

## Stefano Mazzoni

### *Danzare la regalità: Pilade vs Ila (Macrob. Sat. II 7, 12)\**

#### **Abstract**

The essay deals with a refined dancer-actor, the Cilician mime Pilade, underlining the ideologic importance of the stone-made theatres in the Augustean Rome and the meaning of “repertory”. It's also offered a new interpretation of one of Macrobio's passage which illustrates that challenge of magnificence between Pilade and his pupil Ila which took place in Rome around 18 B.C.

Si parla di un danzatore-attore raffinato, il pantomino Pilade di Cilicia. Si sottolinea l'importanza ideologica dei teatri pietrificati di Roma in età augustea e il valore del concetto di repertorio. Si offre una nuova interpretazione di un passo di Macrobio illustrante la gara di maestosità regale che ebbe luogo nell'Urbe *ante* 18 a.C. tra l'allievo Ila e il suo maestro Pilade.

Le pietre dei teatri antichi conservano gran parte dei loro segreti e le rappresentazioni e le *performances* agite in quegli spazi sono confinate in una plaga irraggiungibile. E tuttavia talvolta intravediamo squarci di quell'universo performativo.

A Pompei, in età augustea, la molteplice vivacità delle forme dello spettacolo è attestata, in modo esemplare, da una summatica iscrizione dettata da un filoimperiale finanziatore di *ludi*: Aulo Clodio Flacco<sup>1</sup>, appartenente alla *gens* dei *Clodii*, facoltosa famiglia pompeiana di possidenti di vigne<sup>2</sup>. Nel giro d'anni dal 20 a.C. circa al 3-2 a.C., Clodio Flacco fu per tre volte, lo apprendiamo proprio dall'iscrizione sepolcrale di costui, uno dei magistrati supremi della città. Rileggiamo, per l'oggettiva sua importanza, tale epigrafe che, sul filo della trasmissione della memoria di sé ai posteri, svela un capitolo non secondario di storia dello spettacolo, come della mentalità e della politica di quel periodo:

Aulo Clodio Flacco, figlio di Aulo, della tribù Menenia, duoviro giurisdicente per tre volte, di cui una come quinquennale, tribuno militare di nomina popolare offrì: nel primo duovirato, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti, tre coppie di schermatori, pugilatori a gruppi e singoli e rappresentazioni con buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade ed inoltre diecimila sesterzi in elargizione pubblica per l'onore del duovirato. Nel secondo duovirato, quinquennale, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti e pugili

---

\* Rifondo qui, con ritocchi e aggiornamenti bibliografici, alcune pagine del saggio pubblicato per la prima volta con il titolo *Storie di pantomimo: Pilade a Pompei e altre questioni*, «Culture teatrali» XXI (2011 [ma 2013]) 287-98. Ringrazio l'amica Angela Andrisano.

<sup>1</sup> Sul personaggio: SABBATINI TUMOLESI (1980, 13, 17-21); TORELLI (1998, 265). E cf. qui n. 3.

<sup>2</sup> Sulle attività vitivinicole locali: VARONE (2000, 59s.).

a gruppi. Il giorno dopo, da solo, nell'anfiteatro, trenta coppie di lottatori, cinque coppie di gladiatori ed altre trentacinque coppie di gladiatori ed un combattimento con le fiere: tori, toreri, cinghiali ed orsi, inoltre una caccia alle belve di vario genere, allestita insieme al suo collega. Nel terzo duovirato rappresentazioni sceniche con una compagnia di prim'ordine e con l'aggiunta dei buffoni, allestite insieme al suo collega<sup>3</sup>.

