

Il dono di Altino

Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli

a cura di Giovannella Cresci Marrone, Giovanna Gambacurta, Anna Marinetti

La danzatrice di Aquileia e gli spettacoli scenici in età tardoantica

Francesca Ghedini

già Università degli Studi di Padova

Abstract The purpose of this paper is to reconsider a little sculpture which represents a young woman who dances, found in Aquileia at the end of nineteenth century. The original work, which can be dated – as Sperti suggests – to the 4th century, confirms the diffusion of these little works in marble or stone in the late antiquity. The subject is also interesting because it is related to the performances which were the most important occasion of amusing for the people. The artists performed not only in the theatres and in the circuses but also in the private houses or villas, during the convivial occasions. The little sculpture, which perhaps decorated one of the rich residences in Aquileia, testifies to the importance of performances of mimes, pantomimes, dancers in the late antiquity society and the honors that were paid to them.

Keywords Aquileia. Dancer. Mime. Pantomime. Late Antiquity.

È merito di Luigi Sperti aver riportato all'attenzione degli studiosi una singolare statuetta rinvenuta ad Aquileia verso la fine dell'Ottocento e raffigurante una fanciulla impegnata in un passo di danza¹ [figg. 1-2]. La piccola scultura in marmo (altezza massima dal piede all'apice del capo 0,49 m), che è stata ricomposta da quattro frammenti (torso; parte inferiore delle gambe con la porzione della base; testa; braccio sinistro), apparteneva alla collezione Ritter de Zahony come conferma la foto allegata che porta al retro la dicitura «Museo Ritter 1873» [fig. 3a-b];² sconosciuto è il luogo di rinvenimento.

1 Sperti 2011, 374, fig. 25, 5; Sperti 2014, 262-3, fig. 11.

2 Vedi anche Maionica 1884, 51 («danzatrice che agita i crotali»). Ringrazio la Direttrice del Museo di Aquileia, Marta Novello e la sua collaboratrice Elena Braidotti per l'accurata ricerca d'archivio e per avermi fornito la foto storica che qui si pubblica.



Edizioni
Ca' Foscari

Antichistica 23 | Archeologia 5

e-ISSN 2610-9344 | ISSN 2610-8828

ISBN [ebook] 978-88-6969-380-9 | ISBN [print] 978-88-6969-390-8

Open access

Published 2019-12-16

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-380-9/016

237

Lo schema iconografico è caratterizzato da una concezione fortemente ascensionale se pur non attorta: il peso grava sulla gamba sinistra mentre la destra è libera e sollevata da terra; il braccio sinistro è levato, il braccio destro, conservato per una breve porzione, doveva essere abbassato e scostato dal corpo. La testa, fortemente danneggiata, è leggermente piegata all'indietro per accompagnare il movimento arcuato del corpo; la acconciatura si presenta bipartita con bande laterali che dovevano raccogliersi in una crocchia posteriore; la scriminatura è fortemente fuori asse a causa del fatto che la visione privilegiata era di tre quarti da sinistra; lo sguardo è volto verso l'alto; gli occhi sono resi con fori circolari in corrispondenza di iride e pupilla e fori più piccoli per indicare la caruncola [fig. 4]. Indossa un peplo alto cinto con ampio *apoptygma*, che scivola leggermente dalla spalla destra scoprendola, e aderisce al corpo lasciandone individuare le forme. In corrispondenza della gamba sinistra un lembo della veste si appoggia ai resti di un supporto, probabilmente un tronco.

La piccola scultura doveva essere posta in una nicchia, come suggerisce il fatto che il retro si presenta sommariamente lavorato, e conserva due grossi puntelli che lo dovevano collegare ad un elemento posteriore, necessario per riequilibrare la proiezione in avanti del corpo; di più difficile interpretazione sono i puntelli che sono posti sul braccio destro: tre, di dimensioni piuttosto ridotte, si presentano in asse (polso, avambraccio, gomito); uno, di dimensioni più significative, è posto dietro all'avambraccio; un ultimo sporge dal palmo della mano. Essi erano verisimilmente destinati a reggere un attributo (forse un velo) o a collegarla all'albero di cui resta la base del tronco. Un grosso puntello si nota anche all'altezza della spalla destra accanto al collo: potrebbe essere pertinente ad una ciocca di capelli oppure, più plausibilmente essere in relazione ai puntelli del braccio sinistro levato e costituire l'estremità dell'attributo appoggiato al braccio. Purtroppo lo stato di conservazione inibisce una più precisa lettura e non è stato possibile individuare confronti chiarificatori, né nel tutto tondo né in soluzioni bidimensionali.

