

Luoghi “pubblici” e donne “ai margini”: un’attrice a Catania romana¹

Gaetano Arena²

Recibido: 12 de diciembre de 2018 / Aceptado: 24 de septiembre de 2019

Riassunto. Un epitaffio, rinvenuto a Catania intorno al 1731, menziona la *mimas Aphrodito*, moglie di *Eutyclus*. Il mimo consisteva in uno spettacolo incentrato su parodie mitologiche o, più di frequente, su intrecci erotici, era una sorta di “farsa” recitata da più attori accompagnati da coristi e musicisti e soprattutto connotata dalla bellezza, spesso generosamente esibita, di attrici e danzatrici, che potevano raggiungere considerevole fama e conseguire elevati guadagni. Il marchio dell’*infamia*, però, colpiva le *mimae*, equiparate dalla legge alle prostitute: per tale ragione l’utilizzo della prestigiosa lingua latina da parte di individui dal nome greco non autorizza a pensare ad un’effettiva integrazione di *Aphrodito* all’interno della società di *Catina*. Da un canto l’interesse per il restauro e l’ampliamento del corredo urbanistico della città etnea, soprattutto nel corso del II secolo e, in particolare, per gli edifici adibiti agli spettacoli, dall’altro l’attenzione specificamente rivolta dagli imperatori adottivi agli attori e agli spettacoli di mimo consentono di ipotizzare una datazione dell’iscrizione di *Aphrodito* all’età degli Antonini.

Parole chiave: mimo; *Catina*; teatro; legislazione; Antonini.

[en] “Public” Places and “Marginal” Women: An Actress in Roman Catania

Abstract. An epitaph, found in Catania around 1731, mentions the *mimas Aphrodito*, *Eutyclus*’ wife. The mime consisted of a show focused on mythological parodies or, more frequently, on erotic plots, it was a sort of “farce” recited by several actors accompanied by choristers and musicians and, above all, connoted by the beauty, often generously exhibited, of actresses and dancers, who could achieve considerable fame and high earnings. The black mark of *infamia*, however, damaged the *mimae*, associated by law to prostitutes: for this reason the use of the prestigious Latin language by individuals with Greek name does not authorize to think of an effective integration of *Aphrodito* inside the society of *Catina*. On the one hand the interest in restoration and expansion of the urban planning of the Etnean city, especially during the second century and, in particular, for the buildings used for the shows, on the other hand the attention specifically given by adoptive emperors to mime actors and shows allow to hypothesize a dating of the inscription of *Aphrodito* at the age of the Antonines.

Keywords: Mime; *Catina*; Theatre; Legislation; Antonines.

Sommario: 1. Introduzione. 2. Una donna di spettacolo: la *mima*. 3. Alla mercé di avidi sguardi: il marchio dell’*infamia*. 4. Il vero e l’immaginato: un’attrice sulla *scaena*. 5. Considerazioni conclusive. 6. Bibliografia.

Cómo citar: Arena, G. (2020): Luoghi “pubblici” e donne “ai margini”: un’attrice a Catania romana, en *Gerión* 38/1, 83-116.

¹ Il presente saggio costituisce una versione ampliata con integrazioni e aggiornamenti della *Relazione* letta in occasione del Convegno Internazionale “*Voci di pietra*”. *Pluralismo culturale e integrazione nella Sicilia antica e tardoantica*, tenutosi a Catania il 16 e 17 marzo 2018.

² Università degli Studi di Catania.
E-mail: arenag@unict.it

1. Introduzione

All'interno di un recente e pregevole volume collettaneo su *Donne, istituzioni e società tra tardo antico e alto medioevo*, curato da Francesca Cenerini e Ida Gilda Mastrorosa, un contributo di Silvia Giorcelli Bersani, a spiccato contenuto teorico-metodologico, dal titolo *Donne romane: storie "di genere" vere, possibili, improbabili*, ha giustamente posto in evidenza i limiti e i rischi di approcci antropologici e/o femministi allo studio della condizione femminile nel mondo romano. La studiosa ha soprattutto sottolineato come il problema centrale sia non "tanto chiedersi 'se' le donne abbiano avuto una storia ma soprattutto 'come' sia metodologicamente possibile una storia delle donne in presenza di una documentazione largamente androcentrica e misogina". Secondo la Giorcelli Bersani, occorrerebbe superare il recinto un po' angusto del *mundus muliebris*, "fatto di acconciature e profumi, di timori virginali e di gravidanze", per occuparsi della condizione femminile nei suoi risvolti privati, "che tanto privati non sono, quali matrimonio, relazioni familiari, educazione", ma anche rapporti di forza e relazioni diseguali "inter ed extra familiari nella società romana", per ripensare, insomma, le categorie di pubblico e privato e, dunque, anche il "ruolo della donna nelle attività lavorative, nella vita civica (...), di pari passo con l'interesse per gli strati sociali subalterni che restavano generalmente esclusi dalla registrazione della memoria storica e letteraria".³

2. Una donna di spettacolo: la *mima*

Un epitaffio, rinvenuto all'incirca nel 1731 nelle fondamenta della Chiesa di Santa Caterina da Siena (nota anche come Santa Caterina del Rosario, già annessa al Convento dei Padri Domenicani e attualmente sede dell'Archivio di Stato; **Fig. 1**),⁴ reca il seguente testo:⁵

³ Giorcelli Bersani 2016, 408, 410-411, 420.

⁴ Amico 1741, 217-218, nr. xvi: "in fundamentis Ecclesiae S. Catharinae Senensis anno circiter MDCCXXXI". L'iscrizione della *mima* viene riportata già da Muratori (1740, MCCXCIX, nr. 11, nella *classis XIX* dedicata all'*affectus conjugum*) e, come si legge sopra la trascrizione, fu il palermitano Antonio Pantò ad inviare allo stesso Muratori il testo dell'epigrafe: "Catanæ, apud PP. Prædicatores. Misit Antonius Pantò J.C. Panormitan." (cfr. Muscolino 2008, 119-120, nota 8). Si vedano inoltre Castelli 1769, 134, nr. vi; Ferrara 1829, 361, nr. 2. L'antiquario messinese Andrea Gallo (1734-1814) in una lettera inviata al fiorentino Domenico Maria Manni dichiara di possedere negli anni '60 del '700 l'epigrafe di *Aphrodito*, in realtà già custodita dal 1731 presso il convento dei Padri Domenicani: "il nostro erudito millanta una falsa proprietà o forse trascura di riferire all'amico fiorentino di possedere una copia o un falso" (Giacobbe 2010, 96).

⁵ *CIL* X 7046 (=Korhonen 2003, 187, nr. 51, con indicazioni dettagliate sull'esatta provenienza); cfr. 10-11, nota 22, 13-14, 52, nota 198; la fotografia dell'epigrafe è disponibile anche on line all'indirizzo <http://www.helsinki.fi/hum/kla/catania/051.jpg>. Dell'iscrizione si dà notizia pure nell'*Epigraphic-Datenbank Claus-Slaby (EDCS-21900368)* e nell'*Epigraphic Database Roma (EDR139551)* con relativo corredo di indicazioni tecniche e fotografia (A. Fusco: 02.07.2014). Si vedano inoltre http://www.edr-edr.it/edr_programmi/res_complex_comune.php?do=book&id_nr=EDR139551&partId=1; *Italia Epigrafica Digitale. Vol. IX. Sicilia*, Roma 2017, 256-257, nr. 270. Il testo si trova poi schedato a cura di Jonathan R. W. Prag (Oxford University) in *I.Sicily 0330*: <http://sicily.classics.ox.ac.uk/inscription/ISic0330>, status: draft (sito consultato in data 01.08.2017).

D M S		D(is) M(anibus) s(acrum)
APHRODITO		Aphrodito
MIMAS δ VIX δ		mimas · vix(it) ·
ANN δ XXXX δ		ann(is) · XXXX ·
EVTYCHUS δ CON δ	5	Eutyclus · con- ·
IVGI δ MERENTI F		iugi · merenti f(ecit)

“(Sepolcro) consacrato agli dèi Mani. *Aphrodito*, mima, visse quarant’anni. *Eutyclus* realizzò (il sepolcro) per la meritevole consorte”.

L’epigrafe si trova esposta nella sala XII (nr. 18) del Museo Civico del Comune di Catania “Castello Ursino” (inv. nr. 390), sede della bella mostra permanente “Voci di Pietra” inaugurata il 14 luglio 2017, come risultato finale del progetto *EpiCum*, realizzato dal Comune in collaborazione con la Oxford University, l’Istituto per l’Intelligenza artificiale del CNR e il Liceo artistico “M. M. Lazzaro”.



Fig. 1. Iscrizione di *Aphrodito* (© Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Museo Civico del Comune di Catania “Castello Ursino”, sala XII, fotografia G. Arena).

Grazie alla cortese sollecitudine della Responsabile del Museo Civico, dott.ssa Valentina Noto, ho ottenuto il permesso di riproduzione fotografica dell’iscrizione, dopo aver inoltrato regolare richiesta all’ufficio competente in data 31 luglio 2017.

Il testo è inciso su una lastra marmorea bianca con retro liscio (29 x 33,5 x 2,1 cm; altezza delle lettere 1,5-2,2 cm). Le lettere, rubricate, mostrano in genere un andamento corsiveggiante; a l. 6 la *g* presenta una curva particolarmente breve e π di *merenti* sono in nesso; *hederae distinguentes* sono ben visibili a l. 3 sia fra *mimas* e *vix* sia dopo *vix*, a l. 4 sia fra *ann* e *XXXX* sia dopo *XXXX*, a l. 5 sia fra *Eutyclus* e *con* sia dopo *con*, a l. 6 fra *-iugi* e *merenti*. Il participio *merenti* riferito a *coniugi* costituisce un *unicum* nel panorama epigrafico catanese rispetto ai nessi *b(ene) m(erenti)* –adoperato in almeno due iscrizioni certamente provenienti da Catania– e *merenti viro* (epigrafe probabilmente catanese) e rispetto anche a varianti più “verbose”, quali i nessi *nutrici o(ptimae) d(e) s(e) m(erenti)* e *coniugi o(ptimo) d(e) s(e) m(erenti)*, presenti in un altro epitaffio.⁶

⁶ Korhonen 2003, 189-190, nr. 54, 192, nr. 58, 202, nr. 75, 212, nr. 97; cfr. inoltre 102, 196.

Il formulario con il quale viene commemorata la defunta si adegua ad una sorta di schema fisso, adoperato anche nelle corrispettive epigrafi greche: 1. invocazione iniziale *Dis Manibus/Θεοῖς Καταχθονίοις*, 2. nome del dedicatario dell'epitaffio, talvolta accompagnato dalla professione o da un epiteto, 3. età, 4. nome del dedicante e/o termine che ne indica il rapporto di parentela con il defunto, 5. *fecit/έποίησε(v)*. Sulla base del formulario adottato e delle caratteristiche paleografiche del nostro epitaffio, Kalle Korhonen ha proposto una datazione oscillante tra il II e gli inizi del III secolo d.C.⁷

Secondo lo studioso, il nome della defunta sarebbe piuttosto raro, perché documentato prevalentemente in Macedonia.⁸ Per la verità, le attestazioni di questo ginecónimo non sono così esigue né geograficamente circoscritte.⁹ Nella prosopografia messa a punto da Evelyn Fertl –dove vengono schedate in tutto 18 attrici di mimo ricordate in lingua sia latina sia greca– è inclusa anche la nostra *Aphrodito*, che, secondo la studiosa, doveva essere quasi certamente di condizione servile come il marito, poiché entrambi portano soltanto il nome proprio greco.¹⁰

Sempre a parere di Korhonen, dal momento che la professione della defunta, ossia “attrice di mimo”, verrebbe segnalata raramente nelle iscrizioni, sarebbe legittimo presumere che *Aphrodito* avesse “raggiunto una certa fama”.¹¹ In effetti, sul piano strettamente linguistico, il termine *mimas* costituisce un *unicum* epigrafico, dal momento che l'unica altra attestazione in lingua latina si trova nel grammatico Probo, il quale non solo distingueva il nome proprio *Mimas* dal nome comune *mimas*, ma riteneva preferibile la forma *mima* alla variante *mimas*.¹² Di norma, infatti, le

⁷ Korhonen 2003, 96, 102, nota 418, 187; cfr. 98, nota 400; Korhonen 2004, 246 (con specifico riferimento alla nostra epigrafe).

⁸ Korhonen 2003, 187.

⁹ Macedonia: Gouanropoulou – Hatzopoulos 1998, nr. 374 (=SEG 36, 600; Bottiaia, Beroia, ca. 175-200 d.C., Αφροδίτῳ); Gouanropoulou – Hatzopoulos 1998, nr. 217 (Bottiaia, Beroia, inizi del III d.C., Αφροδίτῳ); IG X, 2, 2, 178 (=Srp̄ska kraljevska Akademija Spomenik 77, 1934, 34 nr. 6; Pelagonia, Podmol: Kutlište, III d.C., l. 9: Αφροδίτῳ); IG X, 2, 2, 37 (=SEG 33, 525; Lynkestis, Vašarejca: Monastirište, III d.C.); SEG 48, 850 (Mygdonia, Tessalonica, ca. 158/159 d.C.); SEG 30, 552 (Amphipolis, 187 o 303 d.C., Αφροδείτῳ); IG X, 2, 1, 166 (Tessalonica, 252/253 d.C., Αφροδείτῳ); Cormak 1970, 59, 12 (Dion, Karitsa, Αφροδείτῳ); Oikonomos 1915, nr. 47 (Panagia, Katerini, Αφροδείτῳ). Beozia: IG VII, 507 (Tanagra, 222-205 a.C., Αφροδίτῳ). Tessaglia: SEG 29, 542 (Pelagiotis, Kerkinion?, Kato Amygdale, III-IV d.C.: Αφροδέκτῳ, integrato forse in Αφροδείτῳ da O. Masson: SEG 31, 1710). Laconia: IG V, 1, 812 (=Couilloud 1974, App. II, nr. 29; Mistra, età imperiale, Αφροδείτῳ). Taso: IG XII, 8, 489 (Αφροδείτῳ). Cos: Bosnakis 2008, nr. 227 (dopo il 212 d.C., Αφροδίτῳ). Per la documentazione epigrafica completa si rinvia al sito <http://admin.exist-db.org:41233/exist/apps/igpn/index.html?nref=nAfroditw1>; in particolare, sull'attestazione siciliana, cfr. Fraser – Matthews (eds.) 1997, 87. Per quanto concerne l'antroponimo *Eutyclus*, esso è attestato in altre testimonianze epigrafiche dalla Sicilia: Fraser – Matthews (eds.) 1997, 180; in proposito si vedano Manganaro 1989, 170, nr. 37 (Catania, II-III d.C., *C. Iulius Eutyclus*); 1989, 186, nr. 71 (Herbessos, età imperiale, *Eutyclus*, liberto); CIL X 7267 (Palermo, II d.C., *M. Ulpus Eutyclus*, liberto); Ferrua 1989, nr. 203 (Siracusa, III-V d.C., Εὐτυχος).

¹⁰ Fertl 2005, 174; cfr. 83. Perea Yébenes 2004, 28-31, nella sua breve prosopografia di attrici di mimo e pantomimo non fa menzione della nostra *Aphrodito*.

¹¹ Korhonen 2003, 187.

¹² Prob. *Cath. Gramm.* 4.24.12-20 Keil 1864: *mas Latinum unum monosyllabum repperi tertiae declinationis ris faciens genetivo, mas maris: Vergilius accusativum pluralem “solve mares”. Graeca indifferenter declinabuntur, et primae declinationis ae diphthongo terminato genetivo et tertiae tis terminato genetivo, Mimas Mimae vel Mimantis, Gyas Gyae vel Gyantis, Athamas Athamae vel Athamantis; in nominativo sine n littera, in ceteris casibus cum ea: sic Pallas Pallantis. Nam mimas in mas acutum dis facit genetivo, mimas mimadis, et melius pereunte s littera de nominativo fit nomen Latinum primae declinationis ae genetivum terminans, haec mima huius mimae. Cfr. ThLL VIII, fasc. 7, 987, s.v. *mīmas*.*

iscrizioni in lingua greca recano il vocabolo nella forma $\mu(\epsilon)\mu\acute{\alpha}\varsigma$,¹³ quelle in lingua latina il termine *mima*.¹⁴

Limitatamente alle testimonianze in latino e sulla scorta di un lavoro “pionieristico” di Joël Le Gall,¹⁵ Elena Malaspina ha realizzato una preziosa opera di raccolta –in una prospettiva meramente linguistica (onomasiologica e semasiologica) e non storica, come ha dichiarato la stessa studiosa– di 129 mestieri femminili attestati nelle opere letterarie e nelle epigrafi in latino, e riguardanti non attività svolte all’interno delle pareti domestiche, bensì professioni spesso retribuite e comunque esercitate a vantaggio di persone estranee alla famiglia, a beneficio proprio o, nel caso di schiave, dei padroni.¹⁶ In particolare, tra i mestieri connessi con il mondo dello spettacolo si segnalano quelli di *acroamatica* (“musicista”), *ambubaia* (“suonatrice di flauto siriano”), *arbitrix* (“coreografa”), *archimima* (“direttrice di una compagnia di mimi”), *ballatrix* (“ballerina”), *cantatrix* e *cantrix* (“cantante”), *choraula* (“flautista”), *citharistria* (“suonatrice di cetra”), *citharoeda* (“cantante e suonatrice di cetra”), *crotalistris* (“suonatrice di crotali”), *cymbalistris* (“suonatrice di cembalo”), *dansatrix* (“ballerina”), *emboliaris* (“danzatrice negli intervalli fra gli spettacoli”), *essedaria* (“gladiatrice e auriga”), *fidicina* (“suonatrice di cetra”), *gesticularia* (“pantomima”), *lyristria* (“suonatrice di lira”), *mima* (“attrice di mimi”), *monodiaris* (“cantante solista”), *pantomima* (“attrice di pantomimo”), *psaltria* e *psaltrix* (“suonatrice di cetra”), *saltatrix* (“danzatrice”), *sambucistria* (“suonatrice di sambuca”), *scaenica* (“attrice”), *symphoniaca* (“corista”), *tibicina* (“suonatrice di flauto”), *timpanaria* (“fabbricante di tamburelli”), *tympanistria* (“suonatrice di tamburelli”).¹⁷

¹³ *IGUR* II, 275 (= *IG* XIV, 2179 = *PH* 187909): Ἀκροαγγέ-|νδα μι-|μάς · ἔξ-|ησε ἔτη | τ' (καὶ ἡμισυ). *SEG* 12, 325 (=Gounaropoulou-Hatzopoulos 1998, nr. 399 = *PH* 149878, ll. 4-5; Beroia, inizi III d.C.): εἰμι δὲ μεμῆς ἐγώ, | Κύρῳλα. *SEG* 31, 1283 (= *PH* 282490, ll. 7-8; Antiochia di Pisidia): μεμῆδος[ς Εὐτύ]-| χίας. *IG* XIV, 2342 (=Brusin 1991-1993, nr. 710 = *PH* 141566 = *PH* 334065, l. 11; Aquileia, 222-235 d.C.): μεμῆδι · Βασσῶλλη (su questa *mima* vd. anche *infra*). Il termine si trova pure in Eliano, *De mima Syria*, frg. 126d, 90 Domingo-Forasté 1994. Allusioni alle attrici di mimo possono cogliersi anche in perifrasi presenti in autori come Plutarco (*Sull.* 36.1: οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταύτην ἔχων ἐπὶ τῆς οἰκίας συνῆν μίμοις γυναίξει καὶ καθαριστριάς καὶ θυμελικοῖς ἀνθρώποις, ἐπὶ στιβάδων ἀφ' ἡμέρας συμπίνων) e Cassio Dione (45.28: τί δ' ὄτι καὶ πόρνους καὶ πόρνας, καὶ γελωτοποιοὺς οὐχ ὅτι ἀνδρας ἀλλὰ καὶ γυναῖκας, μετὰ τῶν ῥαβδόχων δαφνηφοροῦντων ἐπαγόμενος τὴν Ἰταλίαν περιήει). Si vedano inoltre Sophocles 1900, 760, s.v. *μῆμας*: “*mima*, actress; prostitute”; Liddell – Scott – Jones – McKenzie 1996, 1134, s.v. *μῆμας*; Montanari 2013³, 1539: “attrice di mimi”.

