

Gennaro TEDESCHI

RACCONTAR DANZANDO. EXCURSUS SULLA PANTOMIMA IMPERIALE

Durante l'età imperiale si accentuò la tendenza alla spettacolarità: le forme sceniche che allestavano la vista e l'udito ebbero il definitivo trionfo a scapito del teatro di parola¹. Soprattutto la pantomima scenica, che era basata essenzialmente sull'espressione corporea, sulla musica e sulla danza, divenne lo spettacolo preferito; inoltre, per l'ampia *audience* di cui godeva, svolse un importante ruolo didattico per la conoscenza delle antiche storie che contribuì a uniformare divulgandole². Per tale funzione i suoi esecutori furono considerati maestri del popolo, al pari dei tragediografi di età classica³.

I danzatori in effetti avvincevano un pubblico molto vasto e multietnico, il quale riusciva a comprendere le storie messe in scena grazie a specifiche convenzioni gestuali, anche se ignorava la lingua in cui erano stati composti i libretti⁴. Nel sistema dei trattenimenti il loro ruolo fu di assoluto primo piano, anche per merito della forma competitiva assunta dalle *performances*, gradite dagli spettatori che erano fociosamente eccitati nelle loro passioni dalle sensuali movenze degli interpreti.

Il significato di «imitatore di tutto» per παντόμιμος (lat. *pantomimus*) è il più adatto a definirne il compito, che era quello di eseguire mimeticamente ogni azione necessaria alla comprensione della vicenda rappresentata; e secondo Luciano il termine appartiene al lessico

¹ Cfr. S. Querzoli, «Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi», *Il corpo teatrale fra testi e messinscena*, dir. A.M. Andrisano, Roma, Carocci Editore, 2006, p. 167-188; I. Lada-Richards, «In the Rhythm of the Dance: from Classical Tragedy to the Tragic Rhythmic Movement of Pantomime Dancing», *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione. Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara 17-18 dicembre 2009)*, dir. A.M. Andrisano, Ferrara, Unifepress, 2011, p. 23-42. Sulla pantomima in generale cfr. O. Weinreich, *Epigramm und Pantomimus, nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*, Heidelberg, Winter, 1948; E. Wüst, «Pantomimus», *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 18.3, Stuttgart, Metzler, 1949, col. 833-869; V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo, Presso l'Accademia, 1957; M.E. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1996; N. Savarese, «L'orazione di Libanio in difesa della pantomima», *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, dir. A. Martina, Roma, Herder, 2003, p. 425-460; M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Peeters, 2007; E.J. Jory, *Roman Pantomime*, London, Taylor & Francis Ltd, 2007; I. Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, Bloomsbury, 2007; E. Hall, R. Wyles, *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008; G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017, p. 197-230.

² Cfr. E. Hall, «Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire», *Performance in Greek and Roman Theatre*, dir. G.W.M. Harrison, V. Liapis, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 451-473.

³ Luc. *salt.* 72. Lib. *pro salt.* 112; cfr. R. Anastasi, «Libanio e il mimo», *La poesia tardo-antica: tra retorica, teologia e politica. Atti del V corso della Scuola Superiore di Archeologia e Civiltà Medievali*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1984, p. 235-258.

⁴ Cfr. Luc. *salt.* 63. Dal momento che compito del pantomimo era quello di rappresentare la vicenda e di garantire la rappresentazione del contenuto del canto attraverso il movimento, Luciano ricorda che egli doveva anche praticare la chiarezza, senza che un narratore esterno dovesse spiegare agli spettatori quello a cui stavano assistendo, così che essi potessero «capire un muto e dare ascolto a uno che non parla» (*salt.* 62). Cfr. S. Montiglio, «Paroles dansées en silence : l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur », *Phoenix*, 53, 1999, p. 263-288.

degli Italoti⁵. Anche per questo motivo la pantomima, in quanto genere autonomo, è stata ritenuta di origine italica, sebbene abbia chiari precedenti nell'età ellenistica e sia stata molto amata nel mondo greco-orientale. Infatti le sue prime attestazioni risalgono a parecchi decenni prima che il fortunato genere fosse ufficialmente introdotto a Roma nel 22 a.C., ai tempi di Ottaviano Augusto, cioè quando ci fu il riassetto organizzativo dei *Ludi*.

Nell'80 a.C. circa, subito dopo la I guerra mitridatica, nella città asiatica di Priene un certo Plutogene, definito «pantomimo abile a incantare con la sua arte», per quattro giorni si esibì a pagamento nel teatro della città⁶. In quel medesimo lasso di tempo (84/60 a.C.) a Delfi fu pubblicamente onorato Filistione, un altro παντόμιμος originario di Durazzo⁷.

Comunque la pantomima, grazie alle innovazioni apportate da Batillo e Pilade, considerati gli inventori di questo genere di spettacolo, trovò pronta diffusione a Roma e in Campania. La novità consisteva nell'interpretare diversi personaggi di una storia combinando la danza con melodie e canti, eseguiti da un complesso musicale e da un coro⁸. Nell'orchestra, formata da suonatori di strumenti a corda, a percussione e a fiato, non poteva mancare il percussionista, che dava ritmo alle melodie, scandendo il tempo con uno speciale zoccolo di legno, congiunto a due superfici a mantice e attivato con la pressione del piede⁹.

Pilade, originario della Cilicia, per il suo personalissimo stile appassionato e armonico, era un ottimo interprete di vicende tragiche¹⁰, mentre l'alessandrino Batillo, grazie alla levità dei suoi movimenti, era più adatto a rappresentare vicende di argomento agreste¹¹.

⁵ Luc. *salt.* 67; *Pantomimus* con valore nominale è attestato per la prima volta a Pompei, dopo il 2 a.C. in *CIL* X, 1074d = *ILS* 5053; successivamente in *CIL* VI, 3217 = *ILS* 5182 e *CIL* IX, 256. Cfr. inoltre l'iscrizione funebre bilingue, in latino seguito dal testo greco, con un epigramma in distici per Celadione (*SEG* LIV, 961, necropoli di Strongoli, I secolo d.C.); sull'epigrafe si veda M.L. Lazzarini, «Pantomimi a Petelia», *Archeologia Classica*, n.s. V, 55, 2004, p. 363-372. Il termine è presente anche nei papiri (*P.Flor.* I, 74) e nei testi letterari: Sen. *Rhet. Controvers.*, 3, *praef.* 16; Sen. *Nat. quaest.* VII, 32, 3; *Apocol.* 13, 14; *De ira* I, 20, 8; *Epist. ad Lucil.* III, 29, 12; V, 47, 17; XV, 95, 56; Firmicus Maternus *Math.* VIII, 8, 1.

