

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Archivio istituzionale della ricerca

Da Bassilla di Aquileia a Teodora di Bisanzio: attrici e ballerine nel Tardoantico cristiano

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Tronca, D. (2025). Da Bassilla di Aquileia a Teodora di Bisanzio: attrici e ballerine nel Tardoantico cristiano. GREEK AND ROMAN MUSICAL STUDIES, 13(2), 344-366 [10.1163/22129758-bja10109].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/1022331> since: 2025-10-15

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1163/22129758-bja10109>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Da Bassilla di Aquileia a Teodora di Bisanzio: attrici e ballerine nel Tardoantico cristiano

Abstract

This paper contextualise the stela dedicated to Bassilla the mime, which has been dated to the first half of the third century CE and is preserved at the National Archaeological Museum of Aquileia. It focuses on a broader question regarding the social status of female actors and dancers in the Roman Imperial age, especially at the time of Christianisation. Contrary to what is commonly held, the Christian polemic against spectacles did not worsen the situation of performers. Instead, mainly thanks to the influence of the debate on Theodosian and Justinian legislation, dancers earned the right to previously unheard-of forms of social redemption that allowed them to escape from the legal and social stigma of *infamia*. It is important not to be misled by the laudatory nature of the stela and recognize that Bassilla must also have been affected by this stigma.

Keywords

Dance; Bassilla; Aquileia; Teodora; infamy; Late Antiquity.

La danza e, più in generale, il dispositivo teatrale e spettacolare, sono significanti storico-culturali e storico-religiosi complessi che andrebbero definiti di volta in volta in relazione alle coordinate sociali e religiose del contesto preso in considerazione. La mutevolezza di significato e i possibili giudizi positivi o negativi sono caratteristiche intrinseche alla descrizione del gesto di danza, dipendono dallo sguardo di chi la osserva e sono riscontrabili sin dall'Antichità. La danza è una pratica, ma è anche un epifenomeno variamente – ma non necessariamente – legato alla dimensione musicale; può essere tanto condannata perché connessa alla dimensione teatrale, quanto elogiata perché parte della sfera liturgica e devozionale.

La lettura congiunta di differenti tipologie di fonti – epigrafiche, letterarie, giuridiche – contribuisce a tracciare i lineamenti del complesso immaginario che collegava la danza e la sfera femminile nel Tardoantico cristiano. Questa delimitazione cronologica e storico-religiosa andrà considerata nella prospettiva di un periodo in cui il processo di cristianizzazione – in particolare della dimensione urbana – inizia ad avere ricadute importanti che sul lungo periodo che va dal III al VI secolo mostra la sua incidenza anche sulla percezione delle donne che lavoravano sulla scena.¹ Si tratta di una fase storica caratterizzata da alcuni generali mutamenti di sensibilità e da un cristianesimo in progressiva istituzionalizzazione che ne registra e allo stesso tempo alimenta le prerogative culturali, fino a normare alcuni di questi mutamenti, quando la generale condizione delle donne che agivano sulla scena – tradizionalmente irrimediabilmente infami – acquisisce inedite possibilità di miglioramento. Per questo motivo si è scelto qui di concentrarsi su due figure straordinarie – anche per le fonti che le riguardano – che si collocano l’una (Bassilla) all’inizio di questo complesso periodo, in un contesto importante come quello della Aquileia tardoantica, e l’altra, l’imperatrice Teodora, il cui eccezionale percorso di vita potrebbe essere considerato come la testimonianza dei possibili mutamenti di sensibilità comportati dalla cristianizzazione rispetto alle donne che avevano lavorato sulla scena.²

1. Bassilla

¹ La coniazione lessicale di una periodizzazione riferibile come “Tardoantico cristiano”, che comporta una definizione ampia sul piano dell’immaginario, da un punto di vista storico-culturale, storico-religioso e storico-antropologico, si deve ad Alba Maria Orselli (cfr. Orselli 2015). Si presenta, in questa sede, una versione riveduta e ampliata della relazione letta in occasione della 15th MOISA International Conference, *Theatres in the Ancient Mediterranean World: Architectural Spaces and Venues for Musical Performance* (Aquileia – Museo Archeologico Nazionale, 19-21 giugno 2024). Questo articolo si iscrive nella cornice del progetto di ricerca *Mujeres danzantes, idolatría y ritos: cultura visual e historia cultural de la danza en la larga Edad Media*: MUDANZA, PID2022-140028NB-I00.

² Anche per la condizione infamante che le caratterizzava, oltre al fatto di essere donne, le testimonianze sulle mime/attrici/ballerine della Tarda Antichità che siano identificabili con un nome, non sono moltissime; cfr. Hov 2015.

A colei che presso molti popoli e anche in molte città ebbe sulle scene sonora fama di ogni valentia nei mimi e pure nelle danze, che spesso morì sulle scene, ma giammai a questo modo, alla decima Musa, alla mima Bassilla pose una stele l'esperto nel dire Eraclide, *biologos*. Ed essa, anche da morta, ha onore uguale a quello in vita, perché ha deposto il suo corpo in suolo proprio alle arti. Questo dicono i suoi compagni di scena: “Sta di buon animo, Bassilla, nessuno è immortale.”³

Questa iscrizione, in lingua greca, si legge sulla stele dedicata a una certa mima di nome Bassilla, rinvenuta nel 1805 nella località Beligna di Aquileia, una zona che in epoca romana era extraurbana e a destinazione funeraria (figura 1) [didascalia dell'immagine: foto di slowphoto.studio, 2019, su concessione del Ministero della cultura, Museo Storico e il Parco del Castello di Miramare – Direzione regionale Musei nazionali Friuli Venezia Giulia. Museo archeologico nazionale di Aquileia, inv. n. 260].⁴ La stele viene più o meno concordemente datata entro la prima metà del III secolo d.C., e questa datazione sembra pertinente alla generale condizione di prosperità e interculturalità che