¹⁴ Sulle testimonianze epigrafiche e letterarie si rinvia a Fertl 2005, 23. Degne di nota, inoltre, sono le *sociae mima* menzionate in un cippo sepolcrale ubicato lungo la *via Latina* (*CIL* VI 10109 = *ILS* 5217 = *EDCS*-19301271: *sociarum / mimarum / in fr(onte) p(edes) XV / in agr(o) p(edes) XII*). Da segnalare è anche *Cornelia Nothis*, liberta di Publio e *secunda mima*, menzionata in un epitaffio databile al II d.C. e inciso su una stele marmorea rettangolare frammentaria rinvenuta nel 1991 ad *Augusta Emerita* nei pressi dell’anfiteatro, dove si trova la necropoli orientale, lungo la via lastricata che collegava l’area del teatro e quella del circo: Saquete Chamizo – Márquez Pérez 1993, 70-72, nr. 10; su questa attrice cfr. anche Perea Yébenes 2004, 29; Fertl 2005, 190.

¹⁵ Le Gall 1969, 123-130.

¹⁶ Malaspina 2003, 347-391; su cui si veda Cenerini 2009², 182-183.

¹⁷ Sull’argomento cfr. anche Adams 1983, 341; Leppin 1992, 8-18 e Cat. 189-313; Spadoni Cerroni 1994, 227-230; Fornaciari 1994, 135-177; Perea Yébenes 2004, 27-28; Gregori 2004-2005, 575-590 (ora 2011, 179-194), e 2005, 3-11 (ora 2011, 195-281); D’Ambra 2007, 62-65. In generale sulle attrici cfr. Bieber 1961, 50, 86, 106, 159, 165, 236-238, 249. Si veda inoltre Gianotti 1993, 45-77. Alcune mimi si esibivano con l’ausilio di strumenti musicali connessi con le proprie tradizioni regionali, come le egiziane suonatrici di *κρόταλα*: Dunand 1979, 96-100 e Cat. nrr. 99-103, Tavv. 46-49, 198-200. Sulle *κροταλίστρια/κροταλίστριδες* cfr. Ferniqué 1887, 1571-1572; Avezou 1919, 559-566; Perpillou – Thomas 1995, 226-227; Montanari 2013³, 1355, s.v.

A differenza del pantomimo, che costituiva una rappresentazione teatrale relativamente colta e raffinata su temi in prevalenza mitologici, in genere interpretata da un singolo attore destinato ad impersonare più ruoli, il mimo invece consisteva in uno spettacolo incentrato su parodie mitologiche o, più di frequente, su intrecci erotici, era una sorta di “farsa” recitata da più attori (μιμολόγοι, λογόμεμοι, ἠθολόγοι, ἄρεταλόγοι, βιολόγοι, μιμόβιοι) accompagnati da coristi e musicisti (μαγῶδοί, λυσιῶδοί, σιμῶδοί, ἰλαρῶδοί, μιμαυλοί) e soprattutto connotata dalla bellezza, spesso generosamente esibita, di attrici e danzatrici.¹⁸

In realtà, la peculiarità del nostro testo non risiede tanto nel ristretto –anche se poi non così esiguo, come si è visto– numero di mimi ricordate nelle epigrafi, né nella (solo) relativamente circoscritta area di provenienza delle attestazioni del gineconimo, quanto piuttosto nella traslitterazione latina di un termine greco, nell’uso, cioè, di *mimas* come “calco” di μιμάς.

Come ha giustamente rilevato Giovanni Salmeri, fu molto rapido il processo che, subito dopo la deduzione, portò una *colonia* come quella di *Catina* ad adoperare la lingua latina nelle iscrizioni pertinenti all’ambito pubblico, ma non v’è dubbio che lo speciale prestigio offerto dall’uso del latino come “più sicuro marchio distintivo del nuovo *status* coloniale” abbia finito presto per ripercuotersi sull’ambito privato e ne abbia favorito l’adozione anche da parte dei grecofoni.¹⁹ Benché nella generale situazione di bilinguismo della Sicilia imperiale il materiale epigrafico mostri come la lingua latina fosse la più usata in almeno tre delle *coloniae* augustee (*Catania*, *Thermae* e *Tindari*), è certo tuttavia che a *Catina* lo scarto fra i due idiomi fu di gran lunga inferiore rispetto a quello riscontrabile negli altri centri siciliani.²⁰

A differenza delle epigrafi greche provenienti da Siracusa e databili ad età imperiale –nelle quali si riscontra soltanto il 15% di *cognomina* di derivazione latina– il 61% degli epitaffi catanesi è in latino, ma il 56% di questi reca esclusivamente nomi di matrice greca, a testimonianza del fatto che nell’epigrafia funeraria di Catania il latino sarebbe stato la lingua “preferita” anche da parte dei grecofoni.²¹ Si deve tuttavia notare, secondo Korhonen, che nella “cultura epigrafica” di Catania altoimperiale, pur registrandosi una pressoché equilibrata “convivenza tra l’epigrafia greca e quella latina”, quest’ultima sembrerebbe aver esercitato un maggiore influsso su quella greca; entrambe, tuttavia, conservarono comunque talune caratteristiche peculiari, per cui non si arrivò “mai ad una traduzione *tout court* dall’altra lingua”.²²

κροταλίστρια: “danzatrice con i sonagli”. In particolare, della provenienza egiziana di questi professionisti dello spettacolo ci informano, oltre a Cicerone (*Rab. Post.* 35: *illinc omnes praestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt*), anche alcuni papiri: si veda, ad esempio, *PFlor.* 74 (181 d.C.); cfr. inoltre Perpillon – Thomas 1995, 225-251; Tedeschi 2002, 150-187, e 2011, 41-53 (su questo volume cfr. Esposito 2012, 203-217). Sulle mimi egiziane si veda Webb 2002, 288.

¹⁸ Oltre al fondamentale lavoro di Reich 1903, vol. I, 156-181 (sulle mimi); vol. II, 807-810 (sul termine “mima”), si vedano almeno Boissier 1904, 1903-1907; Bier 1920; Wüst 1932, 1732; Rotolo 1957; Horsfall 1982, 293; Weber 1986, 136-152; Tedeschi 2002, 115-129 (sul pantomimo), 129-147 (sul mimo), Ricci 2006, 77-87; Garelli 2007; Webb 2012, 223: “pantomime was performed as a competitive art”; Benedetti – Caldelli 2016, 34. In generale, sul mimo letterario, si vedano Bonaria 1988, 1359-1366; De Nonno – De Paolis – di Giovine 1991, 275-276.

¹⁹ Salmeri 2004, 280-281.

²⁰ Per l’ampio uso di statistiche si veda Prag 2002, 27-30; con specifico riferimento a Catania cfr. Korhonen 2003, 103, 116-117.

²¹ Korhonen 2011, 13, Table 2.1, 13-14, Table 2.4.

²² Korhonen 2004, 249. Non a caso anche Prag 2002, 30, ha preferito esprimersi in termini di *epigraphic culture* piuttosto che di *epigraphic habit*, ben consapevole di quanto possa comunque rivelarsi fuorviante parlare di

Brittany Joyce nella sua *Senior Thesis* dal titolo *Trinacria Trilingua*, precisamente nel capitolo III relativo alla *Greek Identity in Roman Catania*, ha sottolineato come, pur essendo il latino il *medium* linguistico adoperato nella nostra epigrafe, il testo di fatto riveli la cultura greca della dedicataria –la quale reca “a rare name”– e del dedicante, che porta una “Latinized version of a Greek name”; anche l’uso del rarissimo *mimas* in luogo di *mima* confermerebbe queste “variations within Latin” e potrebbe persino essere frutto di “a mistake”. Poiché, dunque, né *Aphrodito* né *Euthychus* sarebbero stati latinofoni, la Joyce ha ipotizzato che sia stata proprio la professione di lei a determinare la scelta linguistica dell’epitaffio: “I would also guess neither *Aphrodito* nor her husband were Latin speakers, but instead she was an actress, receiving an inscription in the politically dominant language”.²³

In un recente e documentato studio sugli spettacoli teatrali nella Sicilia romana, Víctor González Galera ha preso in considerazione la probabilità/possibilità che i nuovi abitanti latinofoni delle *coloniae* richiedessero intrattenimenti nel loro idioma d’origine, “a language of prestige”, pur vivendo a stretto contatto con una popolazione locale grecofona.²⁴ Lo studioso, per sostanziare la propria ipotesi, riporta e discute quattro documenti epigrafici. Il primo, frammentario, rinvenuto a Siracusa e databile al II secolo d.C., menziona un βιολόγος ὀκλαδοπαίκτης, ossia un mimo e danzatore dell’ὄκλασμα, il quale reca un’onomastica romana, K. Καϊκίλιος Χαρίτων (?): come sottolinea González Galera, si tratta di un’iscrizione posta da un attore che, pur essendo cittadino romano, aveva tuttavia scelto di far incidere in greco l’epigrafe; lo stesso termine βιολόγος, attestato unicamente nelle iscrizioni greche, indicherebbe, secondo lo studioso, che Καϊκίλιος sarebbe stato un attore che si esibiva in spettacoli in lingua greca.²⁵ Il secondo documento preso in esame è proprio la nostra epigrafe, per la quale González Galera si esprime in questi termini: “it is clear that we are dealing with an interference of Greek: *Aphrodito* or her husband might have set up the epitaph in Latin, because it was regarded as a prestigious language in Catania, but the language of her performances might have been Greek”.²⁶ La terza iscrizione considerata dallo studioso proviene da Centuripe e menziona uno Στουδιῶσος, deceduto all’età di sette anni, λυδιαστής, ossia, probabilmente, *ludio*, professione connessa con i *munera gladiatoria*: sarebbe significativo, almeno a parere di González Galera, il fatto che l’epitaffio sia scritto in greco nonostante il defunto “non only had a profession connected with a Roman form of entertainment, but also bore a Latin name”.²⁷ Una quarta epigrafe, infine, proveniente

Romanization sulla base di un *trend* epigrafico limitato nel tempo e nello spazio. Sull’argomento si vedano anche Korhonen – Soraci 2019, 97-116.

²³ Joyce 2015, 37-38; già Starks 2008, 115, nota 17, aveva segnalato come degna di nota proprio la nostra epigrafe, perché contiene appunto una “Latin transliteration”. Per la verità, quasi due secoli prima, aveva colto questo aspetto Petrettini 1826, 66, nota 5, stabilendo un accostamento fra l’epigrafe di Bassilla da Aquileia (sulla quale vd. *supra* e anche *infra*) e quella della nostra *Aphrodito* e individuando proprio una peculiarità nella traslitterazione latina *mimas* dal greco μιμάς. Il nome della donna mostra il fenomeno dello scambio dell’aspirata ph (φ > ph): Maccarrone 1911, 92; sui nomi femminili in -ῶ di tipo popolare, anche se in latino, come *Aphrodito*, cfr. Manganaro 1958, 391.

²⁴ González Galera 2017, 171.

²⁵ Manganaro 1963, 62; per una lettura solo parzialmente differente cfr. González Galera 2017, 172-173.

²⁶ González Galera 2017, 173.

²⁷ Orsi 1900, 48, 12 (=Manganaro 1963, 63 = *SEG* 38, 925 = *PH* 331799): Στουδιῶ-|σε χρηστῆ | χαῖρε ἔζη-|σε ἔτη ζ’ | λυδιαστής; cfr. González Galera 2017, 174. Secondo Brugnone 1984, 42, il λυδιαστής sarebbe un “istrione”, un “commediante” o, meglio, un “cantore bucolico”; su quest’ultimo possibile significato si veda Manganaro 1988, 59, dove, al termine di un breve elenco di professionisti dello spettacolo ricordati da epigrafi

da Malta, reca inciso –su un sarcofago di II o III secolo d.C., destinato a contenere i resti di un attore comico pergameno– il seguente testo: χαῖρε | Π(ούβλιος) Αἴλιος Ἑρμόλαος | Περγαμηνὸς κωμῳδὸς | καὶ λυριστῆς· ἐβίωσεν | ἔτη : κε´ : ὑγίαινε. | Θ(εοῖς) Κ(αταχθονίοις).²⁸ Πούβλιος Αἴλιος Ἑρμόλαος dovette essere un artista itinerante che dava lettura di scene tratte dalla commedia greca, accompagnandosi con la lira “at private banquets rather than in large theatres”.²⁹ González Galera, in sede di considerazioni conclusive, ritorna sull’iscrizione di *Aphrodito* e sull’uso del termine *mimas* al posto di *mima*, a proposito del quale, sebbene sia teoricamente ravvisabile un’influenza greca, egli tuttavia non esclude possa trattarsi soltanto di “a mistake on the part of engraver, and not an indication that *Aphrodito* performed in Greek”.³⁰ Lo studioso, dunque, al termine della sua disamina, non sembra prendere una posizione definitiva in merito all’idioma effettivamente adoperato dall’attrice durante i suoi spettacoli.

3. Alla mercé di avidi sguardi: il marchio dell’*infamia*

I dati fin qui raccolti, presentati e discussi rivelano come l’attenzione degli epigrafisti sia stata essenzialmente rivolta ad aspetti linguistici e statistici, che, se per un verso hanno consentito un perfetto inquadramento del nostro documento all’interno di una “serie” di testi iscritti, per un altro hanno finito per spostare il fuoco dell’attenzione su aspetti formali dell’iscrizione e per lasciare inevitabilmente in ombra i contenuti giuridici e soprattutto “storici” del testo. In altre parole, riteniamo che non basti segnalare l’adozione del *medium* linguistico del dominatore, ossia il latino, per desumere, eventualmente, una probabile/possibile (?) integrazione fra grecofoni e latinofoni residenti a *Catina*; inoltre, che non sia sufficientemente attendibile, o comunque non lo sia sempre, il solo criterio paleografico o quello del formulario adottato per stabilire la cronologia di un testo iscritto (vd. *supra* § 2). Ed è a questo stadio della nostra riflessione che occorre riesaminare il contenuto dell’epigrafe, perché soltanto attraverso l’analisi attenta persino della singola parola possono cogliersi aspetti che la semplice, talora persino raffinatissima, indagine formale finisce per lasciare sullo sfondo. Mi riferisco, da una parte, alla specifica condizione della donna nominata nel testo, la quale, indipendentemente dal *medium* linguistico scelto dal marito per eternare la memoria della consorte, non fu certamente mai pienamente integrata nella società, proprio perché destinata a portare per tutta la vita il marchio dell’*infamia* (§ 3); dall’altra, faccio invece riferimento alla possibile contestualizzazione del contenuto

greche, viene menzionata anche la nostra *Aphrodito*. È singolare tuttavia che di quest’attrice non si faccia cenno in Bivona 1984, 25-33, e nemmeno in Rizzo 1993. Le testimonianze epigrafiche in lingua greca relative ad artisti che a vario titolo esercitavano la propria professione nell’ambito degli spettacoli musicali e teatrali documentano inoltre a Messina l’esistenza sia di un μουσικός (*IG* XIV, 403: Ἀγριππεῖ-|νφ μου-|σικῶ μν-|ημόσυ-|νον; cfr. Scramuzza 1959, 361) sia di un κωμῳδός (“attore comico”) originario di Paphos e menzionato in un epitaffio metrico risalente al II-III secolo: *IG* XIV, 411 (=PH 140723): Παφιανὸς Πάφι-|ος τῆ(δ’) ὑπὸ γῆ | λέλ[υ]μαι, κωμῳ-|δὸς λυθεις | τὸν βίτου στέ-|φανον; si vedano Brugnone 1984, 37; Manganaro 1958-1959, 17. Cfr. inoltre Pace 1945, 350-370, sul mimo letterario siceliota; 446-450, sulla presunta “scoperta” siciliana di strumenti a corda e a percussione. Un sistro bronzeo d’età ellenistica si trova conservato presso il Museo di Archeologia dell’Università di Catania (Collezione Libertini, inv. nr. 11860): Tortorici 2014, 103, nota 54 (con ulteriore bibliografia *ivi*), 105, fig. 29.