La statuetta è generalmente nota in letteratura con il nome di «danzatrice di Aquileia», che le è stato attribuito in ragione della sua posizione, caratterizzata da un forte pur se non eccessivo dinamismo; non sembra invece aver incontrato il favore degli studiosi la cauta proposta avanzata dalla Mezzi e dal Christof di riconoscere in essa una Menade,³ forse perché, nonostante la foga della danza, non sembra si possano ravvisare, né nell'abbigliamento né nel gesto, gli eccessi tipici delle seguaci di Bacco. Maggiori incertezze hanno riguardato la cronologia: una proposta di datazione al I secolo a.C.-I secolod.C.,⁴ sug-

³ Mezzi 1991; Christof 2001.

⁴ Scrinari 1972, 18-19, nr. 52, fig. 53; Mezzi 1991.

gerita agli studiosi dalla indubbia qualità dell'opera, che fino a pochi anni or sono non era considerata congruente con la produzione tardo antica, cui anche non sembrava convenisse il soggetto a carattere mitologico decorativo,⁵ sembra oggi superata e la critica è concorde nel collocarla nel pieno IV secolo d.C.⁶ A tale cronologia ben convengono le dimensioni ridotte, la trattazione del panneggio con i caratteristici bordi delle pieghe a forma di omega, unitamente alla resa degli occhi e alla proliferazione dei puntelli;⁷ anche il tipo iconografico sembra coerente con la produzione del periodo: infatti, se pure esso affonda le sue radici nel repertorio classico che, a partire da Callimaco, ha dedicato alle figure danzanti ampia attenzione, culminata nella realizzazione della Menade scopadea a noi pervenuta nella copia di Dresda, nei secoli successivi immagini di fanciulle impegnate in eleganti evoluzioni vennero variamente riproposte, preferibilmente in soluzioni bidimensionali oppure in statuette di piccolo formato (terrecotte o bronzetti), a causa della difficoltà di rendere in opere a tutto tondo la frenesia della danza. Anche in età romana le figure danzanti sono per lo più attestate in rilievi, affreschi, mosaici, gemme, opere toreutiche, oppure in terrecotte o bronzetti, ma non manca qualche esempio in sculture a tutto tondo che variamente rielaborano i modelli classici.⁸

La fortuna del tipo non si appanna in età tardo antica; ne abbiamo conferma da una piccola scultura rinvenuta ad Arles e oggi conservata al Museo di Nîmes⁹ [fig. 5], vicina alla nostra per le dimensioni e l'abbigliamento, ma caratterizzata da una maggior accentuazione del movimento tortile e da una diversa posizione delle braccia, il destro levato e il sinistro posto davanti al corpo. Presenta qualche analogia con la statuetta di Aquileia, anche una piccola scultura conservata al Museo delle Antichità di Palazzo Reale a Torino [figg. 6-7], che rappresenta una fanciulla con peplo alto cinto, che danza con vorticoso movimento, levando il braccio destro (perduto); la singolarità di questo interessante pezzo è che la visione privilegiata è quella posteriore.¹⁰

La statuetta aquileiese è dunque testimonianza dell'interesse della committenza tardo antica per queste eleganti figure danzanti; essa

5 La bibliografia sulla scultura mitologico-decorativa di età tardoantica si è di molto accresciuta negli ultimi venti anni: sintesi in Sperti 2011, 371-3; ulteriori spunti in Hannestad 2012 e alle note seguenti.

6 La corretta datazione è stata per la prima volta proposta da Christof 2001, seguito da Stirling 2005, 175; Sperti 2011, 374; Vorster 2012-13, 416, fig. 17.

7 Sperti 2014, 263, con ulteriore bibl.; spunti e confronti anche in Gazda 1981, 148-67; per i puntelli nelle sculture tardo antiche di piccole dimensioni vedi ora Anguissola 2018, 194-8, che ringrazio per gli utili suggerimenti.

8 Vasori 1979 («danzatrice di Tivoli»); Shapiro 1988 («danzatrice di Berlino»).

9 Inv. 391.25,2; alto 58 cm: Stirling 2005, 75, fig. 39.

10 Inv. 306; alt. 51,8 cm: Mercado 1991; Bava, Pagella, 2016, 207; Riccomini 2018; ringrazio Gabriella Pantò per le informazioni e la bibliografia di riferimento.

tuttavia non esaurisce la sua valenza informativa nella scelta iconografica, che pure è importante per il contributo che offre alla conoscenza del panorama artistico della capitale della *Venetia et Histria*,¹¹ ma merita attenzione anche per il soggetto scelto che, se è giusta l'interpretazione proposta, sembra aprire uno spiraglio verso un aspetto sociale e culturale ad oggi poco indagato.