³ Τὴν πολλοῖς δῆμοισι πάρος, πολλαῖς δὲ πόλεσσι | δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ σκιναῖσι λαβοῦσαν | παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις, εἴτα χοροῖσι, | πολλάκις ἐν θυμέλαις, ἀλλ' οὐχ οὕτω δὲ θανούσῃ, | τῇ δεκάτῃ Μούσῃ, τὸ λαλεῖν σοφὸς Ἡρακλείδης | μειμάδι Βασσίλλῃ στήλῃν θέτο βιολόγος φῶς. | ἥ δὲ καὶ νέκυς οὔσα ἴσῃν βίου ἔλλαχε τειμήν, | μουσικὸν εἰς δάπεδον σῶμ' ἀναπασάμενη. | Ταῦτα οἱ σύσκηνοί σου λέγουσιν· εὐψύχει, Βάσσιλλα, οὐδεὶς ἀθάνατος': IG XIV 2342 = CIG III 6750 = Inscr. Aq. 710; si riprende la trad. it. offerta da Colpo 1995, 46-47. Cfr., anche: Cougny 1890, n. 707; Corbato 1947; Santa Maria Scrinari 1972, n. 343; Zaccaria 1984, 152, 162; Bertacchi 1994, 163-164; Csapo, Slater 1994, 377; Zaccaria 1994, 76; Webb 2002, 283, 291-292, 301-302; Ciliberto 2017; Ghedini 2019, 243-244; Duncan 2021, 250. Si può intendere *biologos* come 'interprete/imitatore della vita': per una disamina aggiornata su questo e altri termini per definire le varie specialità del mimo nell'epigrafia, cfr. il recentissimo González Galera 2025.

⁴ Attualmente la stele è conservata nel Museo archeologico nazionale di Aquileia, inv. n. 260; cfr. Novello, Braidotti, de Franzoni, Fedele 2022.

caratterizzava Aquileia in quel periodo, centro commerciale con legami importanti con l'Oriente mediterraneo.⁵

Nella stele, Bassilla è descritta come una mima e vengono evocate anche le danze che praticava; era dunque una donna che calcava le scene. La stele celebra la mima per la sua notorietà e per gli onori ricevuti, e certamente era possibile per chi calcava le scene nel mondo romano raggiungere fama e ricchezza, ma è importante considerare anche lo stato giuridico di chi faceva quelle professioni. La stele menziona anche il fatto che Bassilla aveva praticato la sua arte in molte città, un elemento abbastanza comune tra i ballerini che, a causa della loro professione, erano spesso privi di una dimora fissa, e anche questa caratteristica contribuiva all'attribuzione di uno stigma negativo. Come tutte le persone che calcavano la scena, infatti, anche Bassilla viveva nello stato giuridico infamante, e in particolare le donne di spettacolo erano assimilate alle prostitute, tanto a livello normativo quanto sociale.⁶

Derivando il loro etimo dal verbo *fari*, che significa 'dire', 'parlare', la *fama* e l'*infamia* sono concetti strettamente legati alla dimensione verbale. Innanzitutto perché la nota di infamia dipende da ciò che viene detto di qualcuno, e inoltre la testimonianza di un *infamis* non doveva essere creduta – o, a limite, solo se estorta sotto tortura. A questo proposito è interessante notare il particolare della raffigurazione di Bassilla con la mano destra uscente dalla tunica e dal manto e con le prime tre dita sollevate al modo di un gesto declamatorio. Tuttavia, anche nel testo della stele, non è Bassilla a parlare: trattandosi di una mima, infatti, ella può solo imitare il gesto della parola, ma non compierlo. In questo senso, anche la parola non-data andrebbe interpretata come un dispositivo rituale, che riattualizza e conferma, in questo caso, una condizione sociale. La stele di Bassilla è uno *mnema*, un segno del ricordo e, nella scia della tradizione delle statue funerarie arcaiche, la menzione del suo

⁵ Per una panoramica sui rapporti di Aquileia con l'Oriente, cfr. Càssola 1977; sull'importanza della città nella Tarda Antichità e sul processo di cristianizzazione, cfr. Bandelli 2000; Sotinel 2005.

⁶ Sul tema, cfr. Ducos 1990; Astolfi 1995³, 49-61; Edwards 1997; French 1998; Neri 1998, 233-58; Vespignani 1999; Hugoniot 2004; Chiusi 2010-11; Duncan 2021; Tronca 2021.

nome nell'iscrizione garantisce la perennità del suo ricordo a chi lo pronuncia (verosimilmente ad alta voce).⁷ Al contrario, però, della statua di Phrasikleia, a cui la parola era data perché era proprio attraverso essa che la *kore* garantiva la perennità alla reputazione della sua famiglia,⁸ Bassilla non ha reputazione alcuna e quindi a lei non è consentita la parola ma solo il gesto che la imita. Questo espediente rappresentativo è tanto legato alla sua professione – la mima – quanto al fatto che la sua parola per definizione non era ritenuta degna di fede. A parlare, nella stele dedicatoria di Bassilla, è un certo Eraclide, che si autodefinisce “esperto nel dire”, λαλεῖν σοφός. Bisogna precisare, però, che al verbo greco *lalein* pertiene la caratteristica del dire, parlare, in un senso particolare, piuttosto assimilabile a chiacchierare, ciarlare e, perfino, balbettare. Che sia un verbo legato alla dimensione scenica è confermato dal fatto che può avere anche il significato di “suonare il flauto”, ma di nuovo si tratta di dimensioni sonore che non hanno un significato linguistico, al punto che *lalein* può indicare anche i suoni emessi dagli animali, come stridere, abbaiare, cinguettare.⁹ Andrà inoltre rilevata l'associazione, nei primi testi cristiani, tra *lalein* e il linguaggio in qualche modo divino, dove il verbo rientra sempre in quella dimensione dell'ineffabilità non strettamente riconducibile all'immediatezza del significato linguistico propria del ‘dire, parlare’, anche considerando come nella *Prima Lettera ai Corinzi* (14, 2-5) Paolo utilizzi il verbo in riferimento alla glossolalia che lui giudica, non a caso, una carisma inferiore alla profezia perché si tratta di un parlare oscuro.¹⁰ Quello che possiamo ipotizzare, in merito al riferimento a Eraclide è che egli, per quanto giuridicamente *infamis* come Bassilla, sulla scena avesse una funzione sonora, che poteva essere tanto musicale quanto recitativa o narrativa. In

⁷ Sul tema, cfr. Severi 2018, 143-158.