²⁸ *SEG* 17, 438 (=Coleiro 1957, 312-313 = *PH* 329927, che data l’iscrizione al III d.C.).

²⁹ González Galera 2017, 175.

³⁰ González Galera 2017, 175.

all'interno di un contenitore ben più ampio dell'esigua lastra marmorea, ossia il luogo in cui la nostra *Aphrodito* con ogni verosimiglianza avrebbe dispensato al pubblico grazia e bellezza, cioè l'edificio teatrale della città (vd. *infra* § 4).

Il diritto romano equiparava le *mimae*, ossia le "attrici", alle altre figure femminili – prostitute, ma anche ballerine, locandiere, mescitrici – che, prive della "barriera" costituita dalla *stola* matronale, "lavoravano, per così dire, a contatto ravvicinato con il pubblico".³¹ Gli attori e le attrici di mimo provenivano generalmente dagli strati sociali più bassi, erano di condizione libertina e/o servile³² e quasi sempre stranieri. I testi e le danze oscene riscuotevano un grande successo, che toccava l'apice in occasione dei *ludi Florales*, momento in cui le *mimae*, al termine dello spettacolo, venivano invitate dal pubblico a spogliarsi (*nudatio mimarum*): per tale ragione e non a caso, esse venivano equiparate alle meretrici.³³ Com'è evidente dal passo di Valerio Massimo circa lo scandalo suscitato dal licenzioso spettacolo nell'austero Catone, l'uso di termini quali *continentia* e *virtus*, come anche lo stesso riferimento al *sanctum et egregium civem* intenzionalmente rinviano *per contrarium* a qualità in completa "collisione" con le professioni esercitate nel mondo dello spettacolo (Figg. 2-4).



Fig. 2. Sarcofago, prima metà II d.C., Römisch-Germanisches Museum, Köln (Santucci 2011, 106).

³¹ Cenerini 2009², 25. Cfr. Santucci 2011, 106.

³² Dig. 38.1.27 (Iulianus 1 ex Minicio): *si libertus artem pantomimi exerceat, verum est debere eum non solum ipsi patrono, sed etiam amicorum ludis gratuitam operam praebere*; 38.1.25.1 (Iulianus 65 Dig.): *nam si quis pantomimum vel archimum libertum habeat et eius mediocris patrimonii sit, ut non aliter operis eius uti possit quam locaverit eas, exigere magis operas quam mercedem capere existimandus est*. Sono solitamente schiave o liberte le donne le cui professioni sono legate al divertimento e allo svago, quali la *mima*, la *cantatrix*, la *saltatrix*: Reali 2003, 244.

³³ Val. Max. 2.10.8: *eodem [scil. Catone] ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, spectante populus ut mimae nudarentur postulare erubuit. Quod cum ex Favonio amicissimo sibi una sedente cognosset, discessit e theatro, ne praesentia sua spectaculi consuetudinem impediret. Quem abeuntem ingenti plausu populus prosecutus priscum morem iocorum in scaenam revocavit, confessus plus se maiestatis uni illi tribuere quam sibi universo vindicare. Quibus opibus, quibus imperiis, quibus triumphis hoc datum est? Exiguum viri patrimonium, astricti continentia mores, modicae clientelae, domus ambitioni clausa, paterni generis una imago, minima blanda frons, sed omnibus numeris perfecta virtus. Quae quidem effecit ut quisquis sanctum et egregium civem significare velit, sub nomine Catonis definiat. Sen. Ep. 97.8: hoc inter Pompeium et Caesarem, inter Ciceronem Catonemque commissum est, Catonem inquam illum quo sedente populus negatur permisisse sibi postulare Florales iocos nudandarum meretricum, si credis spectasse tunc severius homines quam iudicasse. Et fient et facta sunt ista, et licentia urbium aliquando disciplina metuque, nunquam sponte considet. Mart. 1.35: quis Floralia vestit et stolatium permittit meretricibus pudorem?. Schol. Iuv. 6.250: Florali tuba, qua committuntur ludi Florales, in quibus meretrices nudatis corporibus per varias artes ludendi discurrunt: nam a Flora meretrice instituti sunt. In honorem Florae deae, quae floribus praeest, ludi conditi sunt inpudici. Cfr. Lact. Inst. 1.20.10: celebrantur ergo illi ludi cum omni lascivia, convenienter memoriae meretricis. Nam praeter verborum licentiam, quibus obscenitas omnis effunditur, exuunt etiam vestibus populo flagitante meretrices, quae tunc mimarum funguntur officio, et in conspectu populi usque ad satietatem impudicorum luminum cum pudendis motibus detinentur. Si vedano anche Gianferrari 1998, 8-12; Perea Yébenes 2004, 11-43.*



Fig. 3. Mosaico da Santa Sabina, fine II d.C., Musei Vaticani, Roma (Santucci 2011, 106, fig. V, 36).



Fig. 4. Pitture del colombario di Villa Doria Pamphili a Roma, British Museum, Londra (Santucci 2011, 106, fig. V, 36).

In quest'ambito la presenza femminile era piuttosto consistente: le donne, infatti, si esibivano in contesti pubblici, come il teatro³⁴ o l'arena, e in contesti privati, in occasioni di particolari ricorrenze o di feste, e potevano essere attrici (*scaenicae, mimae*), cantanti, musiciste, danzatrici, ma anche gladiatrici; costoro, in genere, intraprendevano giovanissime questa carriera, ricevendo verosimilmente la prima formazione all'interno della famiglia d'origine o della cerchia parentale; anche se il tenore di vita e i compensi ricevuti non dovevano solitamente essere elevati, alcune donne di spettacolo raggiunsero tuttavia fama considerevole e conseguirono notevoli guadagni,³⁵ come la *Dionysia* menzionata da Cicerone³⁶ o la *Claudia Hermione*

³⁴ Originariamente il mimo era rappresentato nell'orchestra, più tardi sulla scena: Wüst 1932, 1747.

³⁵ Wüst 1932, 1748-1749. Sulla morte in giovane età di queste professioniste dello spettacolo, mediamente tra i 9 e i 14 anni, cfr. Starks 2008, 120.

³⁶ Cic. *Q. Rosc.* 8.23: *pro deum hominumque fidem! Qui HS ICCCC CCCICCC quaestus facere noluit – nam certe HS ICCCC CCCICCC merere et potuit et debuit, si potest Dionysia HS CCCICCC CCCICCC merere – is per summam fraudem et malitiam et perfidiam HS iccc appetiit? Et illa fuit pecunia immanis, haec parvola, illa honesta, haec sordida, illa iucunda, haec acerba, illa propria, haec in causa et in iudicio conlocata. Decem his annis proximis HS sexagiens honestissime consequi potuit; noluit. Laborem quaestus recepit, quaestum laboris reiecit; populo Romano adhuc servire non destitit, sibi servire iam pridem destitit; sul passo ciceroniano si veda*

definita *archimima sui temporis prima*.³⁷ Esemplare al riguardo è una stele marmorea dall'anfiteatro di Aquileia, databile al 220-230 d.C., il cui testo, metrico, appare sormontato dal busto della defunta, la mima Βάσιλλα, la cui sepoltura fu curata da un tale Ἡρακλείδης, attore e forse capo della compagnia, che gratificò l'attrice, "morta spesso sulla scena teatrale", con l'appellativo di "decima Musa", titolo che era stato attribuito nientemeno che a Saffo.³⁸

Dopo gli eccessi tardorepubblicani, ai valori nuovamente imposti dalla normativa augustea e incentrati sul decoro e sulla *gravitas* matronale si adeguò un intellettuale come Orazio, pur essendo egli un noto estimatore delle donne di condizione libertina, considerate di "seconda scelta", e altrettanto buon "conoscitore" del sesso mercenario di "terza classe", ossia quello praticato *cum mimis* e *cum meretricibus*.³⁹ In séguito Tiberio vietò ai senatori, ai cavalieri, alle loro consorti e alla loro progenie le nozze con attori, attrici e loro discendenti,⁴⁰ provvedimento di fatto già incluso da Augusto nella *lex Iulia de maritandis ordinibus* e nella *lex Papia Poppaea*.⁴¹

Come si apprende dal *Digesto*, sullo stesso piano delle meretrici venivano poste sia le donne che lavoravano nei locali pubblici come le *tabernae* e le *cauponae*, sia le cantanti, le ballerine e le attrici, ossia le donne di spettacolo, le uniche legittimate ad accompagnarsi ad un uomo in luoghi pubblici:⁴² si trattava di categorie colpite

anche la fine analisi di Dupont 2015, 47. Cfr. inoltre Cic. *Verr.* 3.34.78, 36.83, 5.12.31, 31.81: Verre aveva come amante una *mima* di nome *Tertia*, a sua volta figlia del mimo *Isidorus*.

³⁷ *CIL* VI 10106. Cfr. Webb 2008, 47-49; D'Aloja 2016, 647-648, 653-654, 656, 659.

³⁸ *IG* XIV, 2342: τὴν πολλοῖς · δήμοισι | πάρος · πολλαῖς δὲ · πόλεσσι / δόξαν · φωνάεσσαν · ἐνὶ | σκηναῖσι · λαβοῦσαν / παντοίης · ἀρετῆς · ἐν μεί-|μοις · εἶτα · χοροῖσι / πολλάκις · ἐν θυμέλαις · ἀλ-|λ' οὐχ · οὔτω δὲ · θανούση, / τῆ · δεκάτῃ · Μούσῃ · τὸ λα-|λεῖν · σοφὸς · Ἡρακλείδης / μειμάδι · Βασίλλῃ · στήλῃν | θέτο · βιολόγος · φῶς / ἢ δὴ · καὶ νέκυς · οὔσα · ἴσῃν | βίου · ἔλλαχε · τειμήν, / μουσικὸν · εἰς δάπεδον | σῶμ' ἀναπαυσάμενη. | Ταῦτα | οἱ σύσκηνοί σου · λέγουσιν | "εὐνώχει · Βάσιλλα · οὐδεὶς · ἀθά-|νατος". Cfr. Guarducci 1987, 412-414, nr. 17 e fig. 138. Cfr. anche Corbato 1947, 188-203; Webb 2002, 301-303.

³⁹ Hor. *Sat.* 1.2.47-49: *tutior at quanto merx est in classe secunda, / libertinarum dico – Sallustius in quas / non minus insanit quam qui moechatur; 58-59: verum est cum mimis, est cum meretricibus, unde / fama malum gravius quam res trahit;* cfr. Wüst 1932, 1748; Cenerini 2009², 93.

⁴⁰ Suet. *Tib.* 35.3.

⁴¹ *Dig.* 23.2.44 *pr.* (Paulus 1 *ad l. Iul. et Pap.*): *lege Iulia ita cavetur: "qui senator est quive filius neposve ex filio proneposve ex filio nato cuius eorum est erit, ne quis eorum sponsam uxoremve sciens dolo malo habeto libertinam aut eam, quae ipsa cuiusve pater materve artem ludicram facit fecerit. neve senatoris filia neptisve ex filio proneptisve ex nepote filio nato nata libertino eive qui ipse cuiusve pater materve artem ludicram facit fecerit, sponsa nuptave sciens dolo malo esto neve quis eorum dolo malo sciens sponsam uxoremve eam habeto"*. Su questa incompatibilità fra il rango di senatore o di cavaliere e i mestieri dello spettacolo è fonte anche un'epigrafe da *Larinum* contenente un provvedimento emanato nel 19 d.C., ma riferibile già a un precedente divieto dell'11 d.C.: Buonocore 1992, nr. 2; Ricci 2006; Cristofori 2016, 155-156.

⁴² *Dig.* 4.8.21.11 (Ulpianus 13 *ad edictum*): *sed si in aliquem locum inhonestum adesse iusserit, puta in popinam vel in lupanarium, ut Vivianus ait, sine dubio impune ei non parebitur: quam sententiam et Celsus libro secundo digestorum probat. Unde eleganter tractat, si is sit locus, in quem alter ex litigatoribus honeste venire non possit, alter possit, et is non venerit, qui sine sua turpitudine eo venire possit, is venerit, qui inhoneste venerat, an committatur poena compromissi an quasi opera non praebita. Et recte putat non committi: absurdum enim esse iussum in alterius persona ratum esse, in alterius non. Alle donne non ingenuae erano giuridicamente equiparate le scaenicae, le tabernariae e le titolari di pubbliche attività commerciali (Cod. Theod. 4.6.3, 336 *Iul.* 21): *Imp. Constantinus A. ad Gregorium. Senatores seu perfectissimos, vel quos in civitatibus duumviralitas vel quinquennialitas vel flamonii vel sacerdotii provinciae ornamenta condecorant, placet maculam subire infamiae et peregrinos a romanis legibus fieri, si ex ancilla vel ancillae filia vel liberta vel libertae filia, sive romana facta seu latina, vel scaenica vel scaenicae filia, vel ex tabernaria vel ex tabernari filia vel humili vel abiecta vel lenonis vel harenarii filia vel quae mercimoniis publicis praefuit, susceptos filios in numero legitimum habere voluerint aut proprio iudicio aut nostri praerogativa rescripti, ita ut, quidquid talibus liberis pater donaverit,**

da *infamia* e soggette a limitazioni di carattere giuridico e morale, sia nella sfera pubblica sia in quella privata.⁴³ L'*infamia* che colpiva coloro i quali praticavano l'*ars ludicra* dietro compenso –attori, cantanti, danzatori, musicisti, gladiatori, aurighi– comportava la restrizione dei diritti civili per i cittadini romani e la perdita dei diritti politici, oltre che il disprezzo da parte delle *élites*.⁴⁴

Il paradosso di questa condizione è stato posto recentemente in risalto da Patrizia Arena, la quale ha giustamente evidenziato la fondamentale contraddizione fra il prestigio sociale e l'*infamia*, tra la popolarità e lo *status* giuridico, fra l'acquisizione di talora consistenti fortune e l'effettiva esclusione da ogni diritto.⁴⁵

sive illos legitimos seu naturales dixerit, totum retractum legitimae suboli reddatur aut fratri aut sorori aut patri aut matri. Sed et uxori tali quodcumque datum quolibet genere fuerit vel emptione collatum, etiam hoc retractum reddi praecipimus: ipsas etiam, quarum venenis inficiuntur animi perditorum, si quid quaeritur vel commendatum dicitur, quod his reddendum est, quibus iussimus, aut fisco nostro, tormentis subici iubemus. Sive itaque per ipsum donatum est qui pater dicitur vel per alium sive per suppositam personam sive ab eo emptum vel ab alio sive ipsorum nomine comparatum, statim retractum reddatur quibus iussimus, aut, si non existunt, fisci viribus vindicetur. Quod si existentes et in praesentia rerum constituti agere noluerint pacto vel iureiurando exclusi, totum sine mora fiscus invadat. Quibus tacentibus et dissimulantibus a defensione fiscali duum mensuum tempora limitentur, intra quae si non retraxerint vel propter retrahendum rectorem provinciae interpellaverint, quidquid talibus filiis vel uxoribus liberalitas impura contulerit, fiscus noster invadat, donatas vel commendatas res sub poena quadrupli severa quaestione perquirens. Licinniani autem filius, qui fugiens comprehensus est, compedibus vinctus ad gynaecei Carthagini ministerium deputetur. Lecta XII k. Aug. Carthagine Nepotiano et Facundo cons.; cfr. Cod. Iust. 5.7.1 (Imperatores Valentinianus, Marcianus, 454 d.C.): unde licere statuimus senatoribus et quibuscumque amplissimis dignitatibus praeditis, ex ingenuis natas quamvis pauperes in matrimonium sibi adsciscere, nullam que inter ingenuas ex divitiis et opulentiore fortuna esse distantiam. A. 454 d. prid. non. April. Constantinopoli Aetio et Studio vv. cc. cons. A proposito delle leggi promulgate tra IV e V secolo e raccolte nel libro XV del *Codex Theodosianus*, rubrica 7, *de scaenicis*, con specifico riferimento alla repressione nei confronti delle *mimae*, si vedano Webb 2002, 296-299; Perea Yébenes 2004, 38-41. Utili considerazioni sull'argomento in Pavón Torrejón 2018, 33-62.

⁴³ Cfr. Cenerini 2009², 178; Criniti 1999, 22, 38. Sull'*infamia* e le professioni "infamanti", con particolare riferimento a quella degli attori e delle attrici, si veda l'importante e documentata messa a punto di Neri 1998, 197-199, 236-246. Sulle limitazioni giuridiche dei professionisti dello spettacolo cfr. inoltre Greenidge 1894, 170-176 (con specifico riferimento alle donne); Frank 1931, 11-20 (il "marchio" dell'*infamia* imposto dal censore sembrerebbe non aver colpito gli attori fino alle soglie dell'età imperiale, quando, in correlazione con la diffusione del mimo, le attività esercitate dai professionisti dei *ludi scaenici* furono formalmente bollate come "infamanti"); Green 1933, 301-304; Marek 1959, 101-111; Ducos 1990, 19-33; Leppin 1992, 71-83; Duncan 2006, 252-273.

⁴⁴ *Dig. 3.2.1 (Iulianus 1 ad edictum): praetoris verba dicunt: "infamia notatur qui ab exercitu ignominiae causa ab imperatore eove, cui de ea re statuendi potestas fuerit, dimissus erit: qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scaenam prodierit: qui lenocinium fecerit: qui in iudicio publico calumniae praevaricationisve causa quid fecisse iudicatus erit: qui furti, vi bonorum raptorum, iniuriarum, de dolo malo et fraude suo nomine damnatus pactusve erit: qui pro socio, tutelae, mandati depositi suo nomine non contrario iudicio damnatus erit: qui eam, quae in potestate eius esset, genero mortuo, cum eum mortuum esse sciret, intra id tempus, quo elugere virum moris est, antequam virum elugeret, in matrimonium collocaverit: eamve sciens quis uxorem duxerit non iussu eius, in cuius potestate est: et qui eum, quem in potestate haberet, eam, de qua supra comprehensum est, uxorem ducere passus fuerit: quive suo nomine non iussu eius in cuius potestate esset, eiusve nomine quem quamve in potestate haberet bina sponsalia binasve nuptias in eodem tempore constitutas habuerit"; Tert. Spect. 22.2: etenim ipsi auctores et administratores spectaculorum quadrigarios scaenicos xysticos arenarios illos amatissimos, quibus viri animas, feminae autem illis etiam corpora sua substernunt, propter quos se in ea committunt quae reprehendunt, ex eadem arte, qua magnificiunt, deponunt et deminuunt, immo manifeste damnant ignominia et capitis minutione, arcentes curia rostris senatu equite ceterisque honoribus omnibus simul et ornamentis quibusdam.* Cfr. Wüst 1932, 1752.