⁶ *I. Priene* 113, 64-66. L. Robert, «Pantomimen im griechischen Orient», *Hermes*, 65, 1930, p. 106-122.

⁷ *Klio* 17, 1921, p. 177, 161 [2]; cfr. L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, Paris, Champion, 1938, p. 11-13; G. Daux, «Inscriptions de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 63, 1939, p. 142-182.

⁸ La pantomima poteva essere illustrata da un solista incaricato di cantare antefatto e trama dell'azione all'inizio e durante gli intervalli che scandivano le parti della rappresentazione (Leont. Schol. *A.Pl.* 287; cfr. *A.P.* IX, 542). Pure i canti corali fungevano da didascalie alla danza; cfr. Cassiod. *Var.* IV, 51, 9. La musica era effeminata e molle (Plin. *Paneg.* 54, 1; Amphiloch. *Iambi ad Seleucum* 101); inoltre Libanio (*or.* XXXIII, 3) ricorda Tisameno, salito al grado consolare sotto l'imperatore Teodosio, come compositore di canti espressamente destinati per questi trattenimenti. Gli artisti che offrivano la musica di sottofondo per spettacoli mimici e pantomimici erano raccolti nei *collegia cantorum* (Sen. *Epist. ad Lucil.* XI, 84, 9-10); cfr. E.I. Jory, «Associations of Actors in Rome», *Hermes*, 98, 1970, p. 224-253. Tra le epigrafi prese in esame dallo studioso è notevole quella in cui M. Pletorio Nicone, *quinquennalis* del *collegium cantorum*, è definito anche *parasitus Apollinis* (*AE* 1945, nr. 118, databile al I secolo d.C.). Infine *CIL* I² 2519 comprova l'esistenza di una *societas* di *cantores Graeci*.

⁹ Luc. *salt.* 68. Arnob. *Adv. nat.* VII, 32; Lib. *Pro salt.* 95-97; Joann. Chrys. *In Ioannem Hom.* 1, LIX 25 PG. All'accompagnamento musicale fa riferimento anche Jacob. Sagurensis *Hom.* 3 f. 7v^b. In più *CIL* VI, 33194 = *ILS* 4966, *CIL* XI, 5054 (Trevi) e soprattutto *CIL* XI 4813 = *ILS* 5272 (Spoleto) testimoniano l'attività di *collegia scamillariorum* o *scabillariorum*, sui quali cfr. G. Prosperi Valenti, «L'esistenza degli *scabillarii* nell'area spoletina attraverso le testimonianze epigrafiche», *Spoletium*, 25-26, 1981, p. 80-83; J. Peyras, «Le Chevalier Septimianus et le Quattuor de Spolète», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 80, 2002, p. 159-170. Equivalenti agli *scabillarii* erano i *podarii*, i *ποδόφοροι*, i *ποδύριοι*, attestati nel II secolo d.C. in Lidia da *TAM* V, 91 e soprattutto da *TAM* V, 92 (Saittai, 167-168 d.C. e 168-169 d.C.); cfr. A. Bélis, «Κρούπεζαι, *scabellum*», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 112, 1988, p. 323-339. Si veda pure *P.Köln* IX, 369, 4, un papiro del II-III secolo d.C. contenente un rendiconto finanziario relativo a musici e artisti.

¹⁰ Boethus *A.P.* IX, 248; Antipater *A.Pl.* 290.

¹¹ Athen. I, 20d.

La pantomima scenica, denominata dai Romani *fabula saltica*¹² e dai Greci παντόμιμος ὄρχησις¹³, τραγική ὄρχησις oppure Ἰταλική ὄρχησις¹⁴, era costituita da una sequenza codificata di gesti ritmici convenzionali e di movimenti vigorosi del corpo (salti, evoluzioni, rotazioni, piroette, giravolte).

In scena il danzatore, che indossava durante la *performance* diverse maschere con le labbra serrate per interpretare i vari ruoli, alternava momenti di stasi, nei quali assumeva posture fisse, a momenti di grande dinamismo in cui illustrava azioni e sentimenti tramite l'espressività degli sguardi e le composte movenze del corpo e delle loquacissime mani. Con una corretta gestualità, grazie alla quale dava significato alle cose che presentava, suscitava emozioni nell'animo degli spettatori, pur esprimendo qualcosa di razionale¹⁵.

Allo scopo il danzatore doveva essere robusto come Eracle, ma al tempo stesso agile e aggraziato al pari di Afrodite, senza trasmodare nei movimenti o nella gestualità¹⁶. Per rafforzare il corpo e aumentarne la resistenza agli sforzi si sottoponeva a una dieta ferrea e a una specifica e intensiva preparazione atletica¹⁷, al punto da potersi agevolmente dedicare alla professione di gladiatore, come capitò a un certo Drosero che, dopo avere ricoperto il ruolo di Achille sulle scene, lo mantenne anche nelle arene¹⁸. I duri esercizi preliminari e i continui allenamenti gli permettevano di sfruttare al meglio le doti di agilità, abilità e grazia. Solo così facendo, riusciva a effettuare un'esecuzione impeccabile secondo le regole e il ritmo dell'arte. Iastica è la descrizione fattane da Libanio:

Quale dipinto, quale prato è spettacolo più dolce di una danza o di un danzatore, che conduce lo spettatore per una selva, lo fa addormentare sotto gli alberi, evocando armenti di giovenche, greggi di capre e di pecore, e a guardia dei giovani animali i pastori che suonano la zampogna o l'aulo mentre svolgono le loro diverse mansioni¹⁹?

Poco dopo il retore commenta:

A proposito della velocità, è più ragionevole paragonare le evoluzioni del danzatore a un pensiero, a un'ala oppure alle navi dei Feaci? La possibilità di osservare nei dettagli ogni azione è sottratta dalla rapidità con cui il suo corpo si muta ripetutamente in qualsivoglia forma. Ciascuno di costoro è quasi Proteo l'Egiziano che si trasforma sotto i tuoi sguardi. Diresti che costoro, grazie alla verga di Atena che mutò l'aspetto di Odisseo, assumono ogni sembianza: anziani e giovani, umili e potenti, tristi e allegri, servi e padroni. Riguardo ai loro piedi si

¹² Vacca *Vita Lucani* p. 78, 16 R.