⁸ “Io, *sema* di Phrasikleia, mi chiamerò per sempre fanciulla, *kore*, | avendo ricevuto questo nome dagli dèi al posto delle nozze” (Severi 2018, 147). Per uno studio approfondito, cfr. Svenbro 1988.

⁹ Sulla relazione tra *lalein* e la sfera performativa, cfr. l'iscrizione IG XIV 2124, dove è specialmente utilizzato nel campo del mimo (καὶ χειρὶν ἅπαντα λαλήσας). Sui suoni prodotti dalla voce umana non riconducibili a significati linguistici contrapposti alla voce articolata e significativa, cfr. Crippa 2015.

¹⁰ Cfr. Bettini 2018, 166-170; Lampe 1961, 790-791.

generale, sarà allora importante non farci fuorviare dalla natura elogiativa della stele di Bassilla: giuridicamente, la mima era una marginale della società, anche se doveva aver raggiunto una celebrità e, probabilmente, una ricchezza considerevoli e doveva essere tenuta in alta stima almeno da questo Eraclide e dai suoi compagni di scena.¹¹

È più o meno coeva alla stele di Bassilla una lettera che il vescovo Cipriano – attivo a Cartagine intorno alla metà del III secolo – aveva scritto al suo collega Eucrazio. Dal momento che riguarda la condizione di un *performer* che si era di recente convertito al cristianesimo, la lettera rappresenta una testimonianza importante sul pregiudizio contro attori e danzatori.¹² L'attore (*histrio*), sapendo di non poter più praticare le arti sceniche, aveva chiesto al suo vescovo se, per potersi mantenere, gli fosse consentito insegnare la sua arte ad altri. Bisogna precisare che il termine latino *histrio* non andrà qui considerato nella sua accezione più tecnica unicamente come attore, da distinguersi quindi da danzatore, in quanto dal punto di vista di Cipriano, che scrive la lettera, era sufficiente operare nelle arti sceniche per essere considerati indegni di far parte della comunità cristiana.¹³ Il verdetto, quindi, è categorico: era inammissibile per un cristiano praticare le arti sceniche e ancora di più lo era insegnarle ad altri, divulgando in questo modo una pratica che era condannata in ogni sua possibile manifestazione. La lettera, però, prosegue con una raccomandazione: Cipriano, infatti, considerando la situazione specifica di povertà in cui questo attore era caduto non potendo più lavorare, invita la comunità ecclesiastica in cui era entrato a far parte a prendersene cura, purché costui accettasse un salario minimo, che comunque gli consentisse di sopravvivere.

A questo punto andrà sottolineato, però, come anche tra i non cristiani, non vi sia mai stata una posizione universalmente a favore della danza e, più in generale, delle arti performative. La categoria di 'arti performative' suonerà certamente come anacronistica, in questo contesto, ma è utile perché

¹¹ Sulle associazioni di attori, cfr. Jory 2015.

¹² Cyp. Ep. 2, 1. Cfr. Lugaresi 2005.

¹³ In generale, sulle varie denominazioni latine dell'attore, che spesso si sovrappongono, cfr. Zucchelli 1964.

contiene in sé la vasta gamma di forme di esibizione (danza, musica, teatro) contro cui si scagliava certa polemica culturale e aristocratica che comportava delle ricadute sociali molto significative. Pertanto, andrà considerato come, in alcuni casi, la conversione al cristianesimo potesse rappresentare, per queste figure marginali della società, un motivo di miglioramento.

Offrono una testimonianza importante di quanto il teatro e la danza, tra Antichità e Tarda Antichità, si prestassero bene al dibattito morale e filosofico le opere di autori come Luciano di Samosata, Libanio e Coricio di Gaza, perché lo sguardo aristocratico su quel settore della vita civile era da sempre molto ambiguo.¹⁴

Infatti, quando nel II secolo il retore di origine siriana Luciano, rappresentante di quella corrente filosofico-letteraria chiamata Seconda Sofistica, compone il dialogo conosciuto come *Peri orcheseos* o *De saltatione*, la pratica coreutica aveva assunto le caratteristiche di una forte spettacolarità che aveva ormai preso il sopravvento in tutto l'Impero.¹⁵ Si trattava soprattutto di pantomima, e il dibattito e i pregiudizi intellettuali su questa nuova forma di spettacolo dovevano essere molto accesi, soprattutto all'interno di certa aristocrazia che si presentava sempre come piuttosto tradizionalista. Il pregiudizio si presentava come ancora più agguerrito se la pratica spettacolare arrivava a contaminare la nobile attività oratoria: in questi casi, il problema non era tanto – o solo – il mantenimento di una certa decenza in una pratica che richiedeva gravità di costumi, quanto piuttosto il fatto che l'oratore che si atteggiava come un pantomimo, dando l'impressione di recitare una parte, perdesse la credibilità, mettendo così in dubbio la relazione fra le sue parole e la verità.¹⁶

¹⁴ Per una panoramica di carattere generale sugli esiti letterari e filosofici di questa ambiguità, cfr. Schlapbach 2018. Cfr., inoltre, Webb 1997 e 2008.