⁴⁵ Arena 2016, 537; 2020, 47-49. Per uno studio specifico su Licoride, apprezzata "donna di spettacolo", vissuta nel I secolo a.C. ma ancora famosa nella Tarda Antichità e tuttavia destinata a rimanere "un personaggio "straniero" (...) ai margini della società", si veda Traina 1994, 99; sul medesimo personaggio di Licoride/Citeride non vanno tuttavia omissi i fondamentali lavori di Mazzarino 1980-1981, 3-26; 1980, 7-50, e 1982, 313-337;

4. Il vero e l'immaginato: un'attrice sulla *scaena*

Come riferisce Cassio Dione, in numerose città Adriano promosse un'intensa attività edilizia, legata soprattutto ad edifici teatrali, e istituì giochi in occasione delle sue visite (ἐποίει δὲ καὶ θέατρα καὶ ἀγῶνας, περιπορευόμενος τὰς πόλεις).⁴⁶ al di là delle discusse e non risolte proposte di datazione per il teatro di Catania – “subito dopo la deduzione della *colonia augustea*”,⁴⁷ non prima degli inizi del II d.C., con ulteriori rimaneggiamenti sotto i Severi,⁴⁸ “epoca traiana o adrianea” con decorazioni in età severiana,⁴⁹ età degli Antonini,⁵⁰ fra tarda età antonina ed età severiana,⁵¹ una prima fase in epoca giulioclaudia e una seconda fra gli Antonini e i Severi⁵² – è stato ipotizzato che uno di questi edifici teatrali fosse proprio quello della città siciliana, dal momento che Adriano viene definito *restitutor Siciliae* su due serie di sesterzi⁵³ emesse in ricordo del viaggio compiuto dall'imperatore nell'isola intorno al 125/126 d.C. e ricordato da un ben noto passo della *Historia Augusta*.⁵⁴ Leonardo Fuduli e Grazia Salamone hanno tuttavia ritenuto che il titolo di *restitutor Siciliae*, documentato

Dupont 1985, 102. Si veda inoltre Treggiari 1971, 196-198. Sulla marginalità delle mime ha insistito, quasi ossessivamente, Perea Yébenes 2004, 17: “las mimas están al margen de la cultura “cultura” (del teatro “griego” escrito en latín de un Séneca), están al margen de los *ordines* sociales, parasitando de ellos, están muchas veces, suponemos, al margen de la ley, y estaban también al margen de los cánones morales y estéticos propios de la *matrona* romana. Tales “marginalidades” sitúan a la mima en la “extranjería”, con independencia de su carta de nacimiento, que no la conocemos en ningún caso”.

⁴⁶ D.C. 69.10. Anche Frontone (*Princ. Hist.* 11.209 van den Hout 1988), in un passo che forse non ha ancora ricevuto adeguata attenzione, ricorda i *monumenta* eretti dall'imperatore e visibili in parecchi centri d'Europa e d'Asia: *eius [scil. Hadriani] itinerum monumenta videas per plurimas Asiae atque Europae urbes sita, cum alia multa tum sepulcra ex saxo formata*.

⁴⁷ Coarelli – Torelli 1984, 330.

⁴⁸ Belvedere 1988, 346-413; Wilson 1990, 67-70.

⁴⁹ Molè Ventura 1996, 180, e 2008, 48: “in più fasi si distribuisce la (ri-)costruzione del teatro (...) Un rifacimento (...) forse più propriamente va collocato in epoca traiana o adrianea (...) La fase finale, cui risalgono le decorazioni architettoniche, fu realizzata nei primi decenni del terzo secolo, negli anni della dinastia severiana”.

⁵⁰ Pensabene 1996-1997, 71-73.

⁵¹ Privitera 2009, 56 (con ulteriore bibliografia *ivi*): “tra la tarda età antonina e l'età severiana i principali edifici per spettacoli della città ricevettero una rinnovata attenzione (...) è soprattutto l'area del teatro che subì gli interventi edilizi più consistenti (...) Nel teatro, la costruzione di una nuova *scaenae frons* rappresentò senza dubbio un'impresa impegnativa, che comportò l'apertura di un cantiere edilizio attivo per molti anni (...) non è inverosimile (...) che il cantiere della *scaenae frons* si sia protratto per qualche anno, tra il 213 e il 220 circa”. Sulla *scaenae frons* del teatro si vedano Wilson 1990, 67-69; Pensabene 2005, 192-202, 204-211; sull'aggiunta del III ambulacro, “presumibilmente alla fine del II sec. d.C.”, si veda Buda 2015, 248.

⁵² Tortorici 2016a, 155: “il primo impianto del teatro è datato all'età giulioclaudia. Una seconda fase costruttiva è inquadrabile tra l'età antonina e l'età severiana; a questa fase andrebbero riferiti sia l'ampliamento della *cavea* con la costruzione del III ambulacro, sia il rifacimento dell'edificio scenico, di cui rimangono numerosi frammenti di decorazione architettonica”.

⁵³ La prima serie presenta al d/ il busto dell'imperatore rivolto a destra e legenda HADRIANVS AVG COS. III. P. P. e al r/ Adriano in piedi, rivolto a sinistra, mentre tende il braccio verso la personificazione della Sicilia raffigurata con il *triskelès* sul capo e con due spighe di grano nella mano sinistra, con legenda ADVENTI AVG(USTI) SICILIAE S(ENATUS) C(ONSULTUM); nella seconda emissione la Sicilia, sempre con il *triskelès* sul capo e con le spighe in mano, appare però inginocchiata, ma nell'atto di rialzarsi con l'aiuto dell'imperatore e con legenda RESTITVTORI SICILIAE S(ENATUS) C(ONSULTUM): Mattingly – Sydenham 1926, 467, nrr. 965-966; cfr. Cohen 1880, vol. II, 214, nrr. 1292-1295. Sulla monetazione adrianea e, più in generale, sul “ruolo” del frumento siciliano nel corso del II secolo, cfr. Soraci 2011, 168-176 (con ulteriore bibliografia *ivi*).

⁵⁴ *Hist. Aug. Hadr.* 13.3: *post in Siciliam navigavit, in qua Aetnam montem conscendit, ut solis ortum videret arcus specie, ut dicitur, varium*. Forse in questa occasione si era fatto apprezzare anche un membro della corte imperiale, la nota poetessa *Iulia Balbilla*: cfr. Arena – Cassia 2016, 48-49.

dalle serie monetali e tradizionalmente considerato come prova di un intervento edilizio del *princeps* nelle città dell'isola, vada invece interpretato nell'ottica dell'ideologia universalistica di Adriano, dal momento che le evidenze archeologiche, almeno per quel che concerne un supposto impegno monumentale da parte del *princeps* nell'isola, non appaiono dirimenti.⁵⁵ Comunque sia, non v'è dubbio che proprio i teatri di Catania e Taormina, seppur preesistenti, furono sostanzialmente “ricostruiti” e “rimaneggiati” in una lunga fase compresa fra gli Antonini e i Severi al punto tale da potersi considerare, come ha sostenuto Oscar Belvedere, edifici del tutto “nuovi” (Fig. 5).⁵⁶



Fig. 5. Veduta del teatro di Catania dalla *scaena* (fotografia G. Arena).

Catania, infatti, conobbe certamente nel periodo in questione un notevole sviluppo urbanistico, riscontrabile soprattutto nell'impegno –costruttivo, economico e progettuale– riservato all'edilizia pubblica e, in particolare, oltre alle migliorie e agli ampliamenti nel teatro (*cavea* e costruzione del III ambulacro), all'edificazione dell'odeon, al completamento dell'anfiteatro e forse alla costruzione dell'ippodromo. Le difficoltà di reperimento delle risorse economiche indispensabili per la realizzazione di queste grandi opere pubbliche e le delicate e complesse operazioni connesse con l'amministrazione e con l'impiego di tali fondi sono state giustamente poste in correlazione con la notissima iscrizione di *Iulius Paternus*,⁵⁷ concernente un resoconto in forma epistolare inviato nel 164 d.C. agli imperatori Marco Aurelio e Lucio Vero (identificati attraverso l'integrazione [*Arme*]niacis

⁵⁵ Fuduli – Salamone 2015, 201-215. Sul significato da attribuire al termine *restitutor* cfr. Soraci 2016, 114. Sulla dibattuta questione del ruolo di Adriano come *restitutor Siciliae* in relazione agli interventi imperiali su edifici pubblici delle città isolate si vedano già Belvedere 1988, 390-392; Wilson 1990, 177-179; Bivona 2003, 39; Privitera 2009, 52.

⁵⁶ Belvedere 1988, 363, 368-369.

⁵⁷ *CIL* X 7024 = Korhonen 2003, 165-167, nr. 22; cfr. 167-168, nr. 23 = Manganaro 1989, 169-170, nr. 34; *AE* 1960, 202 = *AE* 1989, 341d = *AE* 2012, 145 = *EDCS*-21900343 = *EDR*139966; Manganaro 1988, 23-24; Wilson 1990, 128-129, 177-178; Molè Ventura 1996, 201-208, e 2008, 48; Privitera 2009, 53-56. Tale documento epigrafico andrebbe posto in correlazione con due altre iscrizioni catanesi di simile contenuto, in base a Korhonen 2003, 166-167, nr. 23, e Manganaro 1958-1959, 157-158 (forse di seriore cronologia, da via Dusmet; si veda inoltre Tortorici 2002, 310-311).

proposta da Giacomo Manganaro):⁵⁸ potrebbe trattarsi forse di un *curator operis*,⁵⁹ incaricato, almeno secondo Edoardo Tortorici, “di sovrintendere ad una importante serie di lavori, con ogni probabilità necessari per restituire sicurezza ed efficienza alle strutture portuali della città”.⁶⁰ In effetti, sull’identificazione dell’edificio pubblico, per la cui ricostruzione *Iulius Paternus* aveva ricevuto l’incarico, ancora si discute.⁶¹ Sulla base di una diversa integrazione (*opus por[ticus]... [porticum] reficiendam curavi*) e data la grandiosità dell’opera edilizia in questione, Patrizio Pensabene aveva infatti ritenuto di porre in collegamento l’epigrafe con una lunga fase di ricostruzione del teatro di Catania, databile al II secolo e prolungatasi forse fino all’età di Marco Aurelio.⁶² Agli interventi finanziari dell’imperatore si sarebbero dovuti affiancare quelli della curia cittadina, ma, poiché quest’ultima era concretamente impossibilitata ad offrire il proprio contributo, Paterno dovette intervenire, dando in vendita, con il consenso dei decurioni, le terre abbandonate della *colonia* e facendo deliberare l’affitto a *conductores* (?) di terre demaniali, anzi forse sottraendole al pascolo; altri 250.000 sesterzi furono forniti dal *procurator* e lo stesso Paterno avrebbe elargito quanto mancava dei 300.000 sesterzi necessari a terminare l’impresa. “Non ci si può sottrarre alla suggestione di ipotizzare che questa ricostruzione riguardasse proprio il teatro, dato il grande impegno finanziario e per il quale si può supporre una lunga durata dei lavori, già suggerita dalle difficoltà finanziarie che accompagnarono l’esecuzione di un’opera così grandiosa”.⁶³ Dal cavo del palcoscenico, poi, scavi abbastanza recenti hanno portato alla luce numerosi materiali, tra i quali anche monete d’età imperiale perfettamente congruenti dal punto di vista cronologico con questo particolare “rigoglio” edilizio: si tratta infatti di nominali bronzei di Traiano, Sabina, moglie di Adriano, Faustina la Giovane, Marco Aurelio, Commodo.⁶⁴

In questa prospettiva, potrebbe configurarsi come qualcosa di più di un mero *topos* letterario l’inserimento della Sicilia, insieme ad Egitto e Libia, fra le *γεωργία* di Roma all’interno del famoso elogio dedicato alla città dal retore Elio Aristide all’epoca di Antonino Pio (*γεωργία δὲ ὑμῶν Αἴγυπτος, Σικελία, Λιβύης ὅσον ἡμερον*);⁶⁵ così come ad una continuità della rilevanza frumentaria dell’isola o forse ad un possibile rilancio del suo ruolo annonario potrebbe far pensare la testimonianza della *Historia Augusta* relativa a difficoltà di approvvigionamento granario dall’Egitto durante il regno di Commodo.⁶⁶ Non sottovaluterei nemmeno un’ipotesi avanzata da Eugenio Amato, secondo il quale, a Catania o a Messina, Favorino, sofista di Arelate, avrebbe pronunciato, durante il regno di Antonino Pio, l’orazione *Περὶ τύχης*, come farebbe pensare uno specifico passo del discorso –pervenutoci all’interno del *corpus* delle opere di Dione di Prusa– in cui si fa riferimento al carattere euboico della città o

⁵⁸ Manganaro 1959, 148.

⁵⁹ Eck 1979, 217-218; sull’argomento si vedano, però, le precisazioni di Molè Ventura 1996, 202-203.

⁶⁰ Tortorici 2016b, 294.

⁶¹ Si veda Molè Ventura 1996, 202 e nota 105.

⁶² Pensabene 1996-1997 (2000), 73, e 2005, 202-203 (con ulteriore bibliografia *ivi*). Incline ad un’identificazione con l’edificio teatrale sembra anche Taormina 2015, 344 e nota 59.

⁶³ Pensabene 2005, 204.

⁶⁴ Taormina 2015, 320, fig. 79, 322; Guzzetta 2015, 351-357.

⁶⁵ Aristid. *Or.* 26 (=14 Dindorf 1829), 12 (p. 201 Jebb).

⁶⁶ *Hist. Aug. Comm.* 17.7: *nec patris autem sui opera perfecit. Classem Africanam instituit, quae subsidio esset, si forte Alexandrina frumenta cessassent.*

delle città in cui il retore si sarebbe esibito nel corso di una *tournée* per le colonie di fondazione euboica dedotte in Italia meridionale e in Sicilia.⁶⁷

Anche la ritrattistica offre testimonianze riconducibili certamente all'epoca degli imperatori adottivi. Nel Museo Civico di Castello Ursino si trova infatti conservata una testa forse attribuibile a Marco Aurelio, realizzata in marmo bianco a grossi cristalli (h 31,5 cm). Secondo Nicola Bonacasa, “il ritratto è straordinariamente vicino alla fisionomia di Marco Aurelio giovane (...) Si tratta, forse, dell'immagine di un pensatore dell'età di Marco Aurelio. A ogni modo, il ritratto ha subito l'influenza della iconografia aureliana ed è con le effigi giovanili di Marco Aurelio (...) che può essere confrontato con profitto” (**Fig. 6a-b**).⁶⁸

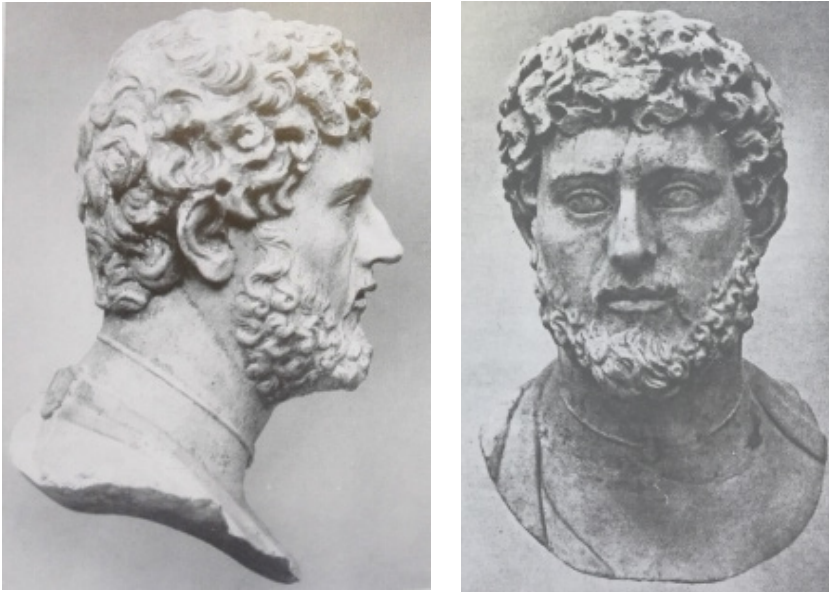


Fig. 6a-b. Ritratto di Marco Aurelio (?) (Bonacasa 1964, tavola LVI, 3-4).

La medesima testa si trova raffigurata in basso a sinistra in un acquerello di Jean-Pierre Louis Laurent Houël (**Fig. 7**).

Nello stesso Museo è custodita un'altra testa in marmo bianco a cristalli fini (h 25 cm), che può essere identificata –sempre secondo Bonacasa, sulla scorta di convincenti confronti con l'iconografia numismatica degli anni 161-162 d.C.– come ritratto di Marco Aurelio Cesare designato, di poco anteriore, cioè, al periodo della successione (**Fig. 8a-b**).⁶⁹

⁶⁷ (Ps.-)D.Chr. *Or.* 64.13-14; cfr. Amato 2003, 145-172; su cui si veda anche Privitera 2009, 53.

⁶⁸ Bonacasa 1964, 96, nr. 122 e tavola LVI, 3-4. Della testa dà notizia già Francesco-Di-Paola Bertucci 1846, 35: “nella stanza delle iscrizioni possono osservare vari pezzi di scultura (...) son pregevoli puranco la testa di Marco Aurelio (...)”; nel catalogo di Bonacasa 1964, 96, come luogo di conservazione veniva indicato il Museo Comunale con nr. di inventario 202 e come luogo di provenienza la collezione dei PP. Benedettini di Catania. Più cauti nell'attribuzione si sono mostrati Fragalà – Pafumi (eds.) 2018, 88: “giovane uomo (...) Ritratto maschile, con *bullā* legata al collo. Seconda metà del II sec. d.C.”.

⁶⁹ Bonacasa 1964, 97, nr. 123. Cfr., però, Fragalà – Pafumi (eds.) 2018, 52: “giovane uomo (...) Ritratto maschile. Seconda metà del II-prima metà del III sec. d.C.”.