Non per caso il potente magistrato, e augusteo *tribunus militum a populo*, elargì per due volte di seguito spettacoli in occasione degli *Apollinaria*<sup>4</sup>: quale migliore occasione d'evergesia che i *ludi* in onore del nume protettore di Augusto? Non stupisce che la drammaturgia di una parte non secondaria di quei *ludi* avesse luogo, in entrambe le circostanze, non negli appositi edifici per lo spettacolo situati ai margini della città, il teatro e l'anfiteatro, bensì nel Foro limitrofo al santuario apollineo<sup>5</sup>: drammaturgie nel cuore di Pompei, dunque, e, aggiungo, nel solco della tradizione italica: «fu tramandata dagli antenati la consuetudine di dare nel foro spettacoli gladiatori», asserisce Vitruvio<sup>6</sup>. Agite, quelle drammaturgie, nel segno splendente di Apollo e del suo protetto: Ottaviano<sup>7</sup>.

Ancora. Non sarà sfuggita al lettore la notizia sull'allestimento nel Foro di *ludi* con – ripeto – «buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade»<sup>8</sup>. Tali buffoni (*akroamata*: il termine è usato in senso metonimico) erano forse dei buffoni-musici<sup>9</sup>: non si dimentichino, ad es., gli *akroamata* conviviali di Augusto di cui parla Svetonio<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> CIL X 1074d: *A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) / Men(enia) Flaccus, I(uir) i(ure) d(icundo) ter, quinq(uennalis), / trib(unus) mil(itum) a populo. / Primo duomviratu: Apollinarib(us), in Foro pompam, / tauros, taurocentas, succursores, pontarios / paria III, pugiles catervarios et pycetas, ludos / omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et / Pylade, et (sestertium nummum decem milia) in publicum pro duomviratu. / Secundo duomviratu, quinq(uennalis): Apollinaribus, in Foro / pompam, tauros, taurarios, succursores, pugiles / catervarios; poster(o) die, solus, in spectaculis athletas / par(ia) XXX, glad(iatorum) par(ia) V et gladiat(orum) par(ia) XXXV et / venation(em), tauros, taurocentas, apros, ursos, / cetera venatione varia cum collega. / Tertio duomviratu: ludos factione prima, / adiectis acruamatis cum collega.* Sulla iscrizione: BONARIA (1965, 200 lemma 147); SABBATINI TUMOLESI (1980, 17-21 doc. 1, da cui cito, traduzione inclusa); VILLE (1981, 178s., 220s., *passim*); ZANKER (1993, 95); TORELLI (1998, 250 e n. 29); PESANDO (2001, 180-82); JACOBELLI (2003, 42s.); TOSI (2003a, vol. I, 163, 171); MAZZONI (2008, 33-41); BEARD (2011, 234, 306, 348s.).

<sup>4</sup> Cf. anche SABBATINI TUMOLESI (1980, 21).

<sup>5</sup> Cf. ZANKER (1993, 94s. e figg. 34s.); PESANDO (2001, 181); GUZZO (2007, 158, 167). Per un “cordiale”, recente approccio a Pompei: ROBERTS (2013).

<sup>6</sup> Vitr. *De arch.* V 1, 2: *a maioribus consuetudo tradita est gladiatoria munera in foro dari* (ed. GROS 1997, vol. I, 550s., con chiosa puntuale a 605-608 n. 21); e cf. TOSI (2003b, 709-20).

<sup>7</sup> Per una analisi del significato e delle dinamiche di quei *ludi*: MAZZONI (2008, 33-41).

<sup>8</sup> *Omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et Pylade* (rivedi n. 3).

<sup>9</sup> Cf. SABBATINI TUMOLESI (1980, 19 e n. 13); nonché i riscontri registrati in Forcellini (*Lexicon*, I, 60, *sub Acroama*). Per gli *akroamata* virtuosi cantanti di testi lirici o teatrali nel III a.C. cf. invece TEDESCHI (2002, 110).

<sup>10</sup> Svet. *Aug.* LXXIV 3.