¹⁵ Cfr. Beta 1992.

¹⁶ Sui possibili nessi tra pratica attoriale e oratoria, cfr. Corbeill 2004; Graf 1991. Sull'uso che fa Luciano di questi parallelismi per, al contrario, nobilitare la pantomima, cfr. Angeli Bernardini 1995. Si vedano anche le considerazioni a proposito dei legami tra comunicazione oratoria e musica presenti in Mountford 1964, e in Marconi, Rocconi 2014.

L'opera di Luciano rappresenta, appunto, una difesa dell'*orchesis*, la danza pantomimica di cui il retore vuole individuare una nobile origine nella dimensione astrale e divina.¹⁷ Il dibattito si sviluppa tra Licino – *alter ego* di Luciano – e il cinico Cratone. Quest'ultimo pronuncia accuse “contro tutti i tipi di danza e l'arte coreutica stessa e persino contro di noi che godiamo di tale spettacolo, come se ci dedicassimo con grande interesse ad una cosa da nulla o da donne.”¹⁸ Nelle parole di Licino, che aprono il dibattito con un gioco tipico della retorica classica per cui si ripete qualcosa che si presume sia stato detto in precedenza dall'interlocutore, ravvisiamo già un dettaglio che ritornerà spesso anche nella polemica cristiana contro certa gestualità coreutica, ovvero la questione di genere. Come tutte le pratiche che sono causate e allo stesso tempo possono essere motivo di una perdita della coscienza di sé, anche la danza paga il fio del pregiudizio di genere, essendo spesso attribuita, nelle sue forme più degeneri e lascive, alle donne, sempre percepite come esseri intellettualmente deboli ed emotivamente instabili, e dunque più suscettibili alla perdita del senno.¹⁹ Inoltre la gesticolazione dei danzatori, nelle sue forme peggiori, è sempre considerata come effemminata, dunque questa pratica, almeno in certe modalità, fa sempre emergere il timore della perdita della coscienza di sé e anche della virilità. In questa difesa della danza si colloca grossomodo sulla scia di Luciano anche l'orazione *pro saltatoribus* di Libanio, il celebre retore che operava nella vivacissima Antiochia di IV secolo e che con Luciano condivideva, tra l'altro, anche l'origine siriana.²⁰ Pur avendo le caratteristiche di “una sfida

¹⁷ Questa dimensione è identificata con la *choreia* di matrice platonica. La bibliografia sul tema è molto consistente; per una panoramica, cfr. Gianvittorio 2017. Per una riflessione sull'influenza del concetto di *choreia* nel Tardoantico cristiano, cfr. Tronca 2022.

¹⁸ Luc. *salt.* 1.

¹⁹ Per una panoramica sulla generale condizione della donna nel mondo romano, cfr. Cenerini 2002; Baccari 2007; Mercogliano 2011; Clark 1993.

²⁰ Lib. *or.* 64. Cfr. Molloy 1996.

del tutto accademica” contro il retore Elio Aristide vissuto circa due secoli prima,²¹ tuttavia rende lo stesso con efficacia la misura di come l’argomento coreutico si prestasse al dibattito anche in ambito pagano, e di come, anche presso i non cristiani, non ci fosse mai stata una posizione nettamente e unanimemente favorevole.²² Le argomentazioni di Aristide ripetevano, in sostanza, i pregiudizi di sempre, arrivando a considerare l’immoralità della danza e della condotta di vita di danzatrici e danzatori anche una forma di malattia contagiosa che rischiava di corrompere la moralità degli spettatori.²³

Dopo Libanio, abbiamo testimonianza di una nuova *apologia mimorum* ad opera di Coricio di Gaza, attivo tra la fine del V e l’inizio del VI secolo.²⁴ Anche quest’opera andrà considerata non solo un esercizio retorico, ma piuttosto una riflessione su una società fatta di una vasta schiera di aristocratici che si nutrivano di spettacoli ma che, allo stesso tempo, ne stigmatizzavano – anche solo marginalizzandoli – gli esecutori e, soprattutto, le esecutrici principali.

2. Teodora

Tra le ballerine più stigmatizzate, ma anche più celebrate, della Tarda Antichità spicca, per unicità assoluta, la consorte dell’imperatore Giustiniano, Teodora.²⁵ Le fonti su questo personaggio sono poche e molto scivolose. Nella seconda parte di questo contributo tenterò di metterle in relazione con la più generale visione che, nel mondo romano, si aveva del mestiere di attrice e danzatrice, con le

²¹ Savarese 2015, 333. Anastasi 1984 ne rileva comunque dei caratteri di contingenza legati a un dibattito reso ancora attuale dalle condanne dell’imperatore Giuliano l’Apostata.

²² Sull’orazione di Aristide, che non ci è pervenuta, cfr. Mesk 1909; più in generale, sull’autore, cfr. Harris, Holmes 2008.

²³ Cfr. Giardina 2019, 19. Sulle medesime argomentazioni contro la danza in ambito cristiano, cfr. Tronca 2017 e 2019.

²⁴ Cfr. Corcella 2014; White 2013; Marinelli 2016; Webb 2006.

²⁵ La bibliografia su questi personaggi è molto vasta; per una panoramica di carattere generale cfr., almeno, Moorhead 1994; Maas 2005; Ravegnani 2016; Cesaretti 2003; Garland 1999, 11-39.

ripercussioni dovute alla progressiva diffusione del cristianesimo e, soprattutto, con la politica normativa giustiniana che, almeno a livello teorico, ha certamente comportato una svolta nella più generale condizione giuridica della donna e, in particolare, della donna di spettacolo.

