolmente, cinque anni dopo, quando si discute non più di rapire una *thymelica*, e dunque una musicista – una

---

<sup>101</sup> Cfr. ancora A. CHERCHI, *Riflessioni*, cit., 241 e 244.

<sup>102</sup> Imp. Arcadius et Honorius AA. et Theodosius a. Vitali praefecto annonae CTh. 14.3.21: *Nulli pistori nec posteris eius in privatas personas vel thymelicas vel eas, quae aurigandi studio detinentur, liceat coniugii societate transire, etiamsi huic facto omnium pistorum accedat adsensus, etiamsi nostra elicit fuerint aliqua subreptione rescripta. quod si quisquam in haec vetita adspirare temptaverit, sciat se verberibus adfectum deportatione puniendum facultatesque suas paneificio sociandas. quod si non statim officium gravitatis tuae in ipsis inceptis occurrerit, sed in suggestione cessaverit, in singulis familiis librarum auri decem multa feriat: ita ut eae quoque personae cum patrimonio ad debitum officium revocentur, quae per huiusmodi nuptias in simili consortio fuerunt. omnes igitur, qui filias pistorum in consortium sortiti sunt, vel ex thymelicis vel aurigis vel universis pistorio corpori ilico deputentur* (a. 403).

flautista – compromessa con attività teatrali triviali e di puro intrattenimento, ma di una *fidicina*, cioè una suonatrice di cetra:

Imppp. Gratianus, Valentinianus et Theodosius AAA. Cynegio praefecto praetorio CTh. 15.7.10: *Fidicinam nulli liceat vel emere vel docere vel vendere vel conviviis aut spectaculis adhibere. Nec cuiquam ad delectationis desiderium erudita feminea musicae artis studio liceat habere mancipia* (a. 385).

Cinque anni dopo l'editto di Tessalonica, la cancelleria imperiale detta, a mio avviso, una norma forse di ancor più chiara ispirazione cristiana<sup>103</sup> in tema di citarodia e *ars musicae* vietando di acquistare, educare, vendere o utilizzare in ritrovi o spettacoli una suonatrice di cetra, *fidicina*, stabilendo altresì, più in generale, l'illiceità, per chiunque, di avere schiave – *feminea mancipia* – istruite nello studio dell'*ars musicae* ai fini di compiacere il proprio *delectationis desiderium*: l'anima concupiscente del *dominus* deve arrestarsi di fronte alla musica.

Se nessuno può *abducere thymelicam ita ut voluptatibus publicis non serviat*, la *fidicina* è ancor più protetta: nel primo caso, infatti, il divieto tutela non tanto la musicista, quanto semmai il regolare svolgimento dei pubblici spettacoli; nel secondo, la musicista non deve avere a monte alcun contatto con questi spettacoli.

Inoltre, la costituzione sembra introdurre una svolta: sono protette tutte le musiciste, e pare adoperare per la prima volta, in un contesto rapportabile ad elaborazione giuridica, l'espressione '*ars musicae*', che più volte abbiamo evocato.

Perché?

È da dirsi, innanzitutto, che le citariste realizzano la loro arte nella liturgia ecclesiale<sup>104</sup>, e quindi non possono non intervenire in piena

---

<sup>103</sup> S.G. HALL, *Gospel, Morality and Civil Law in the Codex Theodosianus*, in *Évangile, moralité et lois civiles - Gospel, Morality and Civil Law*. Proceedings of the Colloquia at Bologna (2012) and Klingenthal (2014), Académie internationale des sciences religieuses, ed. by J. Famerée, P. Gisel and H. Legrand, Wien, 2016, 98.

<sup>104</sup> Mi pare lo si desuma anche da una norma in materia di esequie, la Nov. 59.4.1 (a. 537): *His ita factis nullum penitus ab invito percipere pro mortuo corpore curato quicquam. Ut autem discreta sint omnia, sancimus singulo lecto gratis dato unum asceterium dari ascetiarum aut*



purezza in occasione della celebrazione dei sacri misteri: la norma protegge a questo fine la loro *puđicitia* – che nelle fonti latine può essere sempre messa in pericolo, a prescindere dal consenso della donna<sup>105</sup>, come emerge anche nella morale paleocristiana<sup>106</sup> – da parte del *dominus*.