I *ludi molles*

Protagonisti degli spettacoli 'leggeri', che Claudiano definì, con incisiva formula, *ludi molles*,¹² erano mimi e pantomimi, danzatori e giocolieri, saltimbanchi e acrobati; costante era poi la presenza dei musicisti che accompagnavano con i loro strumenti le esibizioni che avvenivano in ambito sia pubblico (nei teatri e nei circhi, ma anche nelle strade e nelle piazze) sia privato (in occasioni dei banchetti).¹³ A partire dall'età augustea furono soprattutto i pantomimi che acquisirono, grazie all'eccellenza della loro arte, fama e notorietà, sì che i nomi di alcuni di loro divennero quasi proverbiali: basti ricordare Batillo di Alessandria e Pilade di Cilicia, liberti rispettivamente di Mecenate e di Augusto, celebri l'uno per un repertorio a carattere per lo più comico parodico, l'altro per essersi invece ispirato alla tragedia greca.¹⁴ L'abilità di questi attori stava tutta nel saper evocare grazie alle movenze del corpo e delle mani tutti i personaggi epici e mitici della grande tradizione classica,¹⁵ passando con straordinaria duttilità da quelli maschili a quelli femminili; assente era invece la mimica facciale, dal momento che il volto era coperto da una maschera dalla bocca serrata.

Accanto a tale genere di spettacolo continuarono a godere di ampia fortuna i mimi, che si erano affermati in Roma già nella tarda Repubblica e che si differenziavano dai precedenti, non solo per il carattere più farsesco e scurrile ma anche per la numerosità dei protagonisti

11 Su cui vedi, da ultimo, Sperti 2014, con precedente bibl.

12 Claudiano, *De Manlii Theodori consulatu*, vv. 309-11.

13 Ampia e non del tutto univoca è la bibliografia sugli spettacoli leggeri: in generale Gianotti 1993; Garelli 2007; Cicu 2012; per l'età tardo antica, che qui più ci interessa, Pasquato 1976; Cuscito 1994; Molloy 1996; Fauvinet-Ransom 2006; Webb 2008; ulteriori spunti in Colpo, Salvo 2018. Sul repertorio iconografico fondamentale: Dunabin 2016, 85-137, con ampia bibl.; ulteriori riferimenti *infra*.

14 Gianotti 1993, 57-9 e *passim*; vedi anche Molloy 1996, 40-74 e 310 ss., con elenco di pantomimi famosi.

15 Prezioso l'elenco di Luciano (*Saltat.* 38-60; vedi anche *Lib. Or.* 64); riferimenti e bibl. in Molloy 1996, 277-87; Garelli 2007, 259-80; spunti anche in Ghedini 2016, 311-12.

sti, che, a volto nudo, recitavano testi approntati dai mimografi,¹⁶ ma l'elemento più incisivo era dato dalla presenza femminile, che rendeva assai più eccitante la rappresentazione, che spesso si concludeva con uno spogliarello.¹⁷ Entrambe queste forme di spettacolo presupponevano una grande abilità nella danza, sì che vi erano vere e proprie scuole per prepararsi a questa professione, che era per lo più riservata a personaggi di origine servile o libertina,¹⁸ ma che in taluni casi venne praticata anche da rampolli di famiglie decadute,¹⁹ arrivando anche a sfiorare i vertici dell'Impero, se è vero che il depravato Elagabalo amava mettere in scena il giudizio di Paride con sé stesso nella parte di Venere, pretesto per presentarsi, alla fine della rappresentazione, in completa nudità.²⁰

D'altronde, dopo che Augusto aveva inaugurato la moda degli spettacoli pantomimici, molti imperatori seguirono i suoi passi:²¹ Nerone, ad esempio, aveva in animo di interpretare danzando il *Turno* di Virgilio;²² Domiziano amava invitare ai suoi pranzi il mimo Latino;²³ Lucio Vero si era portato dalla Siria l'attore Agrippa, assieme a una folta schiera di *fidicinas et tibicines et histriones scurrasque mimarios et praestigiatores*;²⁴ perfino il morigerato Aureliano non disdegnava gli spettacoli leggeri;²⁵ ma l'apice si raggiunse con Carino, che riempì il palazzo di mimi, meretrici, pantomimi, cantori e ruffiani.²⁶ La moda dilagò anche fra gli aristocratici: ne è testimone Ammiano Marcellino che stigmatizza che anche le poche case che un tempo erano note per la cultura dei loro proprietari (*studiorum seriis cultibus antea celebratae*), non fossero più frequentate da filosofi e oratori, ma da cantanti e maestri di ballo.²⁷ Ed a tal punto si era giunti, conti-

16 Per i mimi in generale Bonaria 1956; Brugnoli 1983; Gianotti 1993, 47-55. Per i nomi e i frammenti di testi dei mimografi vedi anche Molloy 1996, 83; Dunbabin 2016, 115 e *passim*.