Il *Corpus iuris civilis*, la raccolta di materiale normativo e giurisprudenziale di diritto romano, assemblata nella prima metà del VI secolo per volere di Giustiniano da una commissione guidata dal giurista Triboniano, ha rappresentato la base del diritto comune europeo.²⁶ In questa grande collezione normativa, bisogna distinguere alcune sezioni principali che possono essere scandite, semplificando ai minimi termini, nel seguente modo: le *Institutiones*, destinate a coloro che studiavano il diritto; il *Digesto* o *Pandectae*, un'antologia di frammenti estrapolati dalle opere dei più eminenti giuristi della storia di Roma; il *Codex Iustinianus*, che raccoglieva le costituzioni imperiali da Adriano allo stesso Giustiniano; e infine le *Novellae Constitutiones*, ovvero le nuove costituzioni emanate dalla cancelleria di Giustiniano dopo la pubblicazione del *Codex* e fino alla sua morte. Una più o meno diretta influenza di Teodora sulla legislazione giustiniana è difficilmente documentabile con sicurezza, ma non è neanche del tutto negabile, soprattutto in considerazione del fatto che è lo stesso imperatore a menzionare i consigli di sua moglie nelle *Novellae*: “Haec omnia apud nos cogitantes et hic quoque participem consilii sumentes eam quae a deo data nobis est reverentissimam coniugem.” (N. 8.1).²⁷

Le informazioni che abbiamo su Teodora ballerina le dobbiamo tutte allo sguardo, oltremodo malevolo e a tratti pornografico, di Procopio di Cesarea.²⁸ Le storie che egli racconta nel suo libello diffamatorio contro la corte imperiale vanno molto calibrate: si nutrono, infatti, di pettegolezzi e delle esagerazioni quasi parodiche proprie del genere dell'invettiva (*psogos*), e contengono “rimproveri e scherno verso Giustiniano imperatore e Teodora, sua moglie, nonché verso lo stesso Belisario e la di

²⁶ Cfr. Ascheri 2000, 29-45. L'edizione di riferimento è Mommsen 1889.

²⁷ Sul tema, cfr. Sandirocco 2019; Spruit 1977; Gianturco 1906; Evangelisti 2002; Capizzi 1983.

²⁸ Cfr. Procopio 2024. Sull'autore, le sue opere e il più generale contesto, cfr. Cameron 1996; Meier and Montinaro 2022.

Sulla relazione tra Procopio e Teodora, cfr. Beck 1988.

lui consorte.”²⁹ La provenienza umile di queste donne si prestava al pettegolezzo di corte, ed è utilizzata da Procopio per colpire i mariti, soggetti ritenuti sostanzialmente deboli e facilmente manipolabili dalla malvagità delle loro mogli. Una provenienza, inoltre, anche peggio che umile, perché variamente legata al mondo della scena, e dunque infamante, e non vi è motivo di dubitare che la notizia sia storicamente fondata, tanto per Teodora quanto per Antonina, la moglie del generale Belisario.³⁰ La funzione della scena nel racconto di Procopio costituisce un elemento importante che andrebbe contestualizzato: ‘scena’, infatti, non era solo termine tecnico teatrale; essa era certamente legata al teatro, ma aveva anche un significato giuridico che contribuiva a configurare ricadute politico-sociali di una certa consistenza. Dopotutto, Procopio era uno storico e un intellettuale, e il dettaglio di alcune informazioni che egli fornisce non può essere mero frutto della sua invenzione: per quanto le *Storie segrete* (o *Anekdotai*) non fossero pensate per avere una circolazione vasta e immediata (sono state scritte quando Giustiniano era ancora in vita), un funzionario nella sua posizione avrebbe totalmente perso la dignità con i suoi sodali a inventarsi tutto di sana pianta. Inoltre, la narrazione procopiana va collocata nella dimensione della disciplina retorica antica, che era il modo in cui veniva rappresentata e interpretata la realtà: il racconto si ancorava, pertanto, a situazioni fattuali, ma le metteva in scena (in questo caso letteralmente) con gli artifici propri della retorica, e questo vale tanto per l’elogio sperticato (di cui pure Procopio si era servito nei suoi altri testi sulla corte) quanto per l’ingiuria

²⁹ Adler, *Suidae lexicon*, 211: τὸ βιβλίον Προκοπίου τὸ καλούμενον Ἀνέκδοτα ψόγους καὶ κωμωδίας Ἰουστινιανοῦ βασιλέως περιέχει καὶ τῆς αὐτοῦ γυναικὸς Θεοδώρας, ἀλλὰ μὴν καὶ αὐτοῦ Βελισαρίου καὶ τῆς γαμετῆς αὐτοῦ. Sulla retorica diffamatoria di Procopio, cfr. Carile 1978; sulla generale presenza di questo genere di invettiva nelle biografie antiche, cfr. Fairweather 1974.

³⁰ Procopio 2024, 1.11: “Aveva, Belisario, una moglie, che già si è menzionata nei libri precedenti: il nonno e il padre aurighi professionisti a Bisanzio e a Tessalonica, la madre di quelle che si prostituivano nei teatri.” I libri precedenti in cui si parla di Antonina sono Procopio 1977, 1.25. Sulle relazioni tra Belisario, Antonina e Teodora, cfr. Evert-Kappesowa 1964; Fisher 1978. Sulle altre testimonianze in relazione alla provenienza sociale di Teodora, cfr. Harvey 2001; Allen 1992.

polemica. La provenienza di Antonina e Teodora da ambienti prossimi al mondo dello spettacolo certamente agevolava di molto il lavoro di Procopio nel predisporre la retorica dell'invettiva.³¹ La prospettiva che persone della provenienza di Teodora accedessero alla più alta carica dello stato era quanto di più temibile per personaggi come Procopio, il quale non poteva non odiare la mobilità sociale perché questa, nel tardo impero romano, stava diventando sempre più minacciosa per la salvaguardia dei secolari privilegi del ceto aristocratico e senatorio. Basti solo considerare il modo dispregiativo con cui Procopio descrive il fatto che Giustiniano “proprio non pensava a lasciare le cose come stavano; anzi, era sempre pronto a innovare. In breve, costui fu il sommo distruttore del buon ordine costituito.”³² Da buon aristocratico, Procopio era un conservatore, e per lui l'ordine prestabilito equivaleva a quelle istituzioni che tutelavano le prerogative dei ceti privilegiati.