¹³ Zosim. *Hist.* I, 6, 1; *Suda* α 735, 12; μ 591, 13 e *Suda* ο 671 Adler; cfr. παντόμιμος ὄρχηστής in *Julian. Misopogon* 354d; *Athen.* I, 20d.

¹⁴ *Athen.* I, 20d-e.

¹⁵ *Luc. salt.* 67; *Liban. pro salt.* 57; *Sen. Epist. ad Lucil.* XX, 121, 6; *Columella de re rustica* I, praef. 15; *Quint.* XI, 3, 85; *Min. Fel. Octavius* 37, 12; *Cyprian. De spectaculis* 6; *Novat. De spect.* 6, 5; *August. Conf.* III, 2; *Cassiod.* IV, 51, 8; *A.P.* IX, 505, 17-18; *Dracontius Medea* 16-18; *Paul. Silent. A.P.* VII, 563; *Leont. Schol. A.Pl.* 283; *Antipater A.Pl.* 290, 6; *Nonn. Dionys.* V, 106; *Nonn. Dionys.* XIX, 217 e 225-226; *Aristaen.* I, 26. Sull'argomento si veda F. Robert, « Χερσὶν ἀνταῖς λαλεῖν (*Luc. Salt.* 63) : rhétorique et pantomime à l'époque impériale », *Discorsi alla prova*, dir. G. Abbamonte, L. Miletti, L. Spina, Napoli, Giannini Editore, 2009, p. 225-257.

¹⁶ *Luc. salt.* 73; 75; 77; *Lib. pro salt.* 103; *Leont. Schol. A.Pl.* 287; *Anth. Lat.* 111 Riese².

¹⁷ *Luc. salt.* 81. Sugli allenamenti preparatori dei danzatori cfr. *Sen. Nat. quaest.* VII, 32, 3; *Columella De re rustica* I, praef. 3-4; *Tertull. De spect.* 17; *Lib. pro salt.* 104-105.

¹⁸ *I.Str.* 1494 = *S.E.G. LVI* 1209; M. Aydaş, «Gladiatorial Inscriptions from Stratonikeia in Caria», *Epigraphica Anatolica*, 39, 2006, p. 105-106; G. Staab, «Zu den Gladiatorenmonumenten aus Stratonikeia in Karien», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 161, 2007, p. 39-44; C.P. Jones, «Gladiator Epigrams from Beroea and Stratonikeia (Caria)», *ZPE*, 163, 2007, p. 45-48.

¹⁹ *Lib. pro salt.* 116. Al pari di Libanio, Plutarco aveva paragonato a un dipinto i danzatori quando si atteggiavano ad Apollo, a Pan o a una Baccante (*Quaest. conv.* IX, 747c).

potrebbe anche investigare se possano vincere in velocità Perseo. Si potrebbe provare maggiore ammirazione per la continuità e il numero dei loro volteggi o per la stabile immobilità raggiunta improvvisamente dopo quelle rotazioni o per la postura presa in questa immobilità? Essi infatti volteggiano come se avessero le ali e poi terminano in una statica immobilità come se fossero incollati a terra: con questa immobilità si realizza il quadro. Tanto grande è nei danzatori la considerazione per il ritmo che un'altra prova della loro maestria è quella di fermarsi simultaneamente al canto²⁰.

Come dicevo, lo spettacolo era arricchito dall'accompagnamento di un'orchestra e di un coro che cantava brevi testi esplicativi. Queste canzonette, solitamente di scarsa qualità artistica, erano molto orecchiabili e si diffondevano ben presto tra la gente che le ricantava anche per strada²¹.

Tuttavia la riuscita dello spettacolo era dovuta esclusivamente alla bravura del pantomimo che si esibiva in veri e propri assolo, nei quali il pubblico si aspettava che egli trascrisse ogni parola pronunciata dal coro in un gesto appropriato. Le difficoltà incontrate in questo processo di traduzione del testo in gesto sono descritte molto bene da un aneddoto raccontato da Macrobio:

L'attore Pilade, che fu famoso nella sua professione al tempo di Augusto, istruì il suo discepolo Ila fino a misurarsi con lui in bravura. Il favore del popolo era diviso fra entrambi. Una volta mentre Ila eseguiva una danza in cui la conclusione diceva 'il grande Agamennone', e Ila si distendeva per rendere il personaggio smisuratamente alto, Pilade non lo sopportò e gridò dalle gradinate: 'Lo fai tronfio, non grande'. Allora il popolo lo costrinse a danzare il medesimo canto. Quando giunse al punto che aveva criticato, egli assunse un atteggiamento pensoso, credendo che a un grande condottiero si addicesse soprattutto pensare per tutti²².

Toccava agli spettatori giudicare l'efficacia della trasposizione e il loro favore consentiva al pantomimo di entrare a far parte del ristretto firmamento di artisti invitati a esibirsi a Roma e nelle altre regioni dell'impero²³.

Gli autori antichi si soffermano anche su altri elementi specifici dello spettacolo e in particolare sull'abito del protagonista. Luciano riferisce che il danzatore, oltre a usare differenti maschere²⁴ in funzione degli svariati personaggi da rappresentare, indossava un costume molto elaborato²⁵. Clemente Alessandrino e Libanio precisano che aveva di solito i

²⁰ Lib. *pro salt.* 117-118; cfr. Galen. *De sanitate tuenda* VI, 155, 4-8; Plotin. *Ennead.* IV, 4, 33.

²¹ Cfr. Lib. *pro salt.* 93.

²² Macrobius. *Saturn.* II, 7, 12-14: *Pylades histrio [...] qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti [...] Hylam discipulum usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est, et cum canticum quoddam saltaret Hylas cuius clausula erat: Τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades, et exclamavit e cavea: Σὸ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. Tunc eum populus coegit idem saltare canticum: cumque ad locum venisset quem reprehenderat, expressit cogitantem, nihil magis ratus magno duci convenire quam pro omnibus cogitare.* Cfr. S. Mazzoni, «Danzare la regalità: Pilade vs Ila (Macrobius. *Sat.* II 7, 12)», *Dionysus ex Machina*, 5, 2014, p. 180-191.