17 Gianotti 1993, 47-9; Molloy 1996, 80-5.

18 Gianotti 1993, 59.

19 Molloy 1996 71 s.

20 *V. Hel.* 5,4.

21 Garelli 2007, 183-204; fra le poche eccezioni possiamo ricordare una certa ostilità da parte di Tiberio, che cercò di limitarne la diffusione in ambito privato (*Tac. Ann.* I, 77, 1: *non alibi quam in theatro spectarentur*).

22 *Svet. Nero* 54.

23 *Svet. Dom.* 15, 3; non si dimentichi tuttavia, che se in privato l'ultimo dei Flavi si dilettava delle performance di Latino, aveva però emanato una direttiva per impedire agli *histriones* di calcare le scene pubbliche (*Svet. 7: interdixit histrionibus scaenam, intra domum quidem exercendi artem iure concesso*).

24 *V. Veri*, VIII, 10-11.

25 *V. Aurel. L.*, 4: *Erat rarus in voluptatibus, sed miro modo mimis delectabatur...*

26 *V. Car.* 16,7; sulla passione dei giochi di Carino v. anche 20, 2; 21, 1.

27 *Amm. XIV*, 6, 18.

nua lo storico, che durante la prefettura di Anicio Basso (383 d.C.), la paura di una carestia aveva indotto ad espellere senza alcun indugio gli stranieri seguaci delle discipline liberali (in verità assai pochi, ironizza l'autore dei *Rerum Gestarum Libri*), mentre erano stati trattenuti gli accompagnatori delle mime e ben tremila ballerine, con i musicisti e i maestri di quell'arte;²⁸ in quell'epoca dunque, si potevano incontrare ovunque donne adulte che si agitavano in veloci giri di danza che evocavano immagini ispirate al teatro.²⁹ Il passo è estremamente importante non solo perché illustra il favore accordato a tali spettacoli dalla popolazione che evidentemente sarebbe insorta se le esibizioni di mimi e ballerine fossero cessate, ma perché fa anche capire che il confine fra i diversi tipi di spettacolo era tanto labile che era quasi impossibile distinguere una mima da una *saltatrix*.³⁰

Echi dei *ludi scaenici* non mancano nel repertorio iconografico, dove accanto alle raffigurazioni di attori intenti a recitare le pièce teatrali della grande tradizione classica, troviamo immagini di danzatori e suonatori, colti mentre si esibivano nelle strade o nelle piazze, nelle *domus* o nelle ville, oppure nei luoghi deputati agli spettacoli leggeri, vale a dire nei teatri e nei circhi.³¹ Una straordinaria testimonianza di pantomimi e mimi impegnati in una serie di performance sulla scena di un teatro viene da un mosaico da poco venuto alla luce a Noheda (Spagna):³² su due pannelli, posti simmetricamente ai lati di una fontana situata al centro di una grande aula triabsidata, verisimilmente destinata a ricevimenti e banchetti, sono raffigurati un suonatore di organo, un gruppo di personaggi in cui si possono forse riconoscere i committenti, un pantomimo che danza elegantemente in una ricca veste (identica nei due pannelli, pur se diversa è la posizione dell'attore), altri musicisti fra cui è una bambina. Il mosaicista ha riprodotto nei due pannelli la stessa sequenza e gli stessi personaggi, eccezion fatta per i gruppi posti all'estrema destra in cui si può riconoscere in un caso il mimo del marito geloso (identificabile grazie all'iscrizione e alla pesante catena che cinge i polsi della mo-

28 Amm. XIV, 6, 19; l'importanza degli attori e degli spettacoli in età tardo antica è confermata dalle numerose direttive emanate per regolamentare i diversi aspetti connessi con le loro attività, su cui vedi il libro XV del Codice Teodosiano *passim*.

29 Amm. XIV, 6, 19.

30 D'altronde le differenze fra le varie professioni sceniche non erano chiarissime nemmeno in antico (Garelli 2007, 101-8): lo conferma il fatto che perfino Elio Aristide le confonde, anche se in questo caso, come suggerisce Libanio, con una punta di malizia, l'equivoco era forse volontario (Molloy 1996, 81); qualche secolo più tardi Isidoro addirittura ignora i pantomimi e parla solo di *histriones*, *mimi* e *saltatores* (Is. XVIII, 48-50).