Nella schiera dell'anonimato artistico spicca il nome del *pantomimus dominus*, Pilade: con ogni probabilità il celeberrimo Pilade di Cilicia, l'«*acteur roi du siècle*», l'eccelso pantomimo, liberto del sommo primo principe, consustanziale alle strategie teatrali di Augusto. Se ciò corrisponde a verità, attorno al 20 a.C.<sup>11</sup>, mentre sulla scena della storia si andava consumando l'augustea diplomatica riconquista delle insegne militari catturate dai Parti, Pilade, accompagnato dalla sua *troupe*, avrebbe danzato al ritmo dello *scabillum* nel Foro civile di Pompei, con i suoi costumi preziosi e le sue piccole maschere dalle labbra chiuse<sup>12</sup>. Un artista d'eccezione per una *performance* di gran richiamo elargita, all'insegna del principe e di Febo, da un committente curioso del nuovo? L'interrogativo è d'obbligo, ma l'ipotesi di lavoro è economica. Secondo la tradizione, a quella data la pantomima scenica, con canti del coro a mo' di didascalia e accompagnamento musicale di uno squillante e fragoroso complesso strumentale al servizio di un mimo-danzatore solista silenzioso, era una novità nella nostra penisola, essendo stata esportata dall'Oriente a Roma due o tre anni prima proprio dal cilicio Pilade e da Batillo di Alessandria<sup>13</sup>, l'attore-ballerino protetto da Mecenate *effuso in amorem Bathylli* (così Tacito)<sup>14</sup>.

I due *performers* rivaleggiarono sui palcoscenici dei maestosi teatri pietrificati della metropoli augustea, capitale del nuovo impero. Il principe pacificatore mutò radicalmente significato simbolico, valore estetico, architettura, assetto legislativo e funzione ideologica dei teatri. Dal punto di vista del potere gli edifici teatrali furono in quel periodo di pace e urbanizzazione testimoni di fedeltà politica, luoghi di gerarchico ordine civico, comunicazione visiva e controllato divertimento, strumenti eccellenti di prestigio, consenso e civilizzazione al servizio di un uomo carismatico che si compiaceva di assimilare i *cives Romani* a una grande famiglia da lui guidata saggiamente. Nel frattempo alle tradizionali feste degli dèi si erano aggiunte nel

---

<sup>11</sup> Per la plausibile datazione: SABBATINI TUMOLESI (1980, 20 n. 14). BONARIA (1965, 200 lemma 147) pensa invece al 3-2 a.C. TEDESCHI (2002, 119 n. 124) data l'esibizione di Pilade a Pompei *post* 2 a.C. Su Augusto e il celebre danzatore-attore cf. soprattutto SAURON (1994, 553-65: 553 per la citazione che riprende il titolo dell'ormai "classico" volume di DUPONT 1985).

<sup>12</sup> Cf. Luc. *De salt.* 29, 66 (sulle maschere), 83 (sullo *scabillum*). Utilizzo l'ed. BETA (1992, 74, 92, 106). Per l'identificazione di alcune maschere del pantomimo su antichi monumenti: JORY (2002, in partic. 241ss.).

<sup>13</sup> Le fonti sui due artisti sono raccolte e ragionate in: WÜST (1949, coll. 833ss.); ROTOLO (1957, *passim*); BONARIA (1959, 231s., 237-39); BONARIA (1965, 11s., 195-200, lemmi 127s., 132-34, 141, 143, 145-49); e in JORY (1981, 147ss.). Cf. quindi SABBATINI TUMOLESI (1980, 20 e n. 14); BEACHAM (1995<sup>2</sup>, 141s., 144s., 180). Per le parabole artistiche e ideologiche della pantomima sulle scene ellenistiche e imperiali segnalo: TEDESCHI (2002, 115-29); SAVARESE (2003, 84-105); QUERZOLI (2006, 167-88); HALL – WYLES (2008); TEDESCHI (2011). Per un approccio semiotico: ROBERT (2009, 225-57). Per il quadro di riferimento: EASTERLING – HALL (2002); HUGONOT – HURLET – MILANEZI (2004); SAVARESE (2007). Non ritengo opportuno convocare qui ulteriori referenze.