Fig. 7. *Museo dei Benedettini: opere d'arte antica*, acquerello di J.-P. L. L. Houël, 1778, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo (Giarrizzo 1990, fig. 1, tavola fuori testo).

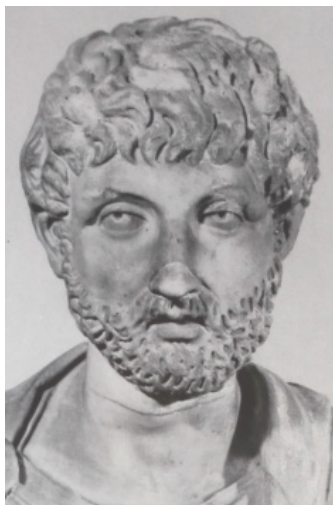


Fig. 8a-b. Ritratto di Marco Aurelio Cesare designato (?) (Bonacasa 1964, tavola LVII, 1-2).

Non va dimenticata, inoltre, una testa-ritratto marmorea, oggi esposta presso l'*Antiquarium* dell'ex Casa Pandolfo e proveniente proprio dal teatro, composta da due frammenti rinvenuti in luoghi distanti l'uno dall'altro (il primo rinvenuto nel palcoscenico durante lo scavo del 1991, il secondo trovato davanti al sesto cuneo della *cavea* nel corso dello scavo del 1993), rappresenta un giovane dall'ovale regolare, con palpebre spesse, arcate orbitali ben delineate, labbra chiuse e fronte quasi interamente coperta dai capelli. La testa, di dimensioni uguali al vero, rivolta verso destra e con espressione pensosa, presenta una rada barba e baffi che velano parzialmente il labbro superiore: "lo stile e la tecnica utilizzati rimandano alla

ritrattistica di età adrianeo-antonina mentre i tratti fisionomici richiamano il primo ritratto ufficiale di Marco Aurelio giovane” (Figg. 9-10).⁷⁰

Sempre per quel che riguarda l’edificio teatrale di Catania, indagini archeologiche recenti hanno mostrato come il cuneo centrale dell’*ima cavea*, risalente alla fase costruttiva d’età antonina, mostri rimaneggiamenti per l’inserimento di una cisterna –modifica effettuata anche in altri teatri del Mediterraneo romano, ivi compresi quelli di Siracusa e Taormina– destinata a funzionare da κολυμβήθρα o *lacuna* per ospitare particolari spettacoli detti “tetimimi” o “idromimi”.⁷¹ In acqua attori di entrambi i sessi si esibivano quasi nudi in coreografie considerate peccaminose dai Padri della Chiesa.⁷² Ora, se è vero che le fonti letterarie tardoantiche pagane (Claudiano accenna ad uno spettacolo di giovani donne nude che si dispongono sull’acqua in forma di barchette) e cristiane (Giovanni Crisostomo lancia strali contro donne che si immergono in un bacino e lo trasformano in un lago di licenziosità, capace di apportare agli uomini più rovine di una traversata del mare Egeo e del Tirreno) fanno riferimento a questo genere di spettacoli acquatici,⁷³ in effetti già per la prima età imperiale Marziale, a proposito degli spettacoli dell’anfiteatro Flavio, descrive le esibizioni di giovani Nereidi che, nuotando, compongono ora il tridente di Nettuno, ora un’ancora, un remo, una navicella, una vela gonfia, una costellazione.⁷⁴ Anche il retore Frontone, in una lettera indirizzata al futuro imperatore Marco Aurelio, fa riferimento al mito di Ero e Leandro come spunto per un’azione scenica

⁷⁰ Branciforti 2013, 43.

⁷¹ Buda 2015, 275-278.

⁷² Sulle *performances* acquatiche si vedano Traversari 1950, 18-35; 1952, 302-311, e 1960, 60-61; d’Ippolito, 1962, 1-14; Lavagnini – Tecla 1963, 185-190. Sull’argomento cfr. inoltre French 1998, 293-318; Perea Yébenes 2004, 32-36. La dotazione di una vasca era funzionale, oltre che ai tetimimi, anche alla *venatio aquatica*, ossia la lotta con e tra animali acquatici e aggressivi come coccodrilli e ippopotami: Lo Giudice 2008, 361-395.

⁷³ Claudian. *Paneg.* 17 (*dictus Manlio Theodoro consuli*), 331-332: *lascivi subito confligant aequore lembi, / stagnaque remigibus spument inmissa canoris*; Io.Chrys. *In Matth. Hom.* 7.6, PG 57, 79-80: εἰπέ γάρ μοι, εἴ τις σε εἰς βασιλεία εἰσαγαγεῖν ἐπιγγέλλετο, καὶ δεῖξιν τὸν βασιλεῦα καθήμενον, ἄρα ἂν εἶλον τὸ θέατρον ἀντὶ τούτων ἰδεῖν; Καίτοιγε οὐδὲν οὐδὲ ἐκεῖθεν κερδᾶναι ἦν. Ἐνταῦθα δὲ πηγὴ πυρὸς πνευματικῆ ἀπὸ ταύτης ἀναβλύζει τῆς τραπέζης· καὶ σὺ ταύτην ἀφεις, κατατρέχεις εἰς τὸ θέατρον, ἰδεῖν νηχομένας γυναῖκας καὶ φύσιν παραδειγματιζομένην, καταλιπὼν τὸν Χριστὸν παρὰ τὴν πηγὴν καθήμενον; Καὶ γὰρ καὶ νῦν παρὰ τὴν πηγὴν κάθηται, οὐ Σαμαρείτιδι διαλεγόμενος, ἀλλ’ ὀλοκλήρῳ πόλει· τάχα δὲ καὶ νῦν Σαμαρείτιδι μόνῃ. Οὐδεὶς γὰρ αὐτῷ πάρεστιν οὐδὲ νῦν· ἀλλ’ οἱ μὲν τοῖς σώμασι μόνους, οἱ δὲ οὐδὲ αὐτοῖς. Ἀλλ’ ὅμως αὐτὸς οὐκ ἀναχωρεῖ, ἀλλὰ μένει, καὶ παρ’ ἡμῶν αἰτεῖ πλεῖν, οὐχ ὕδωρ, ἀλλ’ ἁγιωσύνην· τὰ γὰρ ἅγια τοῖς ἁγίοις δίδωσιν. Οὐδὲ γὰρ ὕδωρ ἀπὸ ταύτης ἡμῖν παρέχει τῆς πηγῆς, ἀλλ’ αἷμα ζῶν· καὶ μὴν θανάτου ἐστὶ σύμβολον, ἀλλὰ ζωῆς γέγονεν αἷτιον. Σὺ δὲ ἀφεις τὴν πηγὴν τοῦ αἵματος, τὸ ποτήριον τὸ φορικῶδες, εἰς πηγὴν ἀπέρχῃ διαβολικὴν, ὥστε νηχομένην πόρνην. ἰδεῖν, καὶ ναυάγιον ὑπομείναι ψυχῆς. Τὸ γὰρ ὕδωρ ἐκεῖνο πέλαιος ἀσελγείας ἐστίν, οὐ σώματα ποιοῦν ὑποβρύχια, ἀλλὰ ψυχῶν ναυάγια ἐργαζόμενον. Ἀλλ’ ἡ μὲν νήχεται γυμνουμένη τὸ σῶμα, σὺ δὲ ὀρῶν καταποντίζῃ πρὸς τὸν τῆς ἀσελγείας βυθόν. Τοιαύτη γὰρ ἡ τοῦ διαβόλου σαγήνη· οὐκ εἰς αὐτὸ κατιόντας τὸ ὕδωρ, ἀλλ’ ἄνωθεν καθημένους τῶν ἐκεῖ καλινδουμένων μᾶλλον ὑποβρυχίους ποιεῖ, καὶ χαλεπότερον ἀποπνίγει τοῦ Φαραῶ, τοῦ μετὰ τῶν ἵππων καὶ τῶν ἀρμάτων καταποντισθέντος τότε. Καὶ εἶγε ἦν ψυχὰς ἰδεῖν, πολλὰς ἂν ὑμῖν ἔδειξα ἐπιπλεούσας τοῖς ὕδασι τούτοις, ὥσπερ τῶν Αἰγυπτίων τότε τὰ σώματα. Ἀλλὰ τὸ χαλεπότερον ἐκεῖνός ἐστιν, ὅτι καὶ τέρψιν τὴν τοιαύτην πανωλεθρίαν καλοῦσι, καὶ τὸ πέλαιος τῆς ἀπωλείας ἡδονῆς εὐρύπον ὀνομάζουσι. Καίτοιγε ἐυκόλωτερον ἂν τις τὸ Αἰγαῖον καὶ Τυρρηνικὸν παραδράμοι πέλαιος μετὰ ἀσφαλείας, ἢ τὴν θεωρίαν ταύτην. Sull’argomento si vedano Pasquato 1976, 131; Lugaresi 2008, 764.

⁷⁴ Mart. 26: *lusit Nereidum docilis chorus aequore toto / et uario faciles ordine pinxit aquas. / Fuscina dente minax recto fuit, ancora curuo: / credidimus remum credidimusque ratem, / et gratum nautis sidus fulgere Laconum / lataque perspicuo uela tumere sinu. / Quis tantas liquidis artes inuenit in undis? / Aut docuit lusus hos Thetis aui didicit;* cfr. 25: *quod nocturna tibi, Leandre, pepercerit unda / desine mirari: Caesaris unda fuit;* 25b: *cum peteret dulces audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes adfatus dicitur undas: / “parcite dum propero, mergite cum redeo”.*

di tipo acquatico; la missiva può datarsi al 10 dicembre 146 d.C., quando Marco non dimorava a Roma, avendo ricevuto l'*imperium extra urbem* proconsolare insieme alla *tribunicia potestas*.⁷⁵

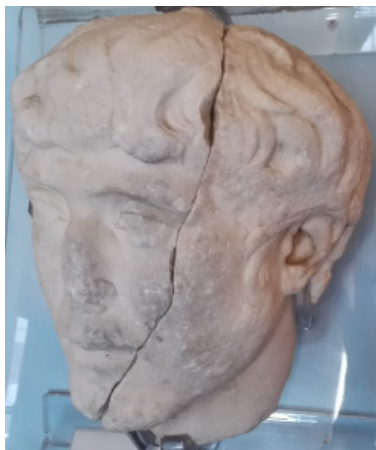


Fig. 9. Testa di Marco Aurelio giovane, lato sinistro del viso (*Antiquarium ex Casa Pandolfo*, Catania; fotografia G. Arena).



Fig. 10. Testa di Marco Aurelio giovane, veduta frontale (*Antiquarium ex Casa Pandolfo*, Catania; fotografia G. Arena).

Le testimonianze iconografiche di questa peculiare forma di spettacolo sono alquanto rare: in un lavoro dedicato alle protagoniste della scena del teatro greco e romano e condotto nel solco di un filone di ricerca femminista dedicato alla presenza di donne negli spettacoli teatrali meno “prestigiosi” e più “popolari” come appunto il mimo, Live Hov ha individuato per il mondo romano un esempio altamente significativo di *water ballet* –forse l’unico, almeno a parer suo– nelle ragazze “in bikini” raffigurate nel ben noto mosaico della villa di Piazza Armerina destinato ad adornare la seconda stanza di servizio dell’appartamento padronale B.⁷⁶ Diversamente da quanto sostenuto dalla Hov, secondo Andreina Ricci nel pavimento musivo sarebbe invece “raffigurato un repertorio di giochi svolti nello stadio o anche nel circo”. Nove delle dieci figure femminili indossano *subligar/subligaculum* (fascia di decenza intorno alle anche) e *strophium* (=στρόφιον, “reggiseno”) e sono collocate su due registri sovrapposti; procedendo da sinistra a destra, la seconda “atleta”, sempre secondo la Ricci, terrebbe in mano gli *άλτήρες* (“manubri”) e si preparerebbe al salto, mentre accanto un’altra ragazza, ornata di orecchini, collana e braccialetti ai polsi, alle braccia e alle caviglie, si appresterebbe al “lancio del disco” (Fig. 11).⁷⁷

⁷⁵ Fronto *Ep.* 3.14.4, 46-47 van den Hout 1988: *unde displicet mihi fabula histrionibus celebrata, ubi “amans amantem puella iuvenem nocte lumine accenso stans in turri natantem in mare opperitur”*.

⁷⁶ Hov 2015, 139: “in the pictorial evidence showing mime actresses of the Roman tradition there is hardly an example of obvious nudity that can be said to be on a par with the Greek examples, except for the well-known mosaic with the ‘bikini dancers’”.

⁷⁷ Carandini – Ricci – de Vos 1982, 150-156, figg. 73-77.

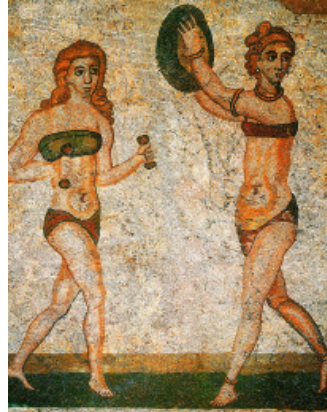


Fig. 11. Ragazze “in bikini”. Mosaico da Piazza Armerina dopo il restauro (Carandini – Ricci – de Vos 1982, 151, fig. 73).

Va tuttavia notato che già Biagio Pace nel 1955 aveva dato un’interpretazione diversa della raffigurazione complessiva, considerandola una rappresentazione di giochi acquatici e, in particolare, aveva visto negli ipotetici “manubri” dei “sonagli” (*crotala*) e nel presunto “disco” un tamburello (*tympanum*); in altre parole, lo studioso non pensava affatto a manifestazioni sportive, bensì a quelle particolari rappresentazioni note appunto come tetimimi o idromimi.⁷⁸ Come mostra la fotografia presente nel volume di Pace, la decorazione musiva prima del restauro presentava cromatismi differenti da quelli attuali, tanto che l’illustre archeologo poteva scrivere: “nell’un piano e nell’altro le figure poggiano su due strisce parallele, l’inferiore azzurrognola, grigiastra la superiore; il musicista ha voluto rappresentare le ragazze sul bordo di un bacino colmo d’acqua, nella quale hanno già immerso i piedi in tutto o in parte (...) i loro atteggiamenti non convengono per nulla ad una scena di palestra femminile” (Fig. 12).⁷⁹

D’altra parte, soprattutto nel caso della presunta lanciattrice del disco (dall’improbabile postura!), tutti quei monili non avrebbero costituito un intralcio per un’atleta impegnata in uno sforzo fisico davvero notevole? Potrebbe trattarsi, dunque, considerati l’abbigliamento e l’atteggiamento, davvero di un *water ballet* –per adoperare l’espressione della stessa Hov– quindi di un’esibizione da parte di *bikini dancers* con tamburello e sonagli ai bordi di una vasca, una forma di spettacolo particolarmente in voga in epoca tardoantica, ma sicuramente attestata, come si è visto, già nella prima età imperiale.

Per la verità, oltre a questa iconografia musiva –preziosa ma cronologicamente distante dalla probabile datazione della nostra epigrafe catanese (su cui vd. *infra* § 5)– potrebbe essere presa in seria considerazione anche una statuetta bronzea alta 75 cm, rinvenuta nei pressi di Hama in Siria, una località non distante da Beyruth, databile intorno alla fine del II d.C. e conservata a Princeton: secondo Margarete Bieber si tratterebbe proprio di una *mima* che, nell’atto di danzare, scuote con entrambe le mani i *crotala* (Fig. 13).⁸⁰

⁷⁸ Pace 1955, 77-85.

⁷⁹ Pace 1955, 77-78.

⁸⁰ Bieber 1939, 640-644.

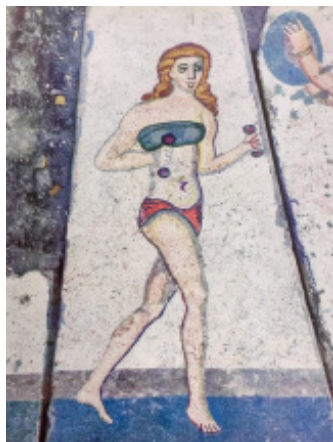


Fig. 12. Ragazza “in bikini”. Mosaico da Piazza Armerina prima del restauro (Pace 1955, 81, fig. xv).



Fig. 13. Statuette di *mima* danzante (Bieber 1939, 640).

D'altra parte, la provenienza dalla Siria risulterebbe perfettamente congruente con una notizia tramandata dalla *Historia Augusta* e concernente il trasferimento a Roma voluto da Lucio Vero di *fidicinas et tibicines et histriones scurrasque mimarios et praestigiatores* dalla Siria e da Alessandria al rientro dalla guerra partica nel 166 d.C.⁸¹ Dalla medesima fonte si apprende inoltre che Marco Aurelio, per quanto

⁸¹ *Hist.Aug. Ver.* 8.7-11: *his accessit, quod, quasi reges aliquos ad triumphum adduceret, sic histriones eduxit e Syria, quorum praecipuus fuit Maximinus, quem Paridis nomine nuncupavit. Villam praeterea extruxit in via Clodia famosissimam, in qua per multos dies et ipse ingenti luxuria debacchatus est cum libertis suis et amicis paribus, quorum praesentia nulla inerat reverentia, et Marcum rogavit, qui venit, ut fratri venerabilem morum suorum et imitandam ostenderet sanctitudinem, et quinque diebus in eadem villa residens cognitionibus continuis operam dedit, aut convivante fratre aut convivia comparante. Habuit et Agrippum histrionem, cui cognomentum erat Memfi, quem et ipsum e Syria velut tropaeum Parthicum adduxerat, quem Apolaustum*

appassionato di spettacoli mimici e pantomimici, fu tuttavia attento a moderare le esose pretese degli artisti.⁸² Il sospetto e il pregiudizio –quando non il disprezzo– nutrito dagli intellettuali greci nell’età degli imperatori adottivi sono in effetti testimoniati da Elio Aristide e Galeno. Da un canto, il famoso retore sembrerebbe aver espresso in merito agli attori un punto di vista assai vicino al concetto giuridico di *infamia*, laddove si domandava “chi c’è che non pensi che costui è migliore di un qualunque ballerino? O chi permetterebbe che il mimo parli al di fuori della scena?”;⁸³ dall’altro, l’illustre medico pergameno e archiatra di Marco Aurelio manifestava la propria amarezza deprecando gli onori e i privilegi smodati conferiti ai professionisti dello spettacolo.⁸⁴ Nella frecciata di Elio Aristide e nelle lamentele di Galeno potrebbe forse cogliersi un malcelato disappunto nei riguardi di talune scelte di Marco e Lucio considerate decisamente troppo affrettate?