31 Cassiodoro (*Var. I*, 31, 3) ricorda che i *ludi molles* si svolgevano *tam in theatro quam in circo*; per un commento al passo vedi Fauvinet-Ransom 2006, 318 e *passim*; ampia raccolta di fonti e documentazione iconografica in Dunbabin 2016.

32 Valero Teval 2013; Dunbabin 2016, 11-17; 95-6; 120-2, e *passim*, con precedente bibl.

glie), nell'altro due attori tragici.³³ È evidente che il committente ha voluto esternare nello spazio che era forse riservato alle rappresentazioni sceniche, immagini ispirate alle varie forme degli spettacoli che erano di gran moda fra le classi aristocratiche.³⁴

Molto più frequenti sono le testimonianze iconografiche di attori, danzatori e suonatori in contesti circensi.³⁵ Una delle più incisive si trova su uno dei lati della base dell'obelisco di Teodosio, in cui, davanti alle file di spettatori, sono raffigurate fanciulle che volteggiano al suono dell'organo, levando un braccio e agitando un velo.³⁶ Ulteriori riferimenti a quegli eventi minori che dovevano inframmezzare le gare dei carri ci sono forniti da alcuni dittici di Anastasio I nella parte inferiore dei quali troviamo raffigurati su due registri una coppia di palafrenieri con i cavalli vincitori, giocolieri, saltimbanchi e suonatori, e scene teatrali.³⁷ Ma è soprattutto il repertorio dei contornati che mette a disposizione degli studiosi un ricco campionario di scene ispirate non solo alla grande tradizione mitologica classica, che da Luciano sappiamo essere stata il fulcro delle rappresentazioni mimiche e pantomimiche, ma anche a quelle esibizioni di musicisti e danzatori, che dilettavano con le loro performance gli intermezzi fra una corsa e l'altra.³⁸

I *ludi molles* ad Aquileia

Se dal panorama generale passiamo a considerare l'ambiente aquileiese troviamo qualche importante conferma del radicamento dei *ludi scaenici* nella vita quotidiana della città. È databile alla metà del III secolo la stele funeraria della mima Bassilla che, dopo aver mietuto successi in ogni parte dell'Impero, ebbe in sorte di morire ad

33 Dunbabin 2016; Lancha, Le Roux 2017. A temi mitologici (il ratto di Elena; Pelope ed Ippodamia), forse evocanti spettacoli pantomimici sono dedicati altri due pannelli dell'elaborato complesso, mentre l'ultimo mette in scena una sfilata dionisiaca: Valero Teval 2013.

34 Per la presenza di musicisti, attori e danzatori durante i banchetti privati vedi Dunbabin 1996; 2003, *passim*; 2008, 23-6, figg. 13-16; illuminante è un passo di Olimpiodoro (fr. 23: FHG IV, 62) che riferisce che Costanzo durante i banchetti e simposi scherzava con i mimi che si trovavano davanti alla tavola (Dunbabin 1996, in particolare 66-7 e 78).

35 Lim 1999; Mariotti 2007; Ghedini 2016, 310-14; una conferma in Simm. *Ep.* 6, 33.

36 Lim 1999, 351 ss., fig. 17 e *passim*; Dunbabin 2016, 262-7.

37 Dittici di San Pietroburgo; di Verona, Biblioteca Capitolare; di Londra, Victoria and Albert Museum; di Parigi, Bibliothèque Nationale: Volbach 1976, 36-7, tavv. 8-9, nrr. 18-21; Mariotti 2007, *passim*; Olovdotter 2005, 48-53; di particolare interesse il dittico di Parigi, che mostra, all'estremità destra il «motivo di Fedra», su cui vedi Ghiron-Bistagne 1982.

38 Sui contornati: Mittag 1999, 71 ss., *passim*; spunti in Cadario 2009, 22-5; Ghedini 2016, 310-14, con confronti.

Aquileia, dove l'archimimo Eraclide (*biologos*) e i compagni di scena (*syskenoi*) le dedicarono una stele con una lunga iscrizione in cui non solo è lodata la sua arte, grazie alla quale aveva meritato l'ambito titolo di decima Musa, ma è anche precisato che le era stata riservata sepoltura in un suolo sacro alle Muse (*mousikon eis dapedon*), forse nei pressi del teatro dove certamente si era esibita prima di morire.³⁹