Teodora viene presentata come la figlia di un certo Acacio, guardiano delle belve del Circo, e “non appena giunse all'adolescenza e fu matura, entrò nel novero delle attrici e divenne subito cortigiana.”³³ Nella narrazione propria dei dibattiti sulla pratica coreutica caratterizzati da visioni diametralmente opposte che consentivano la convivenza di condanna da una parte ed elogio quasi idolatrico dall'altra, laddove alcuni elementi di positività nel mestiere di attore, danzatore e musicista, venivano identificati nelle abilità artistiche, Procopio ci tiene a precisare che Teodora, in ogni caso, non possedeva nessuna di quelle qualità.³⁴ Sostanzialmente, Teodora era solo in grado di ammaliare con il suo corpo che, come ogni abile attrice e ballerina, utilizzava per ingannare e manipolare. La falsità e

³¹ Sulle influenze letterarie subite da Procopio nella descrizione di Teodora ballerina, cfr. Bornmann 1978; Grau, Febrer 2020.

³² Procopio 2024, 6.21.

³³ Procopio 2024, 9.11.

³⁴ Procopio 2024, 9.12-13: “Non sapeva suonare flauto, né arpa, né mai s'era provata nella danza; a chi capitava, ella poteva offrire solo la sua bellezza, prodigandosi con l'intero suo corpo. Poi si associò ai mimi per tutti gli spettacoli teatrali e partecipò a ogni loro attività, assistendoli in ogni loro scherzo e burla. Era quanto mai spiritosa e salace; così, ben presto seppe mettersi in evidenza.”

l'inganno propri della dinamica spettacolare entrano anche nella narrazione degli attributi negativi di Giustiniano. L'imperatore, infatti, era

falso, ingannevole, tutto affettazione, ombroso nell'ira, ambiguo, formidabile dissimulatore, implacabile; sapeva piangere non per gioia o per dolore, ma ad arte, a seconda delle circostanze; mentiva sempre, con avvedutezza, impegnandosi persino per iscritto, con i giuramenti più solenni e addirittura dinanzi ai suoi sudditi.³⁵

Il passo dalla dimensione della falsità propria del teatro a quella demoniaca è molto breve, e dunque non sorprende scoprire che, per Procopio, Giustiniano e Teodora erano demoni che avevano assunto forma umana per tormentare il mondo intero.³⁶ In questa narrazione rovesciata, l'imperatore non è più *mimesis* di Dio e realizzatore sulla terra dell'ordine cosmico, ma diventa il "principe dei demoni,"³⁷ e nella descrizione del suo concepimento, Procopio riesce a essere anche più evocativo di una celebre scena di *Rosemary's Baby*:

Si narra di lui che persino sua madre confidasse a certi suoi intimi ch'egli non era figlio del consorte Sabazio, né d'altro uomo; al concepimento, infatti, la visitò un demone, non visibile, ma che le dava l'impressione di starle accosto, pari a uomo che s'accoppi a donna, per poi svanire, come in sogno.³⁸

³⁵ Procopio 2024, 8.24.

³⁶ Procopio 2024, 12.14: "A me e a molti tra noi, quei due mai sembrarono esseri umani, bensì demoni di morte e, con espressione poetica, 'sterminatori di mortali.' Una volta deciso insieme come poter distruggere con la massima facilità e rapidità tutte le stirpi umane e tutte le opere loro, assunsero sembianza umana e divennero uomodemoni: così sconvolsero l'intero mondo."

³⁷ Procopio 2024, 12.32. L'assimilazione demoniaca torna anche al passo 18.36: "Tutto questo toccò all'umana stirpe sotto quel demonio incarnato, in veste d'imperatore; il responsabile ne fu lui."

³⁸ Procopio 2024, 12.18-19.

La dinamica della falsità propria del teatro viene ancora messa in gioco per descrivere la finta opposizione (per esempio in materia religiosa) tra Giustiniano e Teodora. In realtà, secondo Procopio, si sarebbe trattato solo di un espediente e di un artificio per ingannare i sudditi:

Per lungo tempo, tutti credettero che essi fossero sempre in reciproco contrasto per volontà e comportamenti. Ma poi quest'impressione risultò essere stata da loro provocata ad arte: non potevano concordemente ribellarsi contro di loro i sudditi, se le opinioni in merito a Giustiniano e Teodora divergevano!³⁹

Tuttavia, che possiamo immaginare Teodora come una donna forte sembra lo stesso sguardo perfido di Procopio a confermarlo, poiché ella “mai nulla fece perché a ciò convinta o costretta da qualcuno, e quel che decideva, lo portava spavalda a compimento, costasse quel che costasse – né alcuno osava intercedere per le sue vittime.”⁴⁰ Insomma, oltre a tutto il resto, forse tra le grandi colpe di Teodora c'era anche quella di avere delle opinioni proprie e di esprimerle.⁴¹

Non si può escludere che proprio il fatto di provenire dagli ambienti socialmente complessi e degradati dello spettacolo rendesse le persone – in particolare le donne – che vi ruotavano attorno particolarmente resistenti. Dopotutto, spesso essi avevano qualità e scaltrezza tali da consentire loro di raggiungere anche grandi ricchezze e celebrità.⁴² Ma anche per questo motivo, per essere cioè potenzialmente abili a usare il proprio corpo per manipolare e ingannare, il diritto romano li categorizzava tra gli *infamia notati*. Dovevano essere frequenti i casi in cui le donne di spettacolo riuscivano a penetrare

³⁹ Procopio 2024, 10.14. Sulla questione, cfr. Pazdernik, 1994.