Per tornare, dunque, alla nostra *mima*, dal nome “parlante”, *Aphroditō*, possiamo ritenere che costei, ancorché onorata dell’affetto del marito, fu comunque “vittima” di un ruolo pubblico, a dispetto (o forse a causa?) della sua stessa bellezza: non è un caso che proprio questa “dicotomia” tra il vero e l’immaginato si appalesi in maniera molto netta in un testo tanto singolare quanto prezioso per lo studio della mentalità in età romano-imperiale, come l’*Interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Daldi, opera pervenutaci integralmente e strettamente connessa con le aspettative di un pubblico altolocato, costituito da alcuni fra i personaggi più eminenti dell’età antonina. È bene precisare che gli Ὀνειροκριτικά non possono farsi rientrare fra i testi “scientifici” di autori come Marco Aurelio e i testé nominati Elio Aristide e Galeno, per i quali i sogni costituiscono fonte d’istruzione o di consiglio per la condotta futura, né all’interno

nominavit. Adduxerat secum et fidicinas et tibicines et histriones scurrasque mimarios et praestigiatōres et omnia mancipiorum genera, quorum Syria et Alexandria pascitur voluptate, prorsus ut videretur bellum non Parthicum sed histrionicum confecisse.

⁸² *Hist. Aug. Aur.* 11.4: *gladiatoria spectacula omnifariam temperavit. Temperavit etiam scaenicās donationes iubens, ut quinos aureos scaenicis acciperent, ita tamen ut nullus editor decem aureos egrederetur; cfr. anche 4.8: fuit autem vitae indulgentia, ut cogeretur nonnumquam vel in venationes pergere vel in theatrum descendere vel spectaculis interesse; 23.5-6: fuit enim populo hic sermo, cum sustulisset ad bellum gladiatores, quod populum sublatis voluptatibus vellet cogere ad philosophiam. Iusserat enim, ne mercimonia impedirentur; tardius pantomimos exhiberi, non totis diebus.* Sulle testimonianze letterarie ed epigrafiche relative al particolare successo degli spettacoli mimici e pantomimici e al prestigio goduto da alcuni attori nell’epoca compresa fra Adriano e Commodo si vedano Bonaria 1965, 227-237; Tedeschi 2002, 118-119. Mimi e pantomimi ebbero sorti alterne nel corso del I secolo d.C.: gli attori furono espulsi da Roma sotto Tiberio, poi ammessi da Caligola; cacciati nuovamente da Nerone, ricomparvero prima della fine del suo regno; banditi da Domiziano, rientrarono sotto Nerva; in età traianea vennero dapprima espulsi nel 99-100 per ricomparire successivamente in occasione del trionfo celebrato a séguito della seconda guerra dacica: Tac. *Ann.* 4.14, 13.25, 14.21; Plin. *Paneg.* 46; D.C. 57.21.3; Spadoni Ceroni 1994, 227-228.

⁸³ Aristid. *Or.* 34, κατὰ τῶν ἐξορχουμένων, 57, 251 Keil 1898: σκεψόμεθα δὴ καὶ τὸδε, ὅτι οὐδὲ οἱ δῆμοι τὰ θεάματα ταῦτα, ὧν μάλιστα ἄν τις αὐτοὺς φήσειεν ἡττηθῆσαι, παντὶ τῷ θυμῷ φιλοῦσιν οὐδὲ ἀσπάζονται. Τίς γάρ ἐστιν ὅστις οὐκ ἀξιῶ βελτίων ὀρχηστοῦ παντός αὐτὸς εἶναι; Ἡ τίς ἂν τῷ μίμῳ συγχωρήσειεν ἔξω φθέγγεσθαι;. Cfr. Webb 2008, 52.

⁸⁴ Galen. *Praenot.* 1, vol. XIV, 604 Kühn 1827: οὗτοι δὲ τοῖς πολλοῖς μὲν ἄγνωστοι, γνῶριμοι δὲ καὶ φίλοι μάλιστα μὲν καὶ πρῶτον θεοῖς, εἶτα τῶν ἀνθρώπων τοῖς ἀρίστοις ἐν ἡσυχίᾳ βιοῦσιν, ἐπιτρέψαντες τοῖς πανούργοις εὐδοκίμειν παρὰ τοῖς πολλοῖς ἀνθρώποις. Ἀπάντων δὲ τούτων τὰ αἷτια τοῖς ἀνθρώποις ἐστὶ, τῶν πλουτούντων ἐν ταῖς πόλεσι καὶ δυναμένων ἢ τρυφῇ. Οἱ περαιτέρω ἡδονὴν ἀρετῆς τετιμηκότας ἐν οὐδενὶ λόγῳ τίθενται τοῦς τι καλὸν ἐγνωκότας, τοῖς δὲ ἄλλοις ὑφηγήσασθαι δυναμένους. ὅλοι δ’ ἐπὶ τοῖς τὰς ἡδονὰς ἐκπορίζουσιν εἰσι καὶ τούτους πλουτίζουσι καὶ θαυμάζουσι καὶ ὑψηλοῦς αἴρουσιν, ὥστε τῶν μὲν ὀρχηστῶν καὶ τῶν ἡνιόχων εἰκόνας ποιοῦνται, τοῖς τῶν θεῶν ἀγάμμασι συνέδρους. Τοῦς δ’ ἀπὸ τῶν μαθημάτων τοσαῦτα τιμῶσιν, ὅσα τῆς χρείας αὐτῶν δεόνται.

della letteratura d'invenzione, ossia quella dei romanzieri greci, nelle cui opere i sogni riflettono –come sarà poi anche per Sigmund Freud⁸⁵ i timori e le aspirazioni del sognatore; Artemidoro si rivolge piuttosto ad un pubblico sostanzialmente elitario, interessato quasi esclusivamente ai sogni in quanto materia di profezia, e aspira ad una clientela benestante, per nulla preoccupata della realizzazione effettiva dei propri desideri: non stupisce, dunque, che egli dedichi i primi tre libri degli *Ὀνειροκριτικά* a Cassio Massimo,⁸⁶ –con ogni probabilità il retore di Tiro, filosofo platonico e famoso conferenziere che tenne lezioni ad Atene e a Roma,⁸⁷– e soprattutto che menzioni espressamente intellettuali famosi dell'epoca, come Plutarco o il precettore del futuro imperatore Marco Aurelio, ossia Marco Cornelio Frontone, che lo stesso Artemidoro ebbe modo di conoscere direttamente e del quale riporta persino un sogno.⁸⁸ Il Daldiano, d'altra parte, doveva certamente godere di una buona fama presso i contemporanei, se Galeno, oltre a tramandarne il nome del padre, Φωκᾶς, fa mostra di considerarlo uno dei massimi esperti nel settore dell'onirocritica.⁸⁹ Per tornare al tema che qui ci interessa maggiormente, dobbiamo chiederci: quale valore simbolico Artemidoro nella dimensione onirica attribuiva ai professionisti degli spettacoli? All'interno del I libro, dopo aver precisato che sognare di danzare dentro la propria casa e al riparo da occhi indiscreti è propizio, mentre è infausto sognare di ballare alla presenza di estranei, Artemidoro conclude con un'espressione netta e inequivocabile: “i mimi e tutti quanti i buffoni significano inganni e tranelli” (μιμολόγοι δὲ καὶ ἅπαντες κοῖοι γελοιοποιοὶ ἀπάτας καὶ ἐνέδρας σημαίνουνσιν).⁹⁰ Questa affermazione

⁸⁵ Freud 1997, 117, nota 3: “Artemidoro di Daldi, nato probabilmente verso il principio del secondo secolo della nostra era, ci ha tramandato l'elaborazione più completa e accurata dell'interpretazione del sogno nel mondo greco-romano” [nota aggiunta nel 1914].

⁸⁶ Artem. 1, *prol.*; 1.82; 2, *prol.*; 2.70; 3, *prol.*; 3.66; 4, *prol.* I libri IV e V furono invece dedicati all'omonimo figlio dell'autore: 4, *prol.*; cfr. 5, *prol.*

⁸⁷ Bowersock 2000, 87; cfr. 94, nota 44. È lo stesso Artemidoro (2.70) a rivelare espressamente l'origine fenicia di Massimo; *PIR² C 509* (*Cassius*). Sull'argomento mi sia consentito il rinvio ad Arena – Cassia 2016, 163-165.

⁸⁸ Artem. 4.72: οἷον ὁ Πλούταρχος εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβαίνειν ὑπὸ τοῦ Ἑρμοῦ ἄγομενος ἐδόκει, ** καὶ τῆ ἐπιούσῃ ὄναρ ὑπεκρίνατό τις αὐτῷ τὸν ὄνειρον καὶ ἔφη μακάριον ἔσσεσθαι αὐτόν, καὶ τοῦτο εἶναι τὸ εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβαίνειν «καὶ» τὴν ὑπερβάλλουσαν εὐδαιμονίαν; 4.22: ὡς καὶ Φρόντων ὁ ἀθροτικὸς θεραπείαν αἰτήσας ἔδοξεν ἐν τοῖς προαστείοις περιπατεῖν, καὶ προπόλει χρυσάμενος παρηγορήθη ἱκανῶς.

⁸⁹ Galen. *Hipp. Vict. Acut. Comm.* 1.15, vol. XV, 444 Kühn 1828: ἐδείκνυε δὲ καὶ (τὰς) Πόλλητας καὶ Ἀθηναίους καὶ Χαϊρήμονος καὶ Ἀρτεμίδωρου τοῦ Φωκᾶ ἄλλων τέ τινων οἰωνιστῶν ἐνδόξων βίβλους αὐτῷ συμμαρτυρούσας. Sul metodo di Artemidoro cfr. Guidorizzi 2013, 223-235.

⁹⁰ Artem. 1.76: ὀρχεῖσθαι δοκεῖν ἔνδον παρ' ἑαυτῷ τῶν οικείων παρατυγχανόντων μόνων καὶ μηδενὸς ἄλλοτρίου παρόντος καὶ θεωμένου ἀγαθὸν ἐπίσης πᾶσιν... ἄλλοτρίων δὲ τινων παρόντων ἀνθρώπων πολλῶν ἢ ὀλίγων δοκεῖν ὀρχεῖσθαι ἢ τινα τῶν ἰδίων ὀρχούμενον ἰδεῖν οὐδενὶ ἀγαθὸν οὔτε ἔρρομένῳ οὔτε νοσοῦντι. Si veda anche 1.42, a proposito di danzatori, marinai e prestigiatori per i quali sognare di non possedere le mani rappresenta un infausto presagio poiché costoro non potrebbero esercitare il proprio mestiere: ὅτι μὲν γὰρ ναύταις καὶ ὀρχησταῖς καὶ θαυματοποιαῖς μὴ ἔχειν [τὰς] χεῖρας οὐκ ἀγαθόν, ἐπειδὴ ἄνευ τούτων οὐχ οἷοί τέ εἰσιν ἐργάζεσθαι, δὴλον δὴπουθὲν ἐστὶ πᾶσιν. La funzione psicoterapeutica del rito incubatorio presso l'Asklepieion di Pergamo non lascia dubbi, almeno nel caso di personaggi ipocondriaci come Elio Aristide, sul fatto che numerose patologie avessero origine essenzialmente psicosomatica: testimonianza incontrovertibile viene da uno scienziato come Galeno (*Sanit. Tuen.* 1.8, vol. VI, 41-42 Kühn 1823b), originario proprio di Pergamo, secondo il quale ad alcuni pazienti, afflitti “a causa della disposizione dell'anima”, il dio avrebbe ordinato “esercizi psichici”, quali il “comporre odi, mimi comici e carmi vari”, oppure “esercizi fisici” come la caccia, l'equitazione e la pratica delle armi: καὶ οὐκ ὀλίγους ἡμεῖς ἀνθρώπους νοσοῦντας ὅσα ἔτη διὰ τὸ τῆς ψυχῆς ἥθος ὑγιεινοῦς ἀπεδείξαμεν, ἐπανορθωσάμενοι τὴν ἀμετρίαν τῶν κινήσεων. Οὐ μικρὸς δὲ τοῦ λόγου μάρτυς καὶ ὁ πάτριος ἡμῶν θεὸς Ἀσκληπιός, οὐκ ὀλίγας μὲν ᾧδὰς τε γράφεσθαι καὶ μίμους γελοίων καὶ μέλη τινὰ ποιεῖν ἐπιτάξας, οἷς αἱ τοῦ θυμοειδοῦς κινήσεις σφοδρότεροι γενόμενοι θερμότεραν τοῦ δέοντος ἀπειργάζοντο τὴν κρᾶσιν τοῦ σώματος, ἑτέροις δὲ τισιν, οὐκ ὀλίγοις οὐδὲ τούτοις, κνηγετεῖν καὶ ἰπάξεσθαι καὶ ὀπλομαχεῖν.

ha un peso non trascurabile, se si riflette sul fatto che essa proviene da uno scrittore il cui *floruit* può fissarsi con relativa precisione, dal momento che l'opera contiene un indizio storicamente riferibile ad un evento particolare: Artemidoro ricorda infatti τὰ Εὐσέβεια celebrati in Italia per la prima volta da Antonino Pio in memoria del padre adottivo Adriano.⁹¹ Effettivamente, proprio sotto questi imperatori il successo di forme teatrali “minori” raggiunse l'apice: già Adriano *in convivio tragoedias, comoedias, Attellanas, sambucas, lectores, poetas pro re semper exhibuit* e, dopo di lui, Antonino *amavit histrionum artes*.⁹²

Molte delle testimonianze sin qui raccolte e discusse confermano, dunque, come ha sostenuto Luciano Cicu, “che lo spettacolo mimico nel II sec. d.C. era popolarissimo a tutti i livelli e anche che la maggior parte degli artisti si formava ad Antiochia e Alessandria”.⁹³

In effetti, proprio in quest'epoca, e in non casuale coincidenza cronologica con l'afflusso di professionisti dello spettacolo in Occidente, si colloca l'attività di famosi mimografi, tra i quali Emilio Severiano, noto da un'iscrizione di *Tarraco* come *mimographus*, vero e proprio *apax* nella documentazione epigrafica,⁹⁴ Lentulo, autore di una *fabula mimica* dal significativo titolo *Catinenses*,⁹⁵ e Marullo, che non solo fu in rapporti d'amicizia con Galeno, il quale avrebbe guarito il giovane servo del mimografo da una patologia cardiaca,⁹⁶ ma legò anche la propria fama ad una scenetta nella quale avrebbe messo alla berlina Marco Aurelio, traendo spunto dai pettegolezzi sui molteplici tradimenti dell'imperatrice.⁹⁷

⁹¹ Artem. 1.26: οἶδα δὲ τινα σταδία, ὅς μέλλων ἀγωνίζεσθαι Εὐσέβεια τὰ ἐν Ἰταλίᾳ ἀχθέντα πρῶτον ὑπὸ βασιλέως Ἀντωνίνου ἐπὶ τῷ πατρὶ Ἀδριανῷ ἔδοξε τυφλὸς γεγονέναι, καὶ ἐνίκησεν; vengono menzionati anche giochi sacri, sempre in onore di Adriano, tenutisi a Smirne (1.64: οἶδα δὲ τινα καθαροδὸν ἐν Σμύρνῃ μέλλοντα ἀγωνίζεσθαι τὸν ἱερὸν ἀγῶνα τὸν Ἀδριανοῦ, ὅς ἔδοξε λουσόμενος ὕδωρ μὴ εὐρεῖν ἐν τῷ βάλανειῳ).

⁹² *Hist. Aug. Hadr.* 26.4; *AP* 11.2. Più tardi anche Commodus subì il fascino di buffoni e attori (Herodian. 1.13.8: γελωτοποιοὶ δὲ καὶ τῶν αἰσχίστων ὑποκριτῶν εἶχον αὐτὸν ὑποχείριον), improvvisandosi mimo egli stesso (*Hist. Aug. Comm.* 1.7-8: *nam a prima statim pueritia turpis, improbus, crudelis, libidinosus, ore quoque pollutus et constupratus fuit, iam in his artifex, quae stationis imperatoriae non erant, ut calices fingeret, saltaret, cantaret, sibilaret, scurram denique et gladiatorem perfectum ostenderet*).

⁹³ Cicu 2009-2010, 80, nota 52. Cfr. inoltre Cicu 1992, 103-141, e 2012.

⁹⁴ Mayer i Olivé 2012, 1-9.

⁹⁵ Tertull. *Apol.* 14.2, 15.1-2; *Pall.* 4.1-4; *Nat.* 1.10. Hier. *Ep.* 147.3; *Adv. Rufin.* 2.20; Mar. Merc. *Subnot.* 4.1, *PL* 48, 126-127. Cfr. Cicu 2009-2010, 82-83; si veda inoltre D'Angelo 1982, 247-251. Bonaria 1965, 137: “dovette vivere nel primo o nel secondo secolo dell'Impero”; Panayotakis 2010, 31: “new mimographers from the period of the Antonines onwards (such as Aemilius Severianus, Hostilius, Lentulus with his play *Catinenses*, and Marullus)”.

⁹⁶ Il ragazzo, come si apprende dal *De anatomicis administrationibus* (7.13, vol. II, 632-634 Kühn 1821), si era procurato in palestra una ferita allo sterno, che, curata male, a distanza di quattro mesi, era ancora infetta; nonostante le ripetute incisioni, la lesione stentava a cicatrizzarsi e fu allora che Marullo convocò diversi medici tra i quali anche Galeno; di fronte al rischio di una perforazione toracica tutti si rifiutarono di intervenire, ad eccezione di Galeno, che, contro ogni aspettativa, guarì il giovane servo da una necrosi al pericardio. Il caso viene ricordato anche in *Plac. Hipp. et Plat.* 1.5, vol. V, 181-184 Kühn 1823a. Cfr. Gourevitch 2001, 56-60; Boudon-Millot 2016, 255.