La vitalità degli spettacoli è confermata dalla panoplia monumentale della città: infatti ai classici edifici di teatro e anfiteatro, costruiti fra l'età augustea e giulio claudia e rimasti in uso fino alla metà del IV secolo d.C.,⁴⁰ si era aggiunto fra la fine del III secolo e gli inizi del IV il circo, che aveva modificato per sempre l'aspetto e la funzionalità del quartiere occidentale,⁴¹ divenendo il fulcro della vita pubblica di Aquileia.⁴² Ed è forse proprio nel circo, dove, come abbiamo visto, questo genere di spettacoli trovavano la loro collocazione naturale,⁴³ che potrebbe aver esercitato la sua arte la nostra danzatrice, anche se non si può del tutto escludere che le sue esibizioni abbiano avuto luogo in quel teatro dove gli spettatori avevano assistito alle raffinate performance della celebre Bassilla,⁴⁴ oppure in una delle ricche *domus* o ville di cui ci restano tante importanti testimonianze.⁴⁵ E forse proprio in un giardino o in una sala da ricevimento di una queste eleganti dimore la statuetta aveva fatto bella mostra di sé, per ricordare al suo proprietario – forse un *editor ludi* o un ricco aristocratico locale – uno spettacolo o una protagonista di particolare successo.

Resta invece insoluto il quesito circa la professione della nostra fanciulla: l'abbigliamento classicheggiante e le movenze eleganti suggeriscono che in lei si possa identificare una mima impegnata ad illustrare qualche antico mito, ma non si può del tutto escludere che stia semplicemente danzando al suono degli strumenti; meno plausibile appare l'ipotesi che nella statuetta si debba riconoscere un'attrice di

³⁹ Zaccaria 1994, 78, 80, 86, nr. 1; Dunbabin 2016, 117; e, da ultimo, Ciliberto 2017, 110-11, nr. 20, con precedente bibl.

⁴⁰ Per il teatro vedi Ghiotto 2018, con precedente bibl.; per l'anfiteatro Basso 2018, 249-50 e *passim*, con precedente bibl.

⁴¹ Tiussi, Villa 2018; a conferma della destinazione ludica del quartiere ricordiamo che agli inizi del IV secolo si aggiunsero anche le monumentali terme costantiniane: Rubinich 2014.

⁴² Fu infatti nel circo di Aquileia che nel 425 venne crudelmente giustiziato l'usurpatore Giovanni: Proc. *Vand.* I, 3, 9; Marano 2009, 27.

⁴³ E non è forse inutile ricordare che sui contornati rinvenuti ad Aquileia troviamo immagini legate al mondo dello spettacolo: Gorini 2000, 119-23.

⁴⁴ Meno plausibilmente nell'anfiteatro, che, pur essendo stato in uso fino alla metà del IV sec. d.C. (Basso 2018, 239-44), era in genere riservato a ludi cruenti piuttosto che a spettacoli leggeri.

⁴⁵ Per l'edilizia privata tardo antica in Aquileia vedi Novello 2014.

pantomimo, non solo perché donne impegnate in tale ambito non furono ben accette fino ad età molto tarda,⁴⁶ ma perché manca sul suo volto la maschera tipica di questo genere di esibizioni.

In conclusione, anche se molte domande restano inevase, la statuetta aquileiese, se è giusta l'interpretazione proposta, si pone come importante testimonianza del vitale clima di promozione degli spettacoli nella capitale della *Venetia et Histria* e apre uno spiraglio su un mondo per gran parte perduto.

Bibliografia

- Anguissola, A. (2018). *Supports in roman marble sculpture*. Cambridge.
- Basso, P. (2018). *L'anfiteatro di Aquileia*. Mozzecane (VR).
- Bava, A.M.; Pagella, E. (a cura di) (2016). *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*. Genova.
- Bonaria, M. (1956). *Romani mimi*. Roma.
- Brugnoli, G. (1983). *Mimi edaces, Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400 = Atti convegno* (Viterbo, 1982). Viterbo, 77-143.
- Cadario, M. (2009). «L'immagine di una vedette del pantomimo: l'altare funebre di Teocritus Pylades (CIL V 5889) tra Lodi e Milano». *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, 9, 11-62.
- Cicu, L. (2012). *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*. Roma
- Ciliberto, F. (2017). «Stele della mima Bassilla». *Volte di Palmira ad Aquileia*. Roma, 110-11.
- Christof, I. (2001). «Neudatierung einer Marmorkleinplastik in Aquileia». *Forum Archaeologiae*, 21(12).
- Colpo, I.; Salvo, G. (2018). «Immagini in movimento. Pantomimi e repertorio figurato: forme di una stessa narrazione». *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 15, 103-16.
- Cuscito, G. (1994). «Giochi e spettacoli nel pensiero dei Padri della Chiesa». *AAAd*, 41, 107-28.
- Dunbabin, K.M.D. (1996). «Convivial spaces: dining and entertainment in the roman villa». *JRA*, 9, 66-80.
- Dunbabin, K.M.D. (2003). *The roman banquet. Images of conviviality*. Cambridge.
- Dunbabin, K.M.D. (2008). «Nec grave nec infacetum: the Imagery of Convivial Entertainment». Vössing, K. (Hrsg.), *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumwissenschaften = Internationales Kolloquium* (Düsseldorf, 2005). Stuttgart, 13-26.
- Dunbabin, K.M.D. (2016). *Theater and Spectacles in the Art for the Roman Empire*. Ithaca (NY).
- Fauvinet-Ranson, V. (2006). *'Decor civitatis, decor Italiae'. Monuments, travaux publics et spectacles au VIe siècle d'après les Variae de Cassiodore*. Bari
- Garelli, M.H. (2007). *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*. Louvain.