²³ Cfr. *ex. gr. AE*, 1956 nr. 67 = 1989 nr. 60 = 1994 nr. 142 = 2007 nr. 223, una lastra di marmo attesta le numerose competizioni e i premi riportati da un ignoto pantomimo di scuola romana durante il regno di Caracalla in Umbria, nel Piceno, in Apulia e nel Sannio per quattro anni, nella regione Valeria e in quella Salaria, in Emilia e in Liguria per otto anni, nella Gallia Narbonense, in Britannia e infine nella Germania inferiore, per la quale Cfr. M. Sordi, «L'epigrafe di un pantomimo recentemente scoperta a Roma», *Epigraphica*, 15, 1953, p. 104-121; C. Gasperini, «Spettacoli scenici nel Piceno. Un'epigrafe urbana da recuperare», *Picus*, 27, 2007, p. 159-164; V. González Galera, «La organización de espectáculos en época antonina y severiana. De nuevo sobre *Ann. Épigr.* 1956, 67», *Picus*, 36, 2016, p. 131-142.

²⁴ Luc. *salt.* 66; cfr. A.K. Petrides, «Lucian's *On Dance* and the Poetics of Pantomime Mask», *Performance in Greek and Roman Theatre*, p. 433-450.

²⁵ Luc. *salt.* 63; cfr. R. Wyles, «The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime», *New Directions in ancient*

capelli lunghi e portava vesti molto leggere lunghe fino alle caviglie, solitamente di seta, frangiate e ricamate²⁶. Frontone aggiunge che durante l'esecuzione il pantomimo si serviva di volta in volta del *pallium* per imitare la coda di un cigno, i capelli di Venere o il flagello delle Furie²⁷. L'abile manipolazione del mantello non escludeva tuttavia l'uso di oggetti concreti che qualificavano il personaggio interpretato, come l'uso dell'arco per impersonare al meglio la follia di Eracle²⁸.

È sorprendente constatare come, a fronte di un posto così rilevante nei trattenimenti del tempo, le testimonianze iconografiche sicuramente riconducibili al pantomimo siano elusive e relativamente poche. Molte di queste sono state rinvenute nelle residenze private, dove abbellivano alcuni ambienti, ma a questo fine gli artisti continuavano a far ricorso al repertorio illustrativo ispirato al teatro tragico. Per tale motivo è difficile distinguere la scena di una pantomima da quella drammatica, in quanto la specifica iconografia, pur precisandosi nel corso del tempo, tuttavia non trovò il modo di rendere visivamente la dinamicità delle evoluzioni acrobatiche e mimiche dei danzatori.

Tra le maschere con labbra serrate in terracotta e bronzo, che sono riprodotte su utensili domestici, gemme, mosaici e affreschi, oppure fregiano teatri, edifici pubblici e statue, decorano urne funerarie e sarcofagi²⁹, si può ricordare quella marmorea che ha sul capo un berretto frigio sul quale c'è scritto il nome «Astianatte», a ricordo di una *performance* durante la quale il danzatore impersonò le vicende dell'erede di Ettore³⁰.

Inoltre è notevole la cosiddetta terracotta Albizzati, databile alla fine del II secolo d.C. e proveniente dalla Tunisia, che riproduce un *saltator* riconoscibile dalla maschera con bocca chiusa³¹. A questi reperti possiamo aggiungere la placca di avorio di Treviri, che raffigura un pantomimo con tre maschere mute³², le *appliques* e i medaglioni prodotti per le vittorie dei danzatori, per esempio quello in terracotta proveniente da Orange per Partenoepo, che è immortalato mentre conclude la *performance* e si appresta a ricevere la palma della vittoria³³. In altri contornati emessi durante il V secolo d.C. è abbozzato un pantomimo mentre interpreta la *saltatio* avendo già in mano la corona; al suo fianco si distingue un altro personaggio che ha il compito di consegnargli il segno tangibile del successo³⁴.

Interessante è anche il pettine di avorio d'elefante originario da Antinoopolis in Egitto e decorato con tre figure, delle quali quella mediana con capelli corti e abito lungo raffigura la pantomima Elladia, che è accompagnata da due componenti del coro. La danzatrice,

Pantomime, p. 61-86.

²⁶ Clem. Alex. *Paedagogus* II, 10-11; Lib. *pro salt.* 50-52.

²⁷ Fronto *Aur. Orat.* 5.

²⁸ Macrob. *Saturn.* II, 7, 16-17. Libanio ricorda anche che il personaggio di Diomede era riconoscibile da una tromba, che portava con sé (*pro salt.* 68).

²⁹ E.J. Jory, «Some Cases of Mistaken Identity? Pantomime Masks and their Context», *Bulletin of the Institut of Classical Studies*, 45, 2001, p. 1-20.

³⁰ E.J. Jory, «The Mask of Astyanax and the Pantomime Librettist», *Logeion*, 2, 2012, p. 186-199.

³¹ C. Albizzati, «Pantomimus», *Rendiconti degli Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 5, 1928, p. 27-31.

³² Berlin, Staatliche Museen 2497.

³³ Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales 31673. La raffigurazione è completata dalla legenda *NICA PARTHENOPAEI* (CIL XII, 5687). Inoltre tra le due figure si intravede l'*hydraulis*, che allude all'ambientazione agonistica della *performance*; cfr. V. González Valera, «L'*hydraulis* en espectacles civils i militars: un matrimoni d'organistes d'Aquincum a CIL III, 10501 = CLE 489», *Sylloge Epigraphica Barcinoniensis*, 14, 2016, p. 115, n. 24.

³⁴ E.J. Jory, «The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime», *Roman Theater and Society*, E. Togo Salmon Papers I, dir. W.J. Slater, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, p. 6-8.

celebrata anche dai poeti, tra il V il VI secolo d.C. contese fama e primato ai più noti colleghi maschi³⁵.

Di grande rilievo è pure il cosiddetto mosaico di Teonoe e Leucippe, figlie di Testore, scoperto nel triclinio di una villa romana a Zeugma³⁶. La scena allude a una romanzesca vicenda che noi conosciamo grazie a Igino³⁷. Di pari importanza è il grande tessellato di Villa Noheda, che tra l'altro raffigura un pantomimo in costume e maschera insieme a una compagnia di artisti e musicisti³⁸.