⁴⁰ Procopio 2024, 15.2.

⁴¹ È ancora lo stesso Procopio a confermarlo, ma questa volta in positivo, quando consegna alla storia una Teodora che esprime opinioni importanti e decisive in merito al celebre episodio della rivolta di Nika: Procopio 1977, 1.24.

⁴² Sulla popolarità che potevano per esempio raggiungere gli aurighi, cfr. Cameron 1999.

i circoli adiacenti alla corte imperiale, e per questo a loro era proibito di sposare senatori o liberi cittadini.

Leggiamo la maggior parte delle definizioni di *infamia* in materia di spettacoli nel *Digesto*, le cui norme, per quanto variamente interpolate, vanno collocate nell'Antichità classica. Il secondo titolo del terzo libro del *Digesto* raccoglie i pareri dei giuristi romani in tema di *infamia* (D. 3.2). Nel II secolo, il giurista Salvio Giuliano aveva elencato le categorie di persone che erano colpite dalla nota di *infamia*, perdendo in questo modo una serie di diritti civili e costringendoli a una vera e propria emarginazione sociale. Queste categorie includevano anche coloro che erano apparsi sulla scena (D. 3.2.1). Il giurista Ulpiano definisce la *scaena* usando le parole del giurista Marco Antistio Labeo (I secolo), sottolineando la funzione di questo luogo adibito alla rappresentazione dei *ludi scaenici*, tanto in contesti pubblici quanto privati (D. 3.2.2.5). Bisogna tenere presente che per lungo tempo la *scaena* è stata qualcosa di mobile, come dei teatri portatili che gli operatori delle arti sceniche allestivano di volta in volta. Questa caratteristica ha accentuato ulteriormente il carattere di instabilità, sempre visto in maniera negativa, connesso al mestiere di attrice e danzatrice. L'*infamia* rappresentava uno stigma sul piano etico-sociale, contribuiva alla marginalizzazione di coloro che lavoravano nel mondo dello spettacolo e implicava la perdita di una serie di diritti civili. In generale, si può dire che il pregiudizio negativo risiedesse anche nell'idea di utilizzare il proprio corpo per guadagnare denaro arrecando piacere agli altri. Immediato è, a tal proposito, il paragone tra prostitute e attrici/danzatrici; ma non bisogna sottovalutare come il piacere arrecato potesse essere anche solo visivo oppure uditivo.

L'*infamia* era un elemento contaminante. Eloquentemente, in proposito, la descrizione che fa Procopio della reazione che i cittadini liberi avevano se incontravano Teodora per la strada: “la gente dabbene cui capitava di incontrarla in piazza, era lesta a svicolare via da lei, per non parer contaminati (*miasmatos*) anche dal solo contatto con le sue vesti.”⁴³ E il termine *miasma* torna di nuovo, una volta che

⁴³ Procopio 2024, 9.25.

Teodora aveva completato l'ascesa al potere, per sottolineare come, ormai, tutto il mondo aristocratico di Procopio fosse stato definitivamente e irrimediabilmente contaminato.⁴⁴

Per quanto i suoi discorsi siano caratterizzati dal colorito proprio dell'odio personale, Procopio sta comunque descrivendo una situazione sociale reale, e comunemente si crede che la polemica cristiana contro gli spettacoli abbia ulteriormente peggiorato questa condizione delle ballerine.⁴⁵ Al contrario, invece: è soprattutto grazie all'influenza che questo dibattito ha avuto sulla legislazione teodosiana e giustiniana che le danzatrici hanno acquisito forme di redenzione dallo stigma legislativo e sociale prima del tutto inammissibili.⁴⁶ Il discorso cristiano contro gli spettacoli aveva evidenziato la contraddizione intrinseca dell'osannare ed elogiare qualcuno che, al di fuori della scena, veniva considerato alla stregua di un criminale che avesse ricevuto una condanna, e un elemento contaminante della società. La prospettiva cristiana non consentiva più, in definitiva, uno sguardo distaccato tra lo spettatore e il *performer*.

Tuttavia, l'attività scenica era considerata anche una sorta di dovere civico che, in qualche modo, le danzatrici erano obbligate a onorare. Per coloro che si convertivano al cristianesimo diventava impossibile, quindi, conciliare questo obbligo con la loro religione. In questo senso la legislazione dell'impero ormai divenuto cristiano introdurrà qualche novità. Per esempio, la compilazione giuridica voluta dall'imperatore Teodosio II nel V secolo, e nota come *Codice Teodosiano*, prevedeva un'esenzione da questo obbligo per coloro che si convertissero al cristianesimo. Non solo: una volta convertite rendeva anche libere le danzatrici dal pregiudizio cui le aveva condannate la loro vita sulla scena (CT 15.7.4; CT 15.7.9).⁴⁷ È difficile credere che queste leggi fossero applicate pedissequamente in ogni provincia dell'Impero, anche perché restava forte la necessità di mantenere in vita gli

⁴⁴ Procopio 2024, 10.9.

⁴⁵ In generale, sulla polemica cristiana contro gli spettacoli, cfr. Lugaresi 2008.

⁴⁶ Per una panoramica di carattere generale sull'influenza della Patristica sul diritto romano della Tarda Antichità, cfr. Falchi 2010.

⁴⁷ L'ed. di riferimento è Mommsen, Meyer 1905.

spettacoli. È anche molto difficile credere che basti qualche legge ad estirpare pregiudizi talmente radicati. Tuttavia, si trattava certamente di un passo avanti verso una forma di emancipazione delle danzatrici a cui, per la prima volta, veniva perlomeno data la possibilità di scegliere.