<sup>14</sup> Tac. *Ann.* I 54, 2 (ed. PIGHETTI 1994, 84).

calendario romano le feste degli uomini che mutavano governo, percezione, rappresentazione e sentimento del tempo sociale<sup>15</sup>.

Avvolti dalla musica, dal ritmo e da un'aura di divismo, Pilade e Batillo appassionarono e divisero il pubblico in fazioni. Lo *scabillum* non solo scandiva il tempo per il danzatore-attore, ma ritmava le melodie del coro<sup>16</sup>, e le modulazioni di un *tibicen* stimolavano il *saltantis* [*Bathylli*] *vigor* (così Fedro)<sup>17</sup>.

Pilade, è noto, prediligeva il registro tragico: *tragoediam saltare*. A dire di Plutarco e di Ateneo, era «multiforme» e «maestosa» la sua danza «tragica e patetica e capace di rappresentare molti personaggi»<sup>18</sup>. In breve, *performance* coreica e muta rappresentazione: un antologico trasformistico susseguirsi di parti e di azioni – di maschere costumi ritmi movimenti passi gesti atteggiamenti figure evoluzioni – suscitante emozioni negli astanti<sup>19</sup>. Emozioni già tipiche della tragedia, ma veicolate ora da tecniche nuove<sup>20</sup>. Il pubblico «deve essere commosso», asserisce Quintiliano<sup>21</sup>. Personaggi resi vivi e commoventi, in primo luogo, dalla chironomia, vale a dire dall'arte mimica. «Siamo soliti ammirare i pantomimi, perché hanno mani pronte a esprimere tutte le sfumature di una data situazione, di un dato *sentimento*», scriveva Seneca all'amico pompeiano Lucilio<sup>22</sup>; e sfilano, nel recinto della memoria, i pantomimi «sapianti delle mani» ricordati da Lesbonatte di Mitilene<sup>23</sup>. Non basta. Leggiamo Libanio di Antiochia:

per quanto riguarda i loro piedi, ci si potrebbe perfino domandare se possano vincere il velocissimo Perseo. Si ammira di più la continuità e il numero dei loro volteggi, o l'improvvisa immobilità che segue e la figura che prendono in questa posizione? Perché essi piroettano come se avessero ali ma finiscono immobili, come incollati a terra: e con la posizione finale si presenta il quadro. E tanto grande è l'interesse che hanno per il ritmo che un'altra gran prova della loro maestria è quella di fermarsi contemporaneamente al canto<sup>24</sup>.

<sup>15</sup> Cf. e.g. MAZZONI (2011, 15ss., anche per la bibliografia).

<sup>16</sup> Cf. TEDESCHI (2002, 128); SAVARESE (2003, 102).

<sup>17</sup> Phaedrus *Fabulae* V 7 [*Procox tibicen*] (ed. SOLINAS 2007a, 574).

<sup>18</sup> Plut. *Quaest. conv.* VII 8, 3, 711 E (ed. HUBERT 1938, 246; traduzione mia); Athen. *Deipn.* I 20d-e (ed. CANFORA 2001, vol. I, 61s.). Più in generale, sulla *tragoedia saltata*: KELLY (1996, 71-77).

<sup>19</sup> Importante, sul piano del metodo: VICENTINI (2003, 135-65).

<sup>20</sup> Cf. DUPONT (2002<sup>2</sup>, 301).

<sup>21</sup> Quint. *Inst. Orat.* VI 1, 52 (ed. BETA – D'INCERTI AMADIO 2007, vol. I, 684s.).

<sup>22</sup> Corsivo mio. Sen. *Epist.* 121, 6: *Mirari solemus saltandi peritos quod in omnem significationem rerum et adfectuum parata illorum est manus* (ed. SOLINAS 2007b, 972s.).

<sup>23</sup> Cf. Luc. *De salt.* 69 (ed. BETA 1992, 94s.).