Infine si può ricordare il monumento funebre di Teocrito, il quale con il nome d'arte Lucio Aurelio Pilade operò in Liguria e Traspadania per molti anni, fino ai tempi di Commodo, quando morì a Milano. Il monumento è considerevole, perché ci fa conoscere almeno parzialmente il suo repertorio: vi sono effigiate due figure che evidenziano i ruoli preferiti dall'artista. La prima, in posizione eretta con lunga tunica manicata e una leggerissima sopravveste ricamata, rappresenta Atena che sorregge con la destra una maschera ovale sormontata da un elmo con pennacchi, imbraccia uno scudo circolare e impugna una lancia con la mano sinistra (*Troadas*)³⁹; la seconda immagine sul lato opposto indossa un ampio *pallium* e tunica manicata, lunga fino ai piedi, mentre leva una maschera femminile con la destra e sostiene con la sinistra una fiaccola accesa rivolta verso il basso (*Iona*)⁴⁰.

Da un anonimo epigrammista abbiamo un'efficace descrizione di una *performance*, che aveva per soggetto le *Baccanti* euripidee, nella sequenza di cinque quadri:

Ci parve di vedere Iobacco in persona, quando il vecchio Tiresia dava il segnale d'avvio alla giovane e appassionata danza delle Baccanti; e anche le senili figure di Cadmo e il messaggero, seguio di piste dei tiasi bacchici, proveniente dalla foresta e l'esultante Agave folle, immersa nel sangue del figlio. Davvero divina l'interpretazione di quest'uomo⁴¹.

³⁵ Paris, Louvre E 11874. L'oggetto è accompagnato da un'iscrizione che identifica la danzatrice e la collega con la fazione dei Blu: † Νικῆ ἢ τύχη † | Ἑλλάδας | κὲ Βενέτων | † ἀμῆν † (*SEG* L, 1568). Cfr. Leont. Schol. *A.Pl.* 284, 286 e 287. La prima attestazione di *performances* femminili è reperibile in Seneca (*Cons. ad Helviam* 12, 6). La notizia pare rafforzata da un'epigrafe funeraria autobiografica di una pantomima anonima, datata alla seconda metà del II secolo d.C., attualmente nel Museo Nazionale delle Terme di Caracalla inv. 121.598 (*AE*, 1968, nr. 74 = *A.I.I.Roma* 9, 132); cfr. A. Ferrua, «Antiche iscrizioni inedite di Roma (II)», *Epigraphica*, 29, 1967, p. 94-97; G. Manganaro, «Pankarpeia di epigrafia latina», *Siculorum Gymnasium*, n.s. 23, 1970, p. 77-79; J.H. Starks Jr., «Pantomimes Actresses in Latin Inscriptions», *New Directions in Ancient Pantomime*, p. 138-145.

³⁶ W.J. Slater, M. Cropp, «Leucippe as Tragedy», *Philologus*, 153, 2009, p. 63-85; K.M.D. Dunbabin, «The Pantomime Theonoe on a Mosaic from Zeugma», *Journal of Roman Archaeology*, 23, 2010, p. 413-426.

³⁷ Hygin. *Fab.* 190.

³⁸ Sull'argomento cfr. M.A. Valero Tévar, «The Late-antique Villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its Mosaics», *JRA*, 26, 2013, p. 307-330; Id., «Los mosaicos de la villa de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)», *Actes du XII^e Colloque de l'AIEMA (Venise, 11-15 septembre 2012)*, dir. G. Trovabene, A. Bertoni, Verona, Scripta edizioni, 2015, p. 439-444; M.A. Valero Tévar, J.G. Pallarès, «El mimo del celoso adinerado: literatura y espectáculo en la villa de Noheda (Cuenca)», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 104, 2013, p. 87-108; A. Uscatescu, «Visual Culture and Paideia: the Triumph of the Theatre, revisiting the Late Antique Mosaic of Noheda», *Antiquité Tardive*, 21, 2013, p. 375-400.

³⁹ A una composizione originale di un librettista pensa E.J. Jory, «The Mask of Astyanax and the Pantomime Librettist», *Logeion*, 2, 2012, p. 192-195.

⁴⁰ M. Cadario, «L'immagine di una vedette del pantomimo: l'altare funebre di Teocritus Pylades (*CIL* V 5889) tra Lodi e Milano», *Stratagemmi/Στρατηγήματα*, 9, 2009, p. 11-62.

⁴¹ *A.Pl.* 289. Cfr. R. Webb, «Reperformance and Embodied Knowledge in Roman Pantomime», *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, dir. R. Hunter, A. Uhlig, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 262-279.

Però, i soggetti delle *fabulae* non derivano esclusivamente dalla poesia tragica, giacché argomenti, fatti, situazioni e personaggi potevano essere desunti da vicende mitiche e da imprese eroiche cantate dagli antichi poeti epici greci⁴², dalla storia romana⁴³, dal poema virgiliano e perfino dai componimenti ovidiani.

A Roma in età augustea in teatro erano abituali le riproposizioni di testi poetici, originariamente destinati a letture private. Per esempio, le *Ecloghe* di Virgilio, eseguite da *cantores* trovavano ottima accoglienza a teatro, tanto che l'attrice Volumnia Citeride, amante di Antonio, si sarebbe esibita cantando la VI *Ecloga*, accompagnando probabilmente le movenze di un pantomimo⁴⁴. D'altra parte Svetonio accenna a un *Turno* ricavato dall'opera virgiliana, molto apprezzato da Nerone⁴⁵.

Macrobio racconta che la *fabula* di *Didone innamorata* conservava inalterata la propria fortuna grazie ai pantomimi. Luciano ne conferma la notizia quando accenna agli *Errori di Enea* e all'*Amore di Didone*. Infine Agostino nei *Discorsi* ci avverte che Virgilio si imparava principalmente a teatro, menzionando in modo specifico la messinscena della *Discesa agli Inferi di Enea*⁴⁶.

Ovidio, pur negando di aver composto appositamente *tricae* teatrali, ammette che suoi componimenti avevano fornito materia per *fabulae salticae* eseguite in pubblico spesso alla presenza dello stesso Augusto⁴⁷. Infine è stato ipotizzato che un componimento di 124 esametri, la cosiddetta *Alcesti* di Barcellona, sia un testo destinato alla *performance* orchestrale⁴⁸.

Le antiche testimonianze insistono sulla propensione dei danzatori a proporre storie d'amore con finale luttuoso, come le vicende di Clitemestra, Filomela, Mirra, Fedra, Partenope e Rodope⁴⁹.