Del resto, se teniamo in considerazione – come dicevamo all’inizio di questa indagine – il fatto che la parola ‘*fidēs*’ può significare sia ‘fede’, come lemma della quinta declinazione, sia ‘cetra’, come lemma della terza, è agevole immaginare come, nella prospettiva di un locutore del tardoantico, la nostra *fidicina* canti sicuramente ‘con la cetra’, ma prima di tutto canti ‘la fede’, vale a dire la fede ‘cristiana’: in questa anfibologia di fondo che connota il ‘*fidibus canere*’, la nostra costituzione – che il Wille<sup>107</sup> collega ad una testimonianza dell’*Epitome de Caesaribus* relativa a Teodosio<sup>108</sup> – ha con evidenza un’importanza tale da risultare formulata per le due *partes* dell’Impero, e traslata nel Teodosiano, che dopo la recezione nella *pars Occidentis* ha, come noto, la medesima efficacia normativa bilaterale.

---

*canonicarum, non minus octo mulierum praecedentium lectum et psallentium, et tribus acoluthis, qui nihil penitus accipient. Si tamen aliquis voluerit competentium defuncto et exequias facientium ipse sponte cogente nullo et aliud asceterium unum vel duo aut etiam amplius assumere, hoc sit quidem eius munificentiae, tamen nec hoc indefinitum relinquimus, et hic eandem mensuram esse volumus harum quae per munificentiam assumuntur ascetiarum seu canonicarum et acoluthorum, quam superius definivimus, non minus octo ascetrias seu canonicas esse quae ex unoquoque asceterio assumuntur, et tres acoluthos per singulum asceterium (Auth.).*

<sup>105</sup> Cfr. su questo aspetto G. RIZZELLI, ‘*In has servandae integritatis custodias nulla libido irumpet*’ (Sen. ‘*contr.*’ 2.7.3). Donne, passioni, violenza, in F. LUCREZI, F. BOTTA, G. RIZZELLI, *Violenza sessuale e società antiche. Profili storico-giuridici*, Lecce, 2003, 116 ss. e 122 ss., in particolare 125 e 127

<sup>106</sup> G. RIZZELLI, ‘*In has servandae integritatis custodias nulla libido irumpet*’, cit., 120 ss.

<sup>107</sup> G. WILLE, ‘*Musica Romana*’, cit., 325 e nt. 278.

<sup>108</sup> Ps. Aur. Vict. *epit. Caes.* 48.10: *Illa tamen, quibus Traianus aspersus est, vinolentiam scilicet et cupidinem triumphandi usque eo detestatus, ut bella non moverit, sed invenerit, prohibueritque lege ministeria lasciva psaltriasque comissionibus adhiberi, tantum pudori tribuens et continentiae, ut consobrinarum nuptias vetuerit tamquam sororum (Sexti Aurelii Victori, Liber de Caesaribus. Praecedunt Origo gentis Romanae et Liber de viris illustribus urbis Romae, subsequitur Epitome de Caesaribus, edidit F. Pichlmayr, Teubner, Leipzig, 1911, 1970, con aggiunte di R. Gruendel, on line nel portale <https://digiliblt.uniupo.it/index.php>).*

Verosimilmente, poi, la cancelleria imperiale estendeva una specifica protezione per ogni attività musicale femminile in quanto correlata alla liturgia.

Se ne può desumere che l'istruzione musicale di area colta – la citarodia, cioè il più alto retaggio della tradizione greco-romana – si dirigesse verso le donne, le quali dovevano avere un ben preciso ruolo – essenzialmente come musiciste – nell'assemblea dei fedeli: la citarodia è idonea a supportare il canto liturgico paleocristiano<sup>109</sup> in quanto *ab origine* lo strumento a corde è, nella simbologia del mondo antico, il viatico verso la razionalità, e quindi, nella visione cristiana del mondo, verso il Cristo.