<sup>24</sup> Lib. *Pro salt.* 117s. (ed. FÖRSTER 1908, t. IV). Traduzione di Nicola Savarese. Sulla pantomimica arte di battere i piedi: SAVARESE (2003, 101-105).

Si pensi ora, con Macrobio, all'emozionante gara di maestosità regale, evocante Agamennone, che ebbe luogo a Roma *ante* 18 a.C. tra l'allievo Ila e il suo maestro Pilade:

non dobbiamo dimenticare di citare l'attore Pilade, che al tempo di Augusto fu celebre nel suo campo, e con la sua dottrina innalzò il discepolo Ila fino al punto di sforzarsi di eguagliarlo. Il pubblico quindi si è trovato a dividere tra i due il suo plauso, e una volta che Ila danzava un certo cantico la cui clausola era «Il grande Agamennone», Ila ne dava [di Agamennone] una dimensione alta e smisurata. Pilade non lo sopportò, e esclamò dalla cavea: «lo fai alto, non grande». Il pubblico allora lo costrinse a danzare lo stesso cantico; e [Pilade] giunto al punto in cui lo aveva criticato, interpretò [Agamennone] *pensoso*, convinto che nulla si addica di più a un grande condottiero che pensare per tutti<sup>25</sup>.

Muta poesia scenica. Un didascalico, eloquente pensare: *saltatio frequenter sine voce intellegitur*, dichiara Quintiliano<sup>26</sup>. Un memorabile, sorprendente meditabondo *a solo*, parrebbe di capire (da non relegare, come da molti è stato fatto, nella mera aneddotica). Un danzatore-attore<sup>27</sup> raffinato, autore di un perduto trattato dedicato alla danza «da lui fondata»<sup>28</sup>, indispettito dai movimenti eccessivi dell'allievo. E forse è opportuno osservare che il rimprovero a Ila, *σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς*, non andrà tradotto alla lettera, come di consueto: «lo fai lungo [*id est* alto, sollevato sulle punte dei piedi], non grande»<sup>29</sup>; bensì, meglio, in senso figurato: «lo fai tronfio, non grande», in sintonia con ciò che precede: *sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur*, da intendere, stimo, in senso parimenti figurato: «Ila ne dava una interpretazione maestosa e esagerata». Se l'ipotesi funziona (e il contesto, dico la sapienza coreica di Ila e di Pilade, parrebbe confortarla) si sposterebbe l'asse ermeneutico sul senso profondo e più tecnicamente complesso dell'esibizione “argiva” dei due danzatori-attori rivali. Si pensi per analogia, sul versante della tragedia, alle critiche rivolte da Seneca all'attore che,

---

<sup>25</sup> Macrob. Sat. II 7, 12: *non Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti et 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 σὺ 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*; in BONARIA (1965, 196 lemma 132). Miei, nel testo, il corsivo e la traduzione. E vedi n. 29.

<sup>26</sup> Quint. Inst. Orat. XI 3, 66 (ed. BETA – D'INCERTI AMADIO 2007, vol. II, 646s.).

<sup>27</sup> Per le parabole moderne di tale poliedrica figura d'artista: LO IACONO (2007).

<sup>28</sup> Così in Suda. Sul perduto trattato: SAURON (1994, 555-59); GARELLI-FRANÇOIS (2004, 110 e n. 7, 116 e n. 41).

<sup>29</sup> Per tale consolidata traduzione-interpretazione del rimprovero a Ila, e.g.: ROTOLO (1957, 3); MARINONE (1977<sup>2</sup>, 355); RICCI (1982, 20); PETRONE (1992, 512); ROBERT (2009, 239). Corrette, pur non entrando nel merito della questione, le sintetiche chiose sulla *performance* dovute a SAURON (1994, 555) e a TEDESCHI (2002, 126 n. 177).