⁴² Cfr. *ex. gr.* Manil. *Astr.* V, 479-485. Cfr. pure un mosaico del II secolo d.C. proveniente da una *mansio* sulla via Prenestina-Polense a Roma (*AE*, 2008, nr. 214 a-e), che raffigura attori che inscenano l'episodio dell'incontro di Odisseo con le Sirene; cfr. S. Musco, «La *mansio* di Quarto di Corzano», *Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980-2006*, dir. M.A. Tomei, Verona, Mondadori Electa, 2006, p. 319-322.

⁴³ I temi storici rientravano comunque nel diffuso bisogno di spettacolarizzare ogni accadimento. Indizi riguardanti l'assunzione di episodi del passato nella tematica delle pantomime si evincono da Plinio (*Paneg.* 54, 1) e da Tacito (*Dial. de orat.* 26, 2-4).

⁴⁴ Tac. *Dial. de orat.* 13, 2; Donat. *Vita Vergilii* 26 (Bayer p. 220); Serv. *ad. Verg. Ecl.* 6, 11. Su Citeride-Licoride cfr. G. Traina, «Licoride, la mima», *Roma al femminile*, dir. A. Fraschetti, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, p. 95-122; A. Keith, «Lycoris Galli/Volumnia Cytheris: a Greek Courtesan in Rome», *Eugesta. Journal on Gender Studies in Antiquity*, 1, 2011, p. 23-53.

⁴⁴ È ipotesi plausibile che anche i centoni virgiliani contenuti nel codice *Salmasiano* (*Medea, Alceste, Paridis iudicium*) fossero dei libretti per pantomime; cfr. P. Paolucci, *Studi sull'Alceste centonaria*, Perugia, Morlacchi Editore, 2014.

⁴⁵ Suet. *Nero* 54.

⁴⁶ Macrob. *Saturn.* V, 17, 5; Luc. *salt.* 46; August. *Serm.* 241, 5.

⁴⁷ Ov. *Trist.* II, 519-520. Altrove il poeta afferma che, pur non avendo mai scritto nulla appositamente per le pubbliche rappresentazioni, era stato informato di alcune esecuzioni di pantomime, che avevano per soggetto suoi carmi (*Trist.* V, 7, 25-28). Sull'argomento cfr. J. Ingleheart, «*Et mea sunt populo saltata poemata saepe* (*Tristia* 2.519): Ovid and the Pantomime», *New Directions in Ancient Pantomime*, p. 198-217; I. Lada-Richards, «Dancing Trees: Ovid's *Metamorphoses* and the Imprint of Pantomime Dancing», *American Journal of Philology*, 137, 2016, p. 131-169.

⁴⁸ L'anonimo componimento *Alcesti* di provenienza egizia risale al III-IV secolo d.C.; cfr. G.F. Gianotti, «Sulle tracce della pantomima tragica: Alcesti tra i danzatori?», *Dioniso*, 61, 1991, p. 121-149; G. Nocchi Macedo, *L'Alceste de Barcelone* (*P.Monts. Roca inv. 158-161*), Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014.

⁴⁹ Apul. *Apologia* 78; Flav. Joseph. *Ant. Jud.* XIX 94-95; Luc. *salt.* 2. In particolare ῥοχησιτικὴ ἱστορία di Partenope (*schol.* Dion. Perieg. 358), derivata da una novella pseudostorica, è ora parzialmente nota grazie a un tessellato risalente agli inizi del III secolo d.C. e ritrovato nella Casa del Letterato di Antiochia sull'Oronte, raffigurante la seduzione del giovane frigio Metioco a opera di Partenope, e alla tradizione papiracea, su cui cfr. S.A. Stephens, J.J. Winkler, *Ancient Greek Novels. The Fragments. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Princeton, Princeton University Press, 1994; B. Hägg, B. Utas, *The Virgin and her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*, Leiden-Boston, Brill, 2003.

Di fatto, però, il repertorio della pantomima era diventato con il passare del tempo molto vario, come si desume dall'enciclopedico catalogo riportato da Luciano⁵⁰ e confermato parzialmente dalla documentazione epigrafica, che tuttavia evidenzia un nucleo di temi derivato dalle tragedie euripidee (*Eraclè, Troiane, Ione, Oreste, Baccanti*)⁵¹.

Solitamente i libretti, senza eccessive pretese letterarie, erano libere riduzioni o adattamenti composti da redattori ben pagati che solitamente preferivano rimanere anonimi, perché tale attività era considerata degradante⁵². Tuttavia le fonti svelano i nomi di alcuni librettisti-arrangiatori: secondo il biografo Vacca pare che Lucano ne avesse redatti almeno quattordici⁵³ e Giovenale fa cenno a un'*Agave* scritta da Stazio e offerta ancora *intacta* al celebratissimo pantomimo Sannio Paride, il favorito di Domizia⁵⁴.

Gli artisti erano coadiuvati da un coreografo (τοῦ ὀρχηστοῦ δραματοθέτης) che traduceva in passi e figure di danza le trame dei libretti, armonizzandoli con le musiche e gli altri elementi costitutivi della rappresentazione⁵⁵.

Nella maggior parte dei casi la pantomima era preceduta da un avanspettacolo che poteva essere costituito da un numero di ballerini, alle cui evoluzioni ponevano fine squilli di tromba. Poi gli addetti procedevano all'allestimento della scena con il dispiegamento delle quinte; infine si apriva il sipario, mentre un araldo annunciava l'argomento prima che il pantomimo si presentasse di fronte agli spettatori. Un anonimo poeta latino così descrive l'esibizione del pantomimo:

Il maschio petto rechina con femminile inflessione quando entra in scena il danzatore e saluta il pubblico con la promessa di emettere parole con mani valenti. Quando il dolce coro effonde i graditi canti che il cantore riecheggia, egli li conferma con i suoi movimenti. Tutto colmo di grazia combatte, gioca, ama, folleggia, volteggia, si arresta, manifesta il vero. Sono tante le lingue quante le sue membra: mirabile è l'arte che consente alle giunture di parlare con bocca silente⁵⁶.