⁹⁷ *Hist. Aug. Aur.* 29.1-3: *crimini ei datum est, quod adulteros uxoris promoverit, Tertullum et Tutilium et Orfitum et Moderatum, ad varios honores, cum Tertullum et prandentem cum uxore depr[ae]henderit. De quo mimus in scaena praesente Antonino dixit; cum stupidus nomen adulteri uxoris a servo quaereret et ille diceret ter “Tullus”, et adhuc stupidus quaereret, respondit ille: “iam tibi dixi ter, Tullus dicitur”. Et de hoc quidem multa populus, multa etiam alii dixerunt patientiam Antonini incusantes* (di questi quattro personaggi soltanto uno è noto, *L. Tutilius Pontianus Gentianus*, che Commodus nominò console per l'anno 183 d.C.: *Hist. Aug. Comm.* 8.1). Anche se in questo passo non si fa specificamente il nome di Marullo, si tratta sicuramente di lui perché in *Hist. Aug. Aur.* 8.1 si dice chiaramente che il mimografo era solito colpire i due imperatori Antonini: *adepti*

5. Considerazioni conclusive

Benché le affermazioni di Joyce e González Galera circa la motivazione *politically convenient* che avrebbe spinto il dedicante ad usare il latino nel nostro epitaffio appaiano, in linea di massima, condivisibili, preme sottolineare come il ricorso ad una pur *prestigious language* non comportasse automaticamente l'integrazione sociale della defunta: in altre parole, usare il latino poteva forse rendere più efficace la comunicazione, ma non modificava lo *status* giuridico e la considerazione sociale nella quale era tenuta un'attrice. Indossando abiti trasparenti (o forse soltanto un bikini?) e danzando (anche ai bordi di una vasca?), suonando strumenti musicali (crotali e tamburelli?) e recitando (nel suo idioma o in quello dei nuovi padroni?) parodie mitologiche o scenette a sfondo erotico, *Aphrodito* si esibiva in un contesto pubblico che comportava inevitabilmente il marchio dell'*infamia*: insomma, essere belle “come dee” non significava necessariamente risultare perfettamente integrate all'interno della società. Persino nella dimensione onirica i professionisti dello spettacolo erano considerati sinonimo di ἀπάταξ καὶ ἐνέδραξ; si può pensare che questa interpretazione fosse il prodotto di una mentalità collettiva o meglio dell'atteggiamento ambiguo delle classi alte le quali, mentre relegavano ai margini della vita pubblica gli *infames*, se ne servivano per diletto, svago e sesso a pagamento nella vita privata? Rispetto all'età media del decesso delle professioniste dello spettacolo –tra i 9 e i 14 anni– *Aphrodito*, se non ebbe una vita lunghissima, fu certamente ben più longeva delle sue colleghe e, forse, anche più fortunata, poiché, nonostante la sua probabile/possibile condizione servile o libertina, questa *mima* ricevette una degna sepoltura e l'affetto del coniuge, come documenta l'epitaffio, fonte indubbiamente preziosa perché capace di sottrarre ad un oblio altrimenti inevitabile figure femminili comunque relegate “ai margini” dell'elitaria società romano-imperiale.

Non sfuggiva all'acume di Mazzarino la connessione profonda, politica e ideologica, esistente fra edilizia di svago e romanizzazione, corredo urbanistico e cultura “dominante” nei primi due secoli dell'Impero e, segnatamente, nell'epoca degli imperatori adottivi: “la *civilitas* dell'Impero romano consiste nella fondazione e nell'incremento di centri cittadini, con le loro splendide terme –qualcosa tra le nostre “piscine” e le “sale di cultura”–, con gli animati portici, con gli spettacoli agonali del circo, pantomimici dei *theatra*, gladiatorii degli *amphitheatra*, con il foro, gli acquedotti, i templi (...) Già gli antichi sanno chiaramente che in questo incremento della vita cittadina è il senso dell'Impero”.⁹⁸ Così, alla luce di quanto esposto in merito all'interesse per il restauro e l'ampliamento del corredo urbanistico della città etnea soprattutto nel corso del II secolo e in relazione, tra l'altro, con edifici adibiti agli spettacoli, l'attestazione di una *mima* appare perfettamente congruente. L'iscrizione di *Aphrodito*, anzi, sembra ben collocarsi cronologicamente in corrispondenza con

imperium ita civiliter se ambo egerunt, ut lenitatem Pii nemo desideraret, cum eos Marullus, sui temporis mimografus, cavillando inpune perstringeret. Cfr. Ribbeck 1898, 372-373; Kroll 1930, 2053; Bonaria 1961, 22; Cicu 2009-2010, 80-81.

⁹⁸ Mazzarino 1986, 754; così, in una prospettiva ribaltata, il grande storico leggeva i medesimi dati attraverso lo sguardo pessimistico di un cristiano del III secolo che vedeva un pericolo mortale nella secolarizzazione dello stesso cristianesimo: “la vita della città antica, in cui si riassume la grande esperienza della cultura greco-romana, è essa stessa, agli occhi di Cipriano, il sintomo manifesto della decadenza: decadenza la gioia dei giuochi e degli spettacoli circensi, decadenza l'arte tragica e i pantomimi con le loro rappresentazioni di Venere e Marte, di Giove e Leda, di Giove e Danae” (Mazzarino 1986, 521).

l'età adrianea, o meglio adrianeo-antonina, un'epoca che comportò certamente per città come la stessa Catania, ma anche Taormina, significativi rimaneggiamenti e soprattutto ricostruzioni *ex novo* proprio dei teatri. Non è un caso, a parer nostro, che Tortorici, in un recente e pregevolissimo volume monografico dedicato a Catania, abbia accennato alla nostra *mima* –pur considerandola una presenza “curiosa”– all'interno di un paragrafo dedicato proprio al rinnovato interesse edilizio e architettonico per le strutture adibite allo svago e allo spettacolo tra cui, naturalmente, il teatro;⁹⁹ né può considerarsi una mera coincidenza il fatto che Cicu nel suo fondamentale studio su mimi e mimi d'età imperiale –pur non facendo menzione della nostra *Aphrodito*– fornisca un lungo elenco di siti dotati di edifici teatrali, tra i quali ricorda appunto quello di Catania, ponendoli in stretta correlazione con il particolare successo di cui godettero gli spettacoli mimici nel II secolo d.C.¹⁰⁰

Ed è a questo punto che entra in discussione l'altro aspetto, quello, cioè, della cronologia del testo, per il quale, oltre agli elementi interni, certamente utili per un primo orientamento, vanno considerati anche quelli esterni, ossia quelli concernenti il rapporto fra la possibile epoca del testo epigrafico e il probabile periodo per il quale il teatro di Catania registra un'intensa attività di (ri)costruzione e/o rimaneggiamento. Così, il formulario e la paleografia –criteri di datazione utili ma non sempre affidabili– trovano supporto reciproco attraverso il confronto con i dati archeologici ed epigrafici che permettono un concreto collegamento con il particolare successo di cui godettero gli spettacoli mimici nell'età degli imperatori adottivi e in significativa, ideologica coincidenza con gli interventi di evergetismo urbanistico messi in atto a Catania da Marco Aurelio e Lucio Vero, novelli ecisti della città, particolarmente attenti alla salvaguardia e al restauro di edifici destinati allo svago della collettività cittadina. Insomma, fra le due opzioni proposte da Korhonen per la cronologia dell'epitaffio –II secolo o inizi del III– io propenderei decisamente per la prima.

L'epigrafe di *Aphrodito* non è soltanto un valore numerico che contribuisce a generare un risultato statistico (Korhonen, Prag), né la testimonianza incontrovertibile di una “scelta” di recitazione in lingua greca da parte dell'attrice (poiché *mimas* al posto di *mima* potrebbe addirittura essere un “errore” del lapicida: Joyce, González Galera); la nostra iscrizione –proprio perché ci impone un ripensamento delle categorie di pubblico e privato, per riprendere l'espressione adoperata da Giorcelli Bersani e riportata al principio di questo contributo– è anche un contenuto e un contesto. Un contenuto (vd. *supra* § 3) perché nel testo si trova un riferimento esplicito ad una professionista, ossia un'attrice di mimo, la quale, benché ricordata in latino, lingua dei dominatori, resta comunque un'esclusa. Un contesto (vd. *supra* § 4) perché il testo allude anche al luogo di lavoro della *mima*, il teatro, quello di *Catina*, sulla cui cronologia permangono incertezze, le quali tuttavia, forse, possono attenuarsi proprio attraverso il collegamento con la cornice storica e politica del II secolo d.C. e in particolare con l'attenzione riservata agli spettacoli mimici e ai suoi professionisti da imperatori come Marco Aurelio (e Lucio Vero) i cui ritratti rinvenuti a Catania –uno in particolare proprio nel teatro, sotto l'aspetto di un imberbe adolescente, altri due, invece, come giovane uomo barbuto e già Cesare designato– potrebbero testimoniare significativi rifacimenti dell'edificio appunto nell'epoca degli imperatori adottivi.

⁹⁹ Tortorici 2016b, 296: “fra i mestieri documentati, curiosa è la presenza di una attrice di mimo”.

¹⁰⁰ Cicu 2009-2010, 96.

6. Bibliografia

- Adams, J. N. (1983): “Words for ‘Prostitute’ in Latin”, *Rheinisches Museum für Philologie* 126/3-4, 321-358.
- Amato, E. (2003): “Le ‘tournées des conférences’ di Favorino: nuove ipotesi sulla città del *De fortuna*”, *Athenaeum* 91, 145-172.
- Amico, V. M. (1741): *Catana illustrata, sive nova, ac vetusta urbis Catanæ monumenta, inscripti lapides, numismata, civesque quotquot in ea celebres omni Ævo florere, pars tertia*, Cataniae.
- Arena, G. – Cassia, M. (2016): *Marcello di Side. Gli imperatori adottivi e il potere della medicina* (=Storia e politica 111), Acireale–Roma.
- Arena, P.
 (2016): “I mestieri del mondo degli spettacoli”, [in] Marcone (cur.), 2016, 524-540.
 (2020): *Gladiatori, carri e navi. Gli spettacoli nell’antica Roma*, Roma.
- Avezou, Ch. (1919): “*Tympanum*”, [in] *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, V, Paris, 559-566.
- Belvedere, O. (1988): “Opere pubbliche ed edifici per lo spettacolo nella Sicilia di età imperiale”, [in] *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II/11.1, Berlin–New York, 346-413.
- Benedetti, L. – Caldelli, M. L. (2016): “‘Un volume di sasso’. La gemma di un pantomimo tra Roma e Perugia. In margine a *CIL VII*, 10115”, [in] F. Mainardis (cur.), ‘*Voce concordì*’. *Scritti per Claudio Zaccaria* (=Antichità Altoadriatiche LXXXV), Trieste, 27-38.
- Bieber, M.
 (1939): “*Mima saltatricula*”, *American Journal of Archaeology* 43, 640-644 (<http://dx.doi.org/10.2307/498988>).
 (1961): *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.
- Bier, M. (1920): *De saltatione pantomimorum*, Brühl.
- Bivona, L.
 (1984): “Il contributo dell’epigrafia latina allo studio dei mestieri nella Sicilia antica”, [in] *I mestieri. Organizzazione, tecniche, linguaggi. Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo 26-29 marzo 1980*, Palermo, 25-33.
 (2003): “Presenze femminili nella società della Sicilia occidentale in età romana”, [in] M. G. Angeli Bertinelli – A. Donati (cur.), *Usi e abusi epigrafici. Atti del Colloquio Internazionale di Epigrafia Latina, Genova, 20-22 settembre 2001* (=Serta antiqua et Mediaevalia VI), Roma, 29-41.
- Boissier, G. (1904): “*Mimus*”, [in] *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, III, 2, Paris, 1903-1907.
- Bonacasa, N. (1964): *Ritratti greci e romani della Sicilia. Catalogo*, Palermo.
- Bonaria, M.
 (1961): “Marullo scrittore di mimi”, *Dioniso* 35, 16-27.
 (1965): *I mimi romani*, Roma.
 (1988): “Mimografi”, [in] F. Della Corte (dir.), *Dizionario degli scrittori greci e latini*, II, Settimo Milanese, 1359-1366.
- Bosnakis, D. (2008): *Anekdotēs epigraphēs tes Ko. Epitymvia mnemeia kai horoi*, Athina.
- Boudon-Millot, V. (2016): *Galeno di Pergamo. Un medico greco a Roma*, Roma.
- Bowersock, G. W. (2000): *La storia inventata. Immaginazione e sogno da Nerone a Giuliano*, Roma.

- Branciforti, M. G. (2013): “Il teatro greco romano e l’*odeion* di Catania”, [in] M. G. Branciforti (cur.), *Il teatro greco romano di Catania e gli spettacoli nell’antichità. Progetto Scuola Museo*, Palermo, 15-43.
- Brugnone, A. (1984): “Il contributo dell’epigrafia greca allo studio dei mestieri nella Sicilia antica”, [in] *I mestieri. Organizzazione, tecniche, linguaggi. Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici siciliani, Palermo, 26-29 marzo 1980*, Palermo, 35-55.
- Brusin, J. B. (1991-1993): *Inscriptiones Aquileiae*, Udine.
- Buda, G. (2015): “Teatro antico di Catania. Lavori tra il 2014 e il 2015”, [in] Nicoletti (cur.), 2015, 247-279.
- Buonocore, M. (1992): *Epigrafia anfiteatrale dell’Occidente romano. Vol. III. Regiones Italiae II-V, Sicilia, Sardinia et Corsica*, Roma.
- Carandini, A. – Ricci, A. – de Vos, M. (1982): *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo.
- Castelli Principe di Torremuzza, G. L. (1769), *Siciliae et objacentium insularum veterum inscriptionum nova collectio*, Panormi.
- Cenerini, F. (2009²): *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna.
- Cicu, L.
 (1992): “*Componere mimum* (Petr. Sat. 117, 4)”, *Sandalion* 15, 103-141.
 (2009-2010): “Mimografi, mimi e mime nell’età imperiale”, *Sandalion* 32-33, 71-97.
 (2012): *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato* (=Studi e Proposte 14), Roma.
- Coarelli, F. – Torelli, M. (1984): *Sicilia*, Roma–Bari.
- Cohen, H. (1880): *Description historique des monnaies frappées sous l’Empire romain*, II, Paris.
- Coleiro, E. (1957): “A Greek Inscription found in Malta”, *Journal of Hellenic Studies* 77, 312-313 (<http://dx.doi.org/10.2307/629374>).
- Corbato, C. (1947): “L’iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana”, *Dioniso* 10, 188-203.
- Cormak, J. R. M. (1970): “Inscriptions from Pieria”, *Klio* 52, 49-66 (<https://doi.org/10.1524/klio.1970.52.52.49>).
- Couilloud, M.-Th. (1974): *Les Monuments funéraires de Rhénée* (=Exploration Archéologique de Délos XXX), Paris.
- Criniti, N. (1999): *Imbecillus sexus. Le donne nell’Italia antica*, Brescia.
- Cristofori, A. (2016): “Lavoro e identità sociale”, [in] Marcone (cur.), 2016, 149-174.
- D’Aloja, C. (2016): “Il lavoro femminile”, [in] Marcone (cur.), 2016, 639-662.
- D’Ambra, E. (2007): *Roman Women*, Cambridge.
- D’Angelo, R. M. (1982): “Su un presunto frammento mimico (Lentulo, «*Catinenses*» 199-201 Bonaria2)”, *Giornale Italiano di Filologia* 34, 2, 247-251.
- De Nonno, M. – De Paolis, P. – di Giovine, C. (1991): “Bibliografia della letteratura latina”, [in] G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. V. Cronologia e bibliografia della letteratura latina*, Roma, 149-583.
- Dindorf, W. (1829): *Aristides*, vol. I, Leipzig.
- Di-Paola Bertucci, F. (1846): *Guida del Monastero dei PP. Benedettini di Catania*, Catania.
- D’Ippolito, G. (1962): “Draconzio, Nonno e gli idromimi”, *Atene e Roma* 7, 1-14.
- Domingo-Forasté, D. (1994): *Claudii Aeliani Epistulae et Fragmenta*, Stutgardiae–Lipsiae.
- Ducos, M. (1990): “La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales”, [in] J. Blänsdorf – J. M. André – N. Fick-Michel (hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l’Empire romain*, Tübingen, 19-33.

- Dunand, F. (1979): *Religion populaire en Egypte romaine. Les terres cuites isiaques du Musée du Caire* (=Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 76), Leiden (<https://doi.org/10.1163/9789004295551>).
- Duncan, A. (2006): "Infamous Performers: Comic Actors and Female Prostitutes in Rome", [in] C. A. Faraone – L. K. McClure (eds.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison, 252-273 (<https://doi.org/10.1017/CBO9780511550577.006>).
- Dupont, F.
(1985): *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris.
(2015): *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris.
- Eck, W. (1979): *Die staatliche Organisation Italiens in der hohen Kaiserzeit* (=Vestigia 28), München.
- Esposito, E. (2012): "Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano. A proposito di una recente pubblicazione", *Annali on line di Ferrara – Lettere* 7/2, 203-217 (<http://doi.org/10.15160/1826-803X595>).
- Ferniqué, E. (1887): "Crotalum", [in] *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, I, 2, Paris, 1571-1572.
- Ferrara, F. (1829): *Storia di Catania sino alla fine del secolo xviii con la descrizione degli antichi monumenti ancora esistenti e dello stato presente della città*, Catania.
- Ferrua, A. (1989): *Note e Giunte alle Iscrizioni Cristiane Antiche della Sicilia*, Città del Vaticano.
- Fertl, E. (2005): *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen... Die Schauspielerin in der römischen Antike* (=Blickpunkte 9), Wien.
- Fornaciari, E. (1994): "Ambubaiae: flautiste e non solo", *Studi Classici e Orientali* 44, 135-177.
- Fragalà, G. – Pafumi, S. (eds.), (2018): *Sguardi. Da una collezione su una collezione/Gazes. Looking at/being looked at by a collection*, Catania–Lecce–Potenza.
- Frank, Y. (1931): "The Status of Actors at Rome", *Classical Philology* 26/1, 11-20 (<http://dx.doi.org/10.1086/361304>).
- Fraser, P. M. – Matthews, E. (1997): *A Lexicon of Greek Personal Names. Volume IIIA. The Peloponnese, Western Greece, Sicily and Magna Graecia*, Oxford.
- French, D. R. (1998): "Maintaining Boundaries: the Status of Actresses in Early Christian Society", *Vigiliae Christianae* 52, 293-318 (<http://dx.doi.org/10.1163/157007298X00182>).
- Freud, S. (1997): *L'interpretazione dei sogni*, Torino.
- Fuduli, L. – Salamone, G. (2015): "Hadrianus Restitutor Siciliae. Documenti monetali ed evidenza archeologica", *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 127/1, 201-215 (<http://dx.doi.org/10.4000/mefra.2737>).
- Garelli, M.-H. (2007): *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain–Paris–Dudley.
- Giacobbe, L. (2010): *L'antiquario al tavolino. Andrea Gallo e la formazione di una Wunderkammer nella Sicilia del Settecento* (=Hodierna 2), Messina.
- Gianferrari, A. (1998): "Floralia: carattere ed evoluzione di un rituale romano arcaico", [in] M. Pearce – M. Tosi – A. Augenti – H. Blake – P. Carafa – C. Tonghini – G. Vannini (eds.), *Papers from the EAA 3rd Annual Meeting at Ravenna 1997, September 24-28, 1997. 2. Classical and medieval* (=BAR International Series 718), Oxford, 8-12.
- Gianotti, G. (1993): "Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli "leggeri" d'età imperiale", [in] AA.VV., *Vitae mimus. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino* (=Incontri del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Pavia 6), Como, 45-77.