interpretando Atreo, «sulla scena incede pettoruto [*latus*] e tenendo la testa orgogliosamente buttata all'indietro»<sup>30</sup>. Fu un siffatto, grossolano stilema recitativo che stizzì il ballerino-maestro? Se sì, ha senso parlare di «isterismi da prime donne»?<sup>31</sup> Non sarà meglio, piuttosto, porre l'accento sulla autonomia espressiva di un'arte silente capace di rappresentare il repertorio dei miti e sulla grandezza di un attore-danzatore capace d'ispirare Ovidio e Luciano?<sup>32</sup>

Comunque sia, un interprete tragico eccellente, Pilade, veicolatore dell'arte sua per un pubblico partecipe. Scriveva nel IV secolo Libanio nella sua orazione in difesa della pantomima e dei pantomimi: «un dio [...] al posto della tragedia introdusse la danza perché istruisse le masse sulle antiche imprese»<sup>33</sup>. E, se prestiamo fede a Macrobio, è nel giusto il siriano Luciano di Samosata quando dichiara che la «componente principale della professione del pantomimo è una sorta di scienza mimetica e dimostrativa che sa *esprimere i pensieri* e illuminare quello che resta nell'ombra»<sup>34</sup>. E ancora: il «pantomimo deve muoversi molto bene e il suo corpo deve essere contemporaneamente rilassato e compatto»<sup>35</sup>. Un'alleanza strategica tra corpo e mente<sup>36</sup> che affascinava gli spettatori, dando vita a un evento, cedo di nuovo la parola a Luciano,

non [...] soltanto dilettevole, ma anche utile, in quanto educa, istruisce e infonde armonia nell'animo di chi vi assiste esercitandolo con bellissimi spettacoli, intrattenendolo con ottima musica e mostrando la bellezza del corpo e dell'anima congiunti. Il fatto che produca tutti questi effetti attraverso la musica e il ritmo è motivo di elogio, piuttosto che di biasimo, per la pantomima<sup>37</sup>.

*Delectare et docere*, giusta una topica istanza dell'oratoria<sup>38</sup>. E il nobilitante sguardo apologetico di Luciano-Licino non azzera certo, sul piano storico, tale duplice funzione assoluta sulle scene dell'impero da una parte non secondaria degli spettacoli pantomimici. L'esemplificazione documentale potrebbe continuare, confermando quanto sia fuorviante l'ipercritica nei confronti della pantomima esercitata da quei filologi che, non comprendendo la multiforme arte performativa del danzatore-attore e il contestuale straordinario fiorire di edifici teatrali in età imperiale intrisi d'iconografie

<sup>30</sup> Sen. *Epist.* 80, 7: *Ille qui in scaena latus incedit et haec resupinus* (ed. SOLINAS 2007b, 490s.). Per Seneca e la pantomima: ZANOBI (2014).

<sup>31</sup> Così PETRONE (1992, 512).

<sup>32</sup> Si vedano per Pilade, Ovidio e Luciano le belle pagine di SAURON (1994, 558-64).

<sup>33</sup> Lib. *Pro. salt.* 112 (cit. in TEDESCHI 2002, 116). Una eccellente interpretazione dell'operetta si deve a SAVARESE (2003).

<sup>34</sup> Luc. *De salt.* 36 (ed. BETA 1992, 78s.). Corsivo mio.

<sup>35</sup> Luc. *De salt.* 77 (ed. BETA 1992, 100s.).

<sup>36</sup> Prendo in prestito parole di SAVARESE (2003, 96).

<sup>37</sup> Luc. *De salt.* 6 (ed. BETA 1992, 56s.).