A volte la pantomima prevedeva la partecipazione di comprimari. La presenza di comparse è attestata da Apuleio, che nelle *Metamorfosi* descrive il *Giudizio di Paride* eseguito nel circo di Corinto. Lo scrittore elenca numerosi personaggi, ciascuno accompagnato da appropriate arie musicali, e da un dovizioso apparato scenico che riproduceva il monte Ida

⁵⁰ Luc. *salt.* 88-90; cfr. M.-H. Garelli-François, « La pantomime antique ou le mythes revisités : le répertoire de Lucien (*Danse*, 38-60) », *Dioniso*, n.s. 3, 2004, p. 108-117. Arnobio menziona le pantomime *Europa*, *Leda*, *Ganimede*, *Danae*, *Attis*, *Adone* (*Adv. nat.* VII, 33); Libanio cita *La battaglia tra Lapiti e Centauri*, *Teseo che sconfigge i malfattori*, *il Toro e il Minotauro*, *Eraclè che estende le fatiche fino al giardino delle Esperidi*; oltre a *Era e Zeus*, *Afrodite e Ares*, *Core e Plutone* (*Lib. pro salt.* 70). In un passo precedente il retore nomina alcuni personaggi protagonisti delle pantomime più popolari: Oineo, Acheloo, Nesso, Apollo e Dafne, Atalanta e Meleagro, Ippolito e Fedra, Achille e Briseide, Ippodamia e Pelope (*Lib. pro salt.* 67), mentre dedica il capitolo successivo alla partenza di Achille da Sciro per la guerra di Troia e al duello con Ettore; infine accenna alle vicende della casa di Priamo e di Laio (*pro salt.* 112).

⁵¹ Cfr. M.-H. Garelli-François, « Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire », *Pallas*, 71, 2006, p. 113-125.

⁵² Arnob. *Adv. nat.* IV, 35; VII, 33; cfr. Isidor. *Etym.* XVIII, 49.

⁵³ Vacca *Vita Lucani* p. 78, 16 R.

⁵⁴ Iuv. VII, 82-87. Seneca il Vecchio nomina come autore di *fabulae salticae* o *saltatae* Silone (*Suas.* II, 19), mentre l'epigrammatista Crinagora dedicò alcuni versi al librettista Filonide (*A.P.* IX, 542).

⁵⁵ In effetti la sua presenza è registrata da *SB* IV, 7336, 27, una lista di spese del tardo III secolo d.C. relativa a uno spettacolo di arte varia allestito a Ossirinco o nell'Arsinoite per le *Amesisiè*, la festa celebrativa della nascita di Iside.

⁵⁶ *Anth. Lat.* 111 Riese². Cfr. Jer. *Ep.* 43, 2: *Quomodo in theatralibus scaenis unus atque idem histrio nunc Herculem robustus, nunc mollis in Venerem frangitur, nunc tremulus in Cybelem*; Lact. *Div. Inst.* VI, 20, 29; *Novat. Spect.* 6, 6.

coperto di alberi, dalla cui cima si riversavano le acque correnti di una sorgente, mentre accanto al pastore Paride pascolavano caprette brucando erba⁵⁷.

I ruoli secondari erano ricoperti da figuranti oppure da un coprotagonista⁵⁸. Una testimonianza esplicita è fornita da un papiro della fine del II secolo d.C., che conserva la scrittura di una compagnia composta dai due pantomimi Sarapione, figlio di Epicrate, e Febammone, dai loro assistenti e dai musicisti⁵⁹.

I successi di un artista potevano suscitare l'invidia di altri professionisti appartenenti a fazioni avverse, cosicché questi ricorrevano a pratiche magiche per aumentare le proprie *chances* di vittoria o per colpire il più fortunato rivale⁶⁰. Tra le *tabellae defixionum* ci sono esempi di maledizioni, tra le quali si distingue una rinvenuta in Siria e datata al IV secolo d.C., nella quale si invocano le forze demoniche per bloccare membra e articolazioni di Iperchio, danzatore della fazione dei Blu, nonché per far mancare la voce al coro e ai suoi sostenitori⁶¹. D'altro canto non sorprende che nell'imminenza di una competizione gli artisti implorassero la protezione di qualche divinità, facendo un voto che avrebbero mantenuto in caso di vittoria⁶².

A causa delle smodate simpatie del popolino, ma anche per il morboso interesse dei numerosi spettatori e spettatrici provocato dalla forte carica erotica delle esibizioni⁶³, la pantomima attirò le lamentele degli intellettuali e le censure dei benpensanti⁶⁴.

Con la diffusione del Cristianesimo si moltiplicarono le pubbliche condanne morali, gli anatemi e le richieste di abiura. Le gerarchie ecclesiastiche più volte imposero di rinunciare all'esercizio dell'arte agli aurighi e ai pantomimi, pena l'allontanamento dalla comunità dei fedeli⁶⁵.

⁵⁷ Apul. *Met.* X, 30-34; cfr. R. May, «The Metamorphosis of Pantomime: Apuleius's *Judgement of Paris* (*Met.* 10.30-34)», *New Directions in Ancient Pantomime*, p. 338-362; F. Robert, «La représentation de la pantomime dans les romans grecs et latins : les exemples de Longus et d'Apulée », *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 38, 2012, p. 87-110. Episodi della vita di Paride (*Giudizio delle dee e rapimento di Elena*) insieme alla vicenda di Pelope e Ippodamia, soggetti di pantomime, costituiscono il tema di un mosaico pavimentale tardo-antico rinvenuto nella sala triabsidata della villa romana di Noheda (Cuenca); cfr. M.A. Valero Tévar, «La iconografía del mito de Pélope e Hipodamia en la Musivaria Romana. Nuevas aportaciones a partir del mosaico de Noheda», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 27, 2016, p. 125-160.

⁵⁸ Luc. *Pseudol.* 19; *salt.* 68 e 83; cfr. J. Jory, «The Pantomime Assistants», *Ancient History in a Modern University*, I, dir. T.W. Hillard, R.A. Kearsley, C.E.V. Nixon, A.M. Nobbs, Grand Rapids (MI)-Cambridge, Eerdmans, 1997, p. 217-221.

⁵⁹ *P.Flor.* I, 74 (Ibion Sesymbotheos, 21-25 gennaio 181 d.C.); cfr. R. Webb, «The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime», *L'organisation des spectacles dans le monde romain. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 58, dir. K. Coleman, J. Nelis-Clément, J. Nolle, Vandoeuvre-Genève, Fondation Hardt, 2011, p. 232-234.