46 In genere si colloca la presenza femminile negli spettacoli pantomimici intorno al VI secolo, anche se una parte della critica si è recentemente espressa per un anticipo di parecchi decenni: Webb 2002, 286-7.

- Gazda, E.K. (1981). «A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine». Humphrey, J.H. (ed.), *Excavations at Carthage 1977 Conducted by the University of Michigan*, vol. 6. Ann Arbor, 125-81.
- Ghedini, F. (2016). «I contornati a soggetto epico mitologico: scelte tematiche e iconografiche». *Suadente nummo vetere. Studi in onore di Giovanni Gorini*. Padova, 301-20.
- Ghiotto, A. (2018). *Considerazioni sul teatro e sul quartiere degli spettacoli*. Baso 2018, 253-60.
- Ghiron-Bistagne, P. (1982). «Phèdre ou l'amour interdit: essai sur la signification du 'motif de Phèdre' et son evolution dans l'antiquité classique». *Klio*, 64, 29-49.
- Gianotti, G.F. (1993). «Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli 'leggeri' in età imperiale». *Vitae mimus. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*. Pavia, 45-77.
- Gorini, G. (2000). «Cristianesimo e paganesimo nella documentazione numismatica aquileiese». *AAAd*, 42, 115-32.
- Hannestad, N. (2012). «Mythological marble sculpture of late antique and the question of workshop». Kristensen, T.M.; Poulsen, B. (Hrsgg.), «Ateliers and artisans in roman art and archaeology». *JRA*, Suppl., 92, 75-112.
- Lancha, J.; Le Roux, P. (2017). «À propos de la mosaïque de Noheda». *Conimbriga*, 56, 201-14.
- Lim, R. (1999). «In the "Temple of Laughter": Visual and Literary Representations of Spectators at Roman Games». Bergmann, B.; Kondoleon, Chr. (eds), *The Art of Ancient Spectacle*. New Haven; London, 343-65.
- Maionica, E. (1884). *Guida manuale dello I.R. Museo dello Stato in Aquileja*. Aquileja.
- Marano, Y. (2009). «La città tardoantica». Ghedini, F.; Bueno, M.; Novello, M. (a cura di), *Moenibus et portu celeberrima. Aquileia storia di una città*. Roma, 23-33.
- Mariotti, V. (2007). «Gli spettacoli in epoca tardo antica. I dittici come fonte iconografica», David M. (a cura di), *Eburnea diptycha*. Bari, 245-65.
- Mercando, L. (1991). «Un altro appunto per il Museo di Antichità di Torino». *Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte*, 10, 7-10.
- Mezzi, M.R.M. (1991). «Statuetta di danzatrice o Menade». *Aquileia romana. Vita pubblica e privata*. Venezia, 93.
- Mittag, F. (1999). *Alte Köpfe in neuen Händen*. Bonn.
- Molloy, M. (1996). *Libanius and the dancers*. Hildesheim.
- Novello, M. (2014). «Abitare ad Aquileia nel IV sec.d.C.: assetti architettonici e decorativi». *AqN*, 83-4, 150-70.
- Olovsson, C. (2005). *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*. Alden.
- Pasquato, O. (1976). *Gli spettacoli in San Giovanni Crisostomo*. Roma.
- Riccomini, A.M. (2018). «Le vedute romane di Jan Blom e la Laurea Garimberti». *Quaderni di Archeologia del Piemonte*, 2, 107-18.
- Rubinich, M. (2014). «Le 'Grandi Terme' costantiniane». *AqN*, 83-4, 97-117.
- Scrinarì, V. (1972). *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*. Roma.
- Shapiro, K.D. (1988). «The Berlin Dancer Completed: a Bronze Auletris in Santa Barbara». *AJA*, 92, 509-27.
- Sperti, L. (2011). «Scultura mitologica tardo antica in Italia settentrionale», D'Andria, F.; Romeo, I. (eds), «Roman Sculpture in Asia Minor», *JRA*, Suppl., 80, 371-84.