<sup>38</sup> Quint. *Inst. Orat.* III 5, 2 (ed. BETA – D'INCERTI AMADIO 2007, vol. I, 294s.).

scultoree celebranti il nuovo potere<sup>39</sup>, hanno adottato un sussiegoso punto di vista letterario (viziato dall'anacronistica divisione «*balletto/prosa*»<sup>40</sup>, come dalla presunta egemonia del teatro della parola e dell'Autore), confondendo le carte della storia del teatro romano<sup>41</sup>. Non capendo, insomma, quei filologi, appesi al gusto dell'elogio o del biasimo dei testi, né l'autonomia artistica, né l'importanza delle prassi del teatro di danza della prima età imperiale, né, infine, l'orizzonte d'attesa e i mutati gusti di un pubblico vasto, socialmente composito, intrigatissimo da tale forma dello spettacolo: dalla fascinazione del suo *repertorio* variegato<sup>42</sup> come dalle tecniche e dalle pratiche dei suoi performativi protagonisti in bilico tra musica, canto e danza. In breve: lacune di cultura teatrale, come di sensibilità e finezza scenica, con le quali dobbiamo fare i conti ancora oggi, per poi interpretare con sguardo nuovo quel teatro senza parole.

---

<sup>39</sup> Cf. MAZZONI (2011, *passim*).

<sup>40</sup> SAVARESE (2003, 88).

<sup>41</sup> Cf. *e.g.* il pur basilare GAMBERALE – MARCHETTA (2005, 235s.).

<sup>42</sup> Per il fondante concetto di repertorio nella diacronia dei teatri romani: SAVARESE (1996, XLV, LXI, LXXII-LXXV). Su repertorio e soggetti della pantomima: TEDESCHI (2002, 121); GARELLI-FRANÇOIS (2004, 108s., con fini osservazioni di metodo).

riferimenti bibliografici

BEACHAM 1995<sup>2</sup>

R.C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience* (1991), London.

BEARD 2011

M. Beard, *Prima del fuoco. Pompei, storie di ogni giorno* (2008), trad. it. Roma-Bari.

BETA 1992

S. Beta (a cura di), *Luciano. La danza*, trad. di M. Nordera, Venezia.

BETA – D'INCERTI AMADIO 2007

S. Beta – E. D'Incerti Amadio (a cura di), *Quintiliano. Istituzione oratoria* (1997-2001), introd. di G. Kennedy, Milano, 2 voll.

BONARIA 1959

M. Bonaria, *Dinastie di pantomimi latini*, «Maia» n.s. XI/3 224-42.

BONARIA 1965

M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma.

CANFORA 2001

L. Canfora (a cura di), *Ateneo. I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, introd. di C. Jacob, Roma, 4 voll.

DUPONT 1985

F. Dupont, *L'acteur-roi, ou le théâtre dans le Rome antique*, Paris.

DUPONT 2002<sup>2</sup>

F. Dupont, *Gli spettacoli*, in A. Giardina (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma antica* (2000), Roma-Bari, 281-306.

EASTERLING – HALL 2002

P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.

FÖRSTER 1908

R. Förster (a cura di), *Libanii opera. Orationes LI-LXIV*, t. IV, Lipsiae.

GAMBERALE – MARCHETTA 2005

L. Gamberale – A. Marchetta (a cura di), *E. Paratore. Storia del teatro latino* [1957], con un'Appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico, Venosa (Potenza).

GARELLI-FRANÇOIS 2004

M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien* (Danse, 38-60), «Dioniso» n.s. III 108-19.



GROS 1997

P. Gros (a cura di), *Vitruvio. De Architectura*, trad. e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, 2 voll.

GUZZO 2007

P.G. Guzzo, *Pompei. Storia e paesaggi della città antica*, Milano.

HALL – WYLES 2008

E. Hall – R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient pantomime*, Oxford-New York.

HUBERT 1938

C. Hubert (a cura di), *Plutarchi Moralia*, vol. IV, Lipsiae.

HUGONOT – HURLET – MILANEZI 2004

Ch. Hugoniot – F. Hurlet – S. Milanezi (éds.), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Atti del Colloquio (Tours, 3-4 maggio 2002), Tours.

JACOBELLI 2003

L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei: protagonisti, luoghi, immagini*, Roma.

JORY 1981

J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime*, «BICS» XXVIII 147-61.