Il passo può dimostrare, dunque, che il canto liturgico paleocristiano – quanto meno per la monodia solistica, da ritenersi salmodiata secondo il modello ebraico – si accompagnava con uno strumento a corde: se davvero la cetra, vale a dire la *fides* – con la carica di 'razionalità' che implicava – si associava alla religione olimpica, la citarodia nella liturgia paleocristiana, e la protezione imperiale delle *fidicinae*, è il lato 'artistico' della sostituzione di quella religione con la nuova – divenuta con l'editto di Tessalonica il pilastro dell'Impero cristiano – esattamente come è avvenuto per la sostituzione delle feste pagane con quelle cristiane.

Per altro verso, la risposta dell'assemblea – il canto responsoriale – organizzata per cori doveva seguire lo stesso modello: il canto corale paleocristiano – si pensi, per traslato, in Nov. 133.2<sup>110</sup> al *chorus librorum* dei monaci, la cui cultura è univocamente indirizzata a Dio dalle sacre

---

<sup>109</sup> Cfr. G. WILLE, 'Musica Romana', cit., 367 ss., in particolare 370.

<sup>110</sup> Nov. 133.2 (a. 539): *Deinde vel si nulla ecclesia in monasterio sit, neque sic occasione ecclesiarum egredi < et > deambulationes illicitae facere et confabulari cum quibus non convenit, sed venire quidem tempore sacri ministerii cum abbate suisque prioribus et senibus, sacrificioque completo omnes monachi rursus ad coenobium revertantur ibique sedeant magnumque deum honorent et sacris scripturis incumbant. Plurimus itaque est talium librorum chorus. et possibile est unicuique animam corrigere atque rigare sacris, quae si frequenter legerit nunquam decipitur nec ad humanas descendet sollicitudines. Quattuor autem vel quinque seniores ex ipso monasterio esse in ministerii constituta ecclesia, quibus iam omnis exercitatio est expleta in continentia et qui ordinationem habere meruerunt in clero presbyterorum forsitan aut diaconorum aut deinceps habentium schema. Dicti namque et supervenientibus loquentur et de divinis eloquiis disputabunt, et putari omnes esse tales procurabunt, et custodient iuventutem exardescens et suos terminos exire volentem continentia detinebunt* (Auth).

scritture, che ‘cantano all’unisono’ – doveva essere, cioè, una monodia corale.

In disparte l’apporto della cultura artistica ebraica, è dunque sulla conservazione – più che sul recupero – della tradizione colta greco-romana, quella che da Nerone in poi l’autorità imperiale aveva difeso e sostenuto, che si formano le radici della musica occidentale: il canto gregoriano.

### Abstract

La ricerca evidenzia la consapevolezza, già per Cicerone, di una significativa sinapsi tra la musica e il diritto, e traccia innanzitutto alcune linee idonee a definire per quali vie i *prudentes* abbiano tenuto conto dello ‘spazio sonoro’ che quotidianamente percepivano ed apprezzavano nell’elaborazione di alcune soluzioni in materia di diritto privato, dal riconoscimento di una specifica *dignitas* alla *condicio* dei *servi* musicisti sino alla rilevanza giuridica dell’ensemble strumentale come vocale, per poi passare all’esame di alcune testimonianze del tardoantico da cui emerge un peculiare ruolo delle donne nell’espressione musicale, con particolare incidenza sulla tutela, prevista dal Teodosiano, della suonatrice di cetra, con ogni probabilità in quanto protagonista dell’accompagnamento strumentale alla monodia liturgica paleocristiana.

The study highlights the understanding, already with Cicero, of a significant synapses between music and law, and in particular establishes suitable guidelines to define by which method the *prudentes* kept into account the ‘space of sound’ that they would hear every day and appreciate in finding solutions to some private law matters from the recognition of a specific *dignitas* to the musician *servi condicio* up to the legal importance of the vocal instrument ensemble to then focus on the analysis of evidence dating back to the late-antique period from where the peculiar role of women in musical expression emerges with particular effect on the protection, as established by the Theodosian Code, on the

zither female musician figure, due to her key role in the musical accompaniment of the Paleochristian liturgical monody.

### **Parole chiave**

*Iura populi Romani, musica Romana, symphonia, chorus, symphoniaci, thymelici, comoedi, tragoedi, tibia, tibicen, tibicina, fides, fidicina*

RICCARDO FERCIA

Professore ordinario di diritto romano

Università degli Studi di Cagliari

Email: ricfer@unica.it