⁶⁰ Agostino (*Conf.* IV, 2, 3) fa riferimento a un aruspice che prometteva la vittoria in una competizione musicale se fosse stato adeguatamente ricompensato per compiere opportuni sortilegi. Il ricorso a formule magiche nell'ambiente dello spettacolo è pratica antica, come si evince da una tavoletta di piombo rinvenuta nella Sicilia sud-orientale e risalente agli inizi del V secolo a.C., che riguarda il corego Eunico (*I.G.A.S.M.G.* II² 45); cfr. D. Jordan, «An Opisthographic Lead Tablet from Sicily with a Financial Document and a Curse Concerning Choreghoi», *The Greek Theatre and Festivals*, dir. P. Wilson, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007, p. 335-350.

⁶¹ *D.T.* 15 Audollent. Cfr. L. Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, p. 99-102. Finora sono editi soltanto un *ostrakon* della Collezione Schøyen contro la fazione dei Verdi (*SB* XXVI 6369) e una *defixio* papiracea contro gli aurighi e i cavalli della fazione dei Blu, proveniente da Ossirinco e databile al IV-V secolo d.C. (*P.Oxy.* LXXIX, 5205).

⁶² *AE*, 2003, nr. 251. Cfr. W. Slater, «Deconstructing Festivals», *The Greek Theatre and Festivals*, dir. P. Wilson, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007, p. 25, n. 51.

⁶³ Cfr. Sen. *Nat. quaest.* VII, 32, 3; Iuv. VI, 63-77.

⁶⁴ Cfr. *ex. gr.* Columella *De re rustica* 1, *praef.* 15-16.

⁶⁵ Cfr. le decisioni prese nel 306 durante il Concilio di Elvira (*Conc. Eliberr. Canon* 62) e quelle analoghe emanate nel 324 durante il I Concilio di Arles (*Conc. Arelatense Canon* 5).

Però, la documentazione epigrafica testimonia che le riserve morali e la disapprovazione degli ambienti tradizionalisti non impedirono ai protagonisti di quel genere teatrale di continuare la loro professione⁶⁶. A dispetto della loro modesta o addirittura umile condizione sociale, talora ai più celebri venivano dedicate statue nelle città dove si esibivano, spesso ricevevano altri prestigiosi onori, simili a quelli di personaggi illustri o facoltosi, che si erano distinti per le loro benemeritenze nei confronti delle comunità locali.

Concludo segnalando il monumento funerario di un certo Vincenzio, il cui epigramma acrostico ne esalta le virtù morali e lo stile di vita impeccabile:

Consacrato agli Dèi Mani. Qui si trova Vincenzio, onore dei pantomimi. Sulle bocche della gente vive perennemente. Non solo è amato da tutti per l'arte scenica che praticò, ma era anche uomo dabbene, buono, irreprensibile verso tutti e sobrio. Quando danzava storie famose, avvinse sempre il teatro fino al tramonto. Ora dimora qui sepolto davanti alle mura. Visse in pieno vigore per ventitré anni onestamente: la sua vita era più loquace dei suoi gesti⁶⁷.

⁶⁶ J.-Y. Strasser, « Inscriptions grecques et latines en l'honneur de pantomimes », *Tyche*, 19, 2004, p. 175-212. Cfr. ex. gr. Cassiod. *Var.* I, 20 e I, 32.

⁶⁷ *AE*, 1956, nr. 122: *D(is) M(anibus) S(acrum). | | Vincentius hic est pan|tomorum decus | | In ore vulgi vectitans perenniter | | Non arte tantum qua so|lent scaenica | | Cunctis amatus set quis | probus bonus | | Erat per omnis inno|cens et continens | | Notas qui semper cum | saltaret fabulas | | Tenuit theatrum us|que in ortus vespereos | | Istic humatus nunc | habet pro moenibus | | Uixit per annos tres et | viginti virens | | Set sanctus vita gestu | erat facundior.* Cfr. J. Bayet, « Les Vertus du pantomime Vincentius », *Libyca*, 3, 1955, p. 103-121.

BIBLIOGRAFIA

- GARELLI, M.-H., *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Peeters, 2007.
- HALL, E., WYLES, R., *New Directions in ancient Pantomime*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.
- JORY, E.J., «The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime», *Bulletin of the Institut of Classical Studies*, 28, 1981, p. 147-161.
- JORY, E.J., «The Early Pantomime Riots», *Maistor. Classical, Byzantine and Renaissance Studies for R. Browning*, dir. A. Moffatt, Canberra, Brill, 1984, p. 57-66.
- JORY, E.J., «The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime», *Roman Theater and Society*, E. Togo Salmon Papers, I, dir. W.J. Slater, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, p. 1-27.
- JORY, E.J., «Some Cases of Mistaken Identity? Pantomime Masks and their Context», *Bulletin of the Institut of Classical Studies*, 45, 2001, p. 1-20.
- JORY, E.J., *Roman Pantomime*, London, Taylor & Francis Ltd, 2007.
- LADA-RICHARDS, I., «Μῦθῶν εἰκῶν». Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity», *Arion*, 12, 2004, p. 17-46.
- LADA-RICHARDS, I., *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, Bloomsbury, 2007.
- MOLLOY, M.E., *Libanius and the Dancers*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1996.
- MONTIGLIO, S., «Paroles dansées en silence : l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur», *Phoenix*, 53, 1999, p. 263-288.
- QUERZOLI, S., «Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi», *Il corpo teatrale fra testi e messinscena*, dir. A.M. Andrisano, Roma, Carocci Editore, 2006, p. 167-188.
- ROBERT, L., «Pantomimen im griechischen Orient», *Hermes*, 65, 1930, p. 106-122.
- ROTOLO, V., *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo, Presso l'Accademia, 1957.
- SAVARESE, N., «L'orazione di Libanio in difesa della pantomima», *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, dir. A. Martina, Roma, Herder, 2003, p. 425-460.
- SLATER, W.J., «Pantomimes Riots», *Classical Antiquity*, 13, 1994, p. 120-144.
- TEDESCHI, G., *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017.
- WEBB, R., *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2008.
- WEBB, R., «The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime», *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Entretiens sur l'Antiquité classique, 58, dir. K. Coleman, J. Nelis-Clément, Vandœuvres-Genève, Fondation Hardt, 2012, p. 221-256.
- WEBB, R., «Reperformance and Embodied Knowledge in Roman Pantomime», *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, dir. R. Hunter, A. Uhlig, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 262-279.
- WEINREICH, O., *Epigramm und Pantomimus, nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*, Heidelberg, Winter, 1948.
- WÜST, E., «Pantomimus», *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 18.3, Stuttgart, Metzler, 1949, col. 833-869.