- Giarrizzo, G. (1990): *Catania e il suo Monastero. S. Nicolò l'Arena 1846* (con note di A. Leonardi – V. Librando – G. Manganaro – G. Salmeri – M. Salmeri), Catania.
- Giorelli Bersani, S. (2016): “Donne romane: storie “di genere” vere, possibili, improbabili”, [in] F. Cenerini – I. G. Mastroiosa (cur.), *Donne, istituzioni e società tra tardo antico e alto medioevo* (=La botte di Diogene 8), Lecce–Brescia, 405-430.
- Greenhalgh, V. (2017): “The Theatrical Panorama of Republican and Imperial Sicily: Language, Identity and Culture”, [in] J. Velaza (ed.), *Insularity, Identity and Epigraphy in the Roman World*, Newcastle upon Tyne, 159-176.
- Gounaropoulou, L. – Hatzopoulos, M. B. (1998): *Epigraphes Katō Makedonias (metaxy tou Vermiou orous kai tou Axiou potamou). Teuchos A'. Epigraphes Veroias*, Athina.
- Gourevitch, D. (2001): *I giovani pazienti di Galeno. Studio per una patogenesi dell'Impero romano*, Roma–Bari.
- Green, W. M. (1933): “The Status of Actors at Rome”, *Classical Philology* 28, 301-304 (<http://dx.doi.org/10.1086/361649>).
- Greenidge, A. H. J. (1894): *Infamia. Its Place in Roman public and private Law*, Oxford.
- Gregori, G. L.
 (2004-2005): “I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma”, *Scienze dell'antichità* 12, 575-590 (=Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana. Scritti vari rielaborati e aggiornati con la collaborazione di Giorgio Crimi e Maurizio Giovagnoli, Milano 2011, 179-194).
 (2005): “Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni di attori”, *Studi romani* 53/1-2, 3-11 (=Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana. Scritti vari rielaborati e aggiornati con la collaborazione di Giorgio Crimi e Maurizio Giovagnoli, Milano 2011, 195-281).
- Guarducci, M. (1987): *L'epigrafia greca dalle origini al Tardo Impero*, Roma.
- Guidorizzi, G. (2013): *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno* (=Scienza e idee 232), Milano.
- Guzzetta, G. (2015): “Monete dagli scavi 2014-2015 nel teatro antico di Catania”, [in] Nicoletti (cur.), 2015, 351-357.
- Horsfall, N. (1982): “Prose and Mime”, [in] E. J. Kenney – W. V. Clausen (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature. II. Latin Literature*, Cambridge, 286-294 (<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521210430.015>).
- Hov, L. (2015): “The First Female Performers: Tumblers, Flute Girls, and Mime Actresses”, *Theatre Research International* 31/2, 129-143 (<https://doi.org/10.1017/S0266464X1500024X>).
- Joyce, B. (2015): *Trinacria Trilingua: Language and Culture in Roman Sicily*, Senior Thesis, Brandeis University.
- Keil, B. (1898): *Aelii Aristidis Smyrnaei quae supersunt omnia. Vol. II. Orationes XVII-LIII continens*, Berolini.
- Keil, H. (1864): *Grammatici Latini, IV*, Lipsiae.
- Korhonen, K.
 (2003): *La collezione epigrafica del Museo Civico di Catania*, Helsinki.
 (2004): “La cultura epigrafica della colonia di Catina nell'Alto Impero”, [in] Salmeri – Raggi – Baroni (cur.), 2004, 233-253.
 (2011): “Language and Identity in the Roman Colonies of Sicily”, [in] R. J. Sweetman (ed.), *Roman Colonies in the First Century of their Foundation*, Oxford, 7-31.
- Korhonen, K. – Soraci, C. (2019): “Forme amministrative e scelte linguistiche nelle epigrafi e nelle monete della Sicilia romana”, *Gerión* 37/1, 97-116 (<https://doi.org/10.5209/GERI.63870>).

- Kroll, W. (1930): “*Marullus 5*”, [in] *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, XIV, 2053.
- Kühn, C. G.
 (1821): *Claudii Galeni opera omnia*, vol. II, Lipsiae.
 (1823a): *Claudii Galeni opera omnia*, vol. V, Lipsiae.
 (1823b): *Claudii Galeni opera omnia*, vol. VI, Lipsiae.
 (1827): *Claudii Galeni opera omnia*, vol. XIV, Lipsiae.
 (1828): *Claudii Galeni opera omnia*, vol. XV, Lipsiae.
- Lavagnini, B. – Tecla, S. (1963): “Nella vasca delle foche e gli spettacoli in acqua”, *Byzantion* 33, 185-190.
- Le Gall, J. (1969): “Métiers de femmes au *Corpus Inscriptionum Latinarum*”, *Revue des Études Latines* 47bis, 123-130.
- Leppin, H. (1992): *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats* (=Antiquitas 41), Bonn.
- Liddell, H. G. – Scott, R. – Jones, H. S. – McKenzie, R. (1996): *A Greek-English Lexicon*, rev. suppl. Oxford.
- Lo Giudice, C. (2008): “L’impiego degli animali negli spettacoli teatrali: *venatio* e *damnatio ad bestias*”, *Italies. Revue d’études italiennes* 12, 361-395.
- Lugaresi, L. (2008): *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-V secolo)*, (=Supplementi Adamantius 1), Brescia.
- Maccarrone, N. (1911): “Il latino delle iscrizioni di Sicilia”, *Studj Romanzi* 7, 75-116.
- Malaspina, E. (2003): “La terminologia latina delle professioni femminili nel mondo antico”, *Mediterraneo Antico* 6/1, 347-391.
- Manganaro, G.
 (1958): “Novella e romanzo (a proposito di una recente pubblicazione) (vd. Cataudella Q., *La novella greca*)”, *Rivista di Filologia e Istruzione Classica* 86, 376-392.
 (1958-1959): “Iscrizioni latine e greche di Catania tardo-imperiale”, *Archivio Storico per la Sicilia Orientale* 54-55, 5-30.
 (1959): “Epigrafi frammentarie di Catania”, *Kokalos* 5, 145-158.
 (1963): “Nuove ricerche di epigrafia siceliota”, *Siculorum Gymnasium* 16, 51-64.
 (1988): “La Sicilia da Sesto Pompeo a Diocleziano”, [in] *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II/11. 1, Berlin–New York, 3-89.
 (1989): “Iscrizioni latine nuove e vecchie della Sicilia”, *Epigraphica* 51, 161-209.
- Marcone, A. (cur.), (2016): *Storia del lavoro in Italia. L’età romana. Liberi, semiliberi e schiavi in una società premoderna*, Roma.
- Marek, H. G. (1959): “Die soziale Stellung des Schauspielers im alten Rom”, *Das Altertum* 5, 101-111.
- Mattingly, H. – Sydenham, E. A. (1926): *The Roman Imperial Coinage. II. Vespasian to Hadrian*, London.
- Mayer i Olivé, M. (2012): “Un mimógrafo en Tarraco. A propósito de *CIL* II 4092=*ILS* 5276=*RIT* 53, con algunas consideraciones sobre la presencia del mimo en documentos epigráficos especialmente hispanos”, *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* 2, 1-9.
- Mazzarino, S.
 (1980): “Un nuovo epigramma di Gallus e l’antica «lettura epigrafica» (un problema di datazione)”, *Quaderni Catanesi di Studi classici e medievali* 2, 7-50.
 (1980-1981): “Contributo alla lettura del nuovo Gallus (=JRS, 1979, 157 [sic] sgg.) e alla storia della mima ‘Lycoris’”, *Helikon* 20-21, 3-26.

- (1982): “L’iscrizione latina nella trilingue di *Phylae* e i carmi di Gallus scoperti a Qasr Ibrīm”, *Rheinisches Museum für Philologie* 125, 313-337.
- (1986): *L’Impero romano*, II, Roma–Bari.
- Molè Ventura, C.
 (1996): “Catania in età imperiale”, [in] B. Gentili (cur.), *Catania antica. Atti del Convegno della S.I.S.A.C., Catania 23-24 maggio 1992*, Pisa–Roma, 175-222.
- (2008): “L’età antica”, [in] F. Mazza (cur.), *Catania. Storia cultura economia*, Soveria Mannelli, 23-75.
- Montanari, F. (2013³): *Vocabolario della lingua greca*, Torino.
- Muratori, L. A. (1740): *Novus Thesaurus veterum inscriptionum in praecipuis earumdem collectionibus hactenus praetermissarum*, III, Mediolani.
- Muscolino, F. (2008): “Giovanni di Giovanni, le epigrafi greche di Taormina e il carteggio con Ludovico Antonio Muratori”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 167, 119-134.
- Neri, V. (1998): *I marginali nell’Occidente tardoantico. Poveri, ‘infames’ e criminali nella nascente società cristiana*, Bari.
- Nicoletti, F. (cur.), (2015): *Catania antica. Nuove prospettive di ricerca*, Palermo.
- Oikonomos, G. P. (1915): *Epigraphai tēs Makedonias*, Athina.
- Orsi, P. (1900): “Frammenti epigrafici sicelioti”, *Rivista di Storia Antica* 5, 39-66.
- Pace, B.
 (1945): *Arte e civiltà della Sicilia antica. Volume terzo. Cultura e vita religiosa*, Genova–Roma–Napoli–Città di Castello.
- (1955): *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma.
- Panayotakis, C. (2010): *Decimus Laberius. The Fragments*, Cambridge.
- Pasquato, O. (1976): *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e cristianesimo ad Antiochia e Costantinopoli nel IV secolo*, Roma.
- Pavón Torrejón, P. (2018): “*Feminae ab omnibus officiis civilibus vel publicis remotae sunt* (D. 50.17.2, Ulp. 1 *Sab.*): Ulpiano y la tradición a propósito de las mujeres”, [in] P. Pavón Torrejón (ed.), *Marginación y mujer en el Imperio Romano*, Roma, 33-62.
- Pensabene, P.
 (1996-1997): “Edilizia pubblica e committenza, marmi e officine in Italia meridionale e Sicilia durante il II e il III secolo d.C.”, *Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia* 69, 3-88.
- (2005): “La decorazione architettonica del teatro di Catania”, [in] R. Gigli (cur.), *ΜΕΓΑΛΑΙ ΝΗΣΟΙ. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno*, II, Catania, 187-212.
- Perea Yébenes, S. (2004): “Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora”, [in] *Extranjeras en el mundo romano* (=Gerión Anejos, Anejo 8), Madrid, 11-43.
- Perpillou-Thomas, F. (1995): “Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d’Égypte”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 108, 225-251.
- Petretini, G. (1826): *Papiri greco-egizj ed altri greci monumenti dell’I.R. Museo di Corte*, Vienna.
- Prag, J. R. W. (2002): “Epigraphy by numbers: Latin and the epigraphic culture in Sicily”, [in] A. E. Cooley (ed.), *Becoming Roman, writing Latin? Literacy and Epigraphy in the Roman West* (=Journal of Roman Archaeology, Suppl. XLVIII), Portsmouth, Rhode Island, 15-31.
- Privitera, S. (2009): “Lo sviluppo urbano di Catania dalla fondazione dell’*apoikia* alla fine del V secolo d.C.”, [in] L. Scalisi (cur.), *Catania. L’identità urbana dall’antichità al Settecento*, Catania, 37-71.

- Reali, M. (2003): “Il mestiere dell’amicitia, l’amicitia nei mestieri”, [in] A. Buonopane – F. Cenerini (cur.), *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica. Atti del I Seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica*, Faenza, 235-245.
- Reich, H. (1903): *Der Mimus: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, I-II, Berlin.
- Ribbeck, O. (1898): *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta tertiis curis. Comitorum Romanorum praeter Plautum et Syri quae feruntur sententias fragmenta tertiis curis*, II, Lipsiae.
- Ricci, C. (2006): *Gladiatori e attori nella Roma giulio-claudia. Studi sul senatoconsulto di Larino*, Milano.
- Rizzo, F. P. (1993): *La menzione del lavoro nelle epigrafi della Sicilia antica (per una storia della mentalità)*, (=Seia VI, 1989), Palermo.
- Rotolo, V. (1957): *Il pantomimo. Studi e testi* (=Quaderni dell’Istituto di Filologia Greca dell’Università di Palermo 1), Palermo.
- Salmeri, G. (2004): “I caratteri della grecità di Sicilia e la colonizzazione romana”, [in] Salmeri – Raggi – Baroni (cur.), 2004, 255-307.
- Salmeri, G. – Raggi, A. – Baroni, A. (cur.), (2004): *Colonie romane nel mondo greco* (=Minima Epigraphica et Papyrologica. Separata 3), Roma.
- Santucci, A. (2011): “Comae versus comae: i capelli delle ‘altre’”, [in] M. E. Micheli – A. Santucci, Comae (cur.), *Identità femminili nelle acconciature di età romana*, Pisa, 79-126.
- Saquete Chamizo, J. C. – Márquez Pérez, J. (1993): “Nuevas inscripciones romanas de Augusta Emerita: la necrópolis del Disco”, *Anas* 6, 51-74.
- Scramuzza, V. M. (1959): “Roman Sicily”, [in] T. Frank (ed.), *An Economic Survey of Ancient Rome*, III, Paterson, 225-377.
- Sophocles, E. A. (1900): *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from BC 146 to AD 1100)*, New York.
- Soraci, C.
 (2011): *Sicilia frumentaria. Il grano siciliano e l’annona di Roma (V a.C.-V d.C.)*, (=L’Erma di Bretschneider. Saggi di storia antica 32), Roma.
 (2016): *La Sicilia romana. Secc. III a. C.-V d.C.* (=Studi storici Carocci 267), Roma.
- Spadoni Cerroni, M. C. (1994): “Donne e spettacoli a Roma ed in Italia in età imperiale”, *Rendiconti dell’Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze morali e storiche* 128, 215-250.
- Starks jr., J. H. (2008): “Pantomime Actresses in Latin Inscriptions”, [in] E. Hall – R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 110-145 (<http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199232536.003.0005>).
- Taormina, A. (2015): “Nuove ricerche archeologiche nel teatro antico di Catania”, [in] Nicoletti (cur.) 2015, 281-349.
- Tedeschi, G.
 (2002): “Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea”, *Papyrologica Lupiensia* 11, 87-187.
 (2011): *Intrattenimenti e spettacoli nell’Egitto ellenistico-romano*, Trieste.
- Tortorici, E.
 (2002): “Contributi per una carta archeologica subacquea della costa di Catania”, *Archeologia Subacquea. Studi, ricerche e documenti* 3, 275-334.
 (2014): “Catania. Il cosiddetto Arco di Marcello. Problemi di topografia antica”, *Topografia antica* 3, 85-108.
 (2016a): “Carta archeologica”, [in] Tortorici (cur.), 2016, 1-235.
 (2016b): “Sintesi storico-topografica”, [in] Tortorici (cur.), 2016, 267-312.

- Tortorici, E. (cur.), (2016): *Catania antica. La carta archeologica*, Roma.
- Traina, G. (1994): “Licoride, la mima”, [in] A. Fraschetti (cur.), *Roma al femminile*, Roma–Bari, 95-122.
- Traversari, G.
 (1950): “Tetimimo e Colimbetra. Ultime manifestazioni del teatro antico”, *Dioniso* 13, 18-35.
 (1952): “Nuovi contributi alla conoscenza della colimbetra teatrale e del tetimimo”, *Dioniso* 15, 302-311.
 (1960): *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardoantico*, Roma.
- Treggiari, S.
 (1969): *Roman Freedmen during the Late Republic*, Oxford.
 (1971): “Libertine Ladies”, *Classical World* 64/6, 196-198 (<http://dx.doi.org/10.2307/4347440>).
- Van den Hout, M. P. J. (1988): *M. Cornelius Fronto. Epistulae*, Leipzig.
- Webb, R.
 (2002): “Female Entertainers in Late Antiquity”, [in] P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 282-303.
 (2008): *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.)–London.
 (2012): “The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime”, [in] K. Coleman – P. Ducrey – J. Nelis-Clément (éds.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain, Vandœuvres-Genève 22-26 août 2011* (=Entretiens sur l'Antiquité Classique LVIII), Vandœuvres-Genève, 221-260.
- Weber, C. W. (1986): Panem et circenses. *La politica dei divertimenti di massa nell'antica Roma*, Milano.
- Wilson, R. J. A. (1990): *Sicily under the Roman Empire. The Archaeology of a Roman Province, 36 BC-AD 535*, Warminster.
- Wüst, E. (1932): “Mimos”, [in] *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, XV, 2, 1727-1764.