- Sperti, L. (2014). «La scultura mitologica». *AqN*, 83-4, 251-71.
- Stirling, L. (2005). *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*. Ann Arbor.
- Tiussi, C.; Villa, L. (2018). «Il circo. Dati archeologici e tentativo di ricostruzione». *Basso* 2018, 261-72.
- Valero Teval, M.A. (2013). «The Late Antique Villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics». *JRA*, 26, 307-30.
- Vasori, O. (1979). «Statua acefala di fanciulla danzante: la c.d. 'danzatrice' di Tivoli». Giuliano, A. (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*. Roma, 129-32.
- Volbach, W.F. (1976). *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz am Rhein.
- Vorster, C. (2012-13). «Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit». *Jdl*, 127-8, 393-497.
- Webb, R. (2002). «Female entertainers in Late Antiquity». Easterling, P.; Hall, E. (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, 282-303.
- Webb, R. (2008). *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*. Cambridge (MA).
- Zaccaria, Cl. (1994). «Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana». *AAAd*, 41, 69-98.



Figure 1-2 Aquileia, Museo Archeologico: statuetta di danzatrice (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali. Polo Museale del Friuli Venezia Giulia. Archivio fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia)

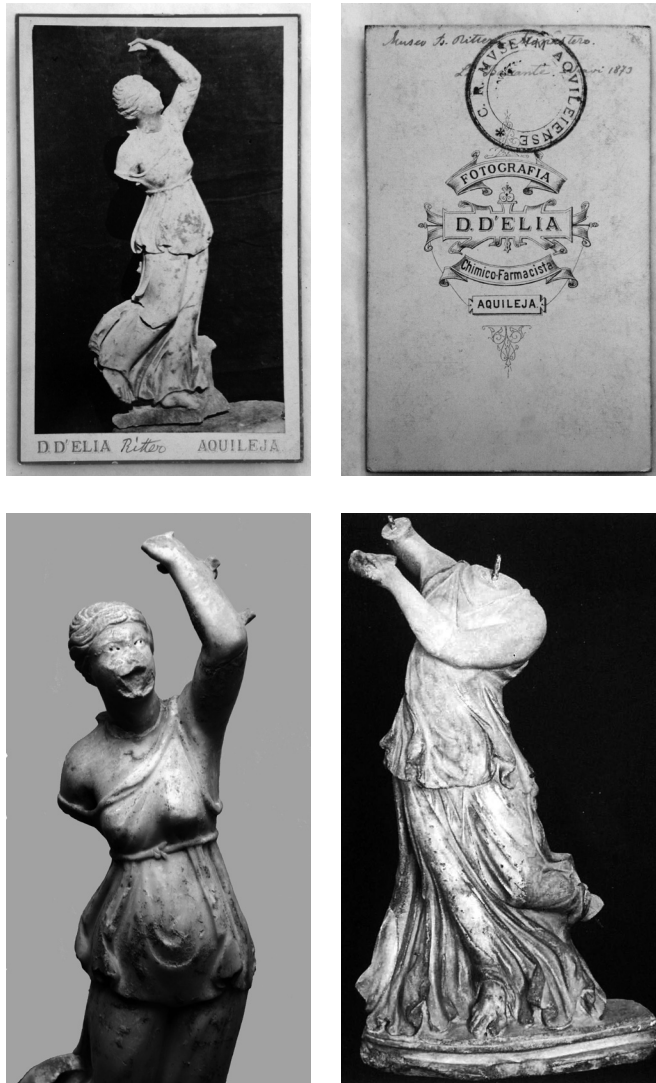


Figura 3a-b Aquileia, Museo Archeologico, fronte e retro della fotografia della statuetta di danzatrice scattata nel 1873 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali. Polo Museale del Friuli Venezia Giulia, Archivio fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia)

Figura 4 Aquileia, Museo Archeologico: statuetta di danzatrice, particolare (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali. Polo Museale del Friuli Venezia Giulia, Archivio fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Aquileia)

Figura 5 Nîmes, Musée de la Romanité: statuetta di danzatrice o menade, da Arles (da Stirling 2005, 75, fig. 39)



Figura 6 Torino, Museo Archeologico: statuetta di danzatrice o menade
(su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Torino, Musei Reali - Museo di Antichità)