JORY 2002

J. Jory, *The masks on the propylon of the Sebasteion at Aphrodisias*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 238-53.

KELLY 1996

H.A. Kelly, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana* (1979), in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, 69-97.

LO IACONO 2007

C. Lo Iacono, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Roma.

MARINONE 1977<sup>2</sup>

N. Marinone (a cura di), *Macrobio Teodosio. I Saturnali* (1967), Torino.

MAZZONI 2008

S. Mazzoni, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, «Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo della Università degli studi di Firenze» n.s. IX 9-76; anche in «AOFL» II 186-243 (<http://annali.unife.it/lettere/article/view/168>).

MAZZONI 2011

S. Mazzoni, *Teatri romani: immagini d'impero e d'attori e altre questioni*, in Id. (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 15-35.

PESANDO 2001

F. Pesando, *Gladiatori a Pompei*, in A. La Regina (a cura di), *Sangue e arena*, Catalogo della mostra (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002), Milano, 175-97.

PETRONE 1992

G. Petrone, *I romani*, in U. Albin – G. Petrone, *Storia del teatro. I greci - I romani*, Milano.

PIGHETTI 1994

L. Pighetti (a cura di), *Tacito. Annali, libri I-VI*, prefaz. di L. Canali, Milano.

QUERZOLI 2006

S. Querzoli, *Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 167-88.

RICCI 1982

G.R. Ricci, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *V. Requeno. L'arte di gestire con le mani*, Palermo, 13-27.

ROBERT 2009

F. Robert, *Χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν* (Luc., Salt. 63): *rhétorique et pantomime à l'époque impériale*, in G. Abbamonte – L. Miletto – L. Spina (a cura di), *Discorsi alla prova*, Atti del Quinto Colloquio italo-francese [...] (Napoli-S. Maria di Castellabate [Sa], 21-23 settembre 2006), Napoli, 225-57.

ROBERTS 2013

P. Roberts, *Life and Death in Pompeii and Herculaneum*, Catalogo della mostra (Londra, 28 marzo- 29 settembre 2013), London.

ROTOLO 1957

V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo.

SABBATINI TUMOLESI 1980

P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei*, Roma.

SAURON 1994

G. Sauron, *Quis deum? L'espression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la république et au début du principat*, Roma.

SAVARESE 1996

N. Savarese, *Introduzione. Paradossi dei teatri romani*, in Id. (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, IX-LXXV.

SAVARESE 2003

N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, «Dioniso» n.s. II 84-105.

SAVARESE 2007

N. Savarese (a cura di), *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Catalogo della mostra (Roma, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008), Milano.

SOLINAS 2007a

F. Solinas (a cura di), *Fedro. Favole* (1992), Milano.

SOLINAS 2007b

F. Solinas (a cura di), *Seneca. Lettere morali a Lucilio* (1995), prefaz. di C. Carena, Milano.

TEDESCHI 2002

G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, «Papyrologica Lupiensia» XI 87-187.

TEDESCHI 2011

G. Tedeschi, *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste.

TORELLI 1998

M. Torelli, *Il culto imperiale a Pompei*, in *I culti della Campania antica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele (Napoli, 15-17 maggio 1995), Roma, 245-70.

TOSI 2003a

G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, con contributi di L. Baccelle Scudeler et al., Roma, 2 voll.

TOSI 2003b

G. Tosi, *Il Foro e i munera gladiatoria nel De Architectura di Vitruvio*, in Id., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, vol. I, Roma, 709-20.

VARONE 2000

A. Varone, *Pompei, i misteri di una città sepolta. Storia e segreti di un luogo in cui la vita si è fermata duemila anni fa*, Roma.

VICENTINI 2003

C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, «Culture teatrali» IX 135-65.

VILLE 1981

G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome.

WÜST 1949

E. Wüst, *RE XVIII* 3 833-69, s.v. *Pantomimus*.

ZANKER 1993

P. Zanker, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino.

ZANOBI 2014

A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London.