In questo senso, la legislazione di epoca giustiniana sarà ancora più significativa. Nel *Codex Iustinianus* sono presenti alcune norme che potrebbero aver contribuito alla difesa della libertà delle ballerine e alla loro emancipazione. In una, opera di Giustino I, zio e predecessore di Giustiniano, si offre la possibilità alle ballerine di ottenere, con un beneficio imperiale, di tornare allo stato dignitoso che avrebbero avuto se non fossero mai state ballerine (CI 5.4.23). A questa legge fa riferimento anche Procopio, ovviamente sottolineando l'interesse personale del futuro imperatore nel promuovere questa riforma.⁴⁸ È evidente, infatti, come questa costituzione servisse anche ad approvare le nozze tra Giustiniano e Teodora, che sarebbero state altrimenti inammissibili.⁴⁹ Ma anche queste nozze potrebbero essere un riflesso del fatto che la sensibilità nei confronti di queste figure marginali stava lentamente mutando. Quello che si rileva, in generale, è che queste norme, oltre a voler garantire i diritti civili, insistono molto sull'estirpazione del pregiudizio, evidentemente radicato molto in profondità.

In una costituzione presente nelle *Novellae* di Giustiniano le ballerine vengono liberate dal giogo dei loro impresari, che per un certo periodo le avevano costrette a prestare un giuramento di continuare a praticare le arti sceniche. La minaccia, dietro a questa pratica, era questa: se avessero voluto smettere di danzare sarebbero state accusate di spergiuro. La *Novella* giustiniana impedirà agli impresari di richiedere alle ballerine un tale giuramento e condannerà loro per spergiuro costringendoli al

⁴⁸ Procopio 2024, 9.51: "Si mise allora a preparare le nozze con Teodora, pur essendo impossibile per chi avesse rango senatorio sposare una cortigiana: lo vietavano leggi antichissime. Ma lui costrinse l'imperatore a nuova legge che abrogasse le precedenti, e da allora visse con Teodora come moglie, consentendo così a chiunque di sposar cortigiane. E subito ascese con l'usurpazione alla dignità imperiale, cercando di nascondere la violenza del suo atto con un falso pretesto."

⁴⁹ Sul tema, cfr. Daube 1967.

pagamento di una multa da pagare direttamente alla ballerina offesa, in modo da consentirle di rifarsi una vita (N. 51, pr. et 1).⁵⁰

Queste leggi possono essere considerate il riflesso di un mutamento nella sensibilità con cui si guardava al mestiere di danzatrice, e questo mutamento di paradigma è collegato anche alla più generale polemica cristiana contro la dinamica spettacolare. Rispetto ai tempi cui fanno riferimento le leggi sull'*infamia* contenute nel *Digesto*, per quanto ancora attive e operanti, l'avvento e la progressiva istituzionalizzazione del cristianesimo aveva introdotto una nuova etica di prossimità: nell'ottica cristiana lo spettatore non poteva essere considerato meno infame della danzatrice. Tra IV e V secolo, Agostino ravvisava una vera e propria contraddizione nella venerazione, a tratti assimilabile all'idolatria, di soggetti che poi, fuori dalla scena, erano considerati *infames*, perché, secondo il vescovo di Ippona, bisogna amare solo ciò di cui non si prova vergogna e si desidera imitare, senza favorire in alcun modo ciò che si condanna.⁵¹

In generale, la politica normativa giustiniana va inserita in un contesto in cui l'imperatore era fortemente convinto di essere portavoce e diretta emanazione divina. Questo, in Giustiniano, è particolarmente evidente, ed è rilevabile dal continuo ricorso, nei testi normativi, alle invocazioni a Dio, a Gesù Cristo, allo Spirito Santo, ecc. Nelle *Novellae* queste affermazioni di fede sono anche talvolta accompagnate da spunti teologici, laddove l'intento del legislatore è quello di avvicinare i sudditi al bene celeste e a quel principio fondamentale di considerare la vita terrena come un'eterna liturgia.⁵² Il modello del legislatore sono i precetti di vita cristiani e questi coinvolgevano anche il rapporto con le donne dello spettacolo che, per la prima volta, avevano la possibilità di scegliere e di essere riscattate dallo stigma sociale più discriminante della civiltà romana.

⁵⁰ Cfr. Beaucamp 1990, 129-32.

⁵¹ Aug. *ser.* 313A = Denis 14.

⁵² Sull'influenza della teologia in Giustiniano, cfr. Amelotti, Migliardi Zingale 1977.

Le leggi giustinianee si collocano, tra l'altro, all'interno di più generali riforme normative che andavano nella direzione di una maggiore tutela delle donne, quando lenocinio e sfruttamento iniziano a essere considerati crimini contro la donna.⁵³ Per le donne libere, poi, un esempio importante è fornito dalle leggi sulla dote che, per la prima volta, acquistava il carattere di patrimonio riservato alla moglie, perché fosse in grado di provvedere al suo sostentamento in caso di divorzio.⁵⁴ La generale politica giustiniana nei confronti delle donne può essere sottolineata da un mutamento semantico molto importante, laddove Giustiniano sostituisce la secolare categoria di *imbecillitas* o *infirmetas sexus* con quella di *fragilitas*, denotando, almeno in apparenza, un cambiamento di mentalità, laddove la debolezza della donna non viene più percepita come un'inferiorità che comporta discriminazioni e incapacità giuridica, ma piuttosto come una necessità di tutela.⁵⁵

Non avremo mai prove certe che l'imperatrice Teodora abbia avuto un'influenza diretta su queste leggi a favore del miglioramento della condizione delle donne e, soprattutto, di ex attrici e ballerine. Ma se è vero che queste donne potevano essere tanto idoltrate sulla scena quanto marginalizzate nella società, la stele dedicata alla mima Bassilla e il successo che la storia e l'emblematico mosaico della Basilica di San Vitale a Ravenna hanno concesso a Teodora stanno anche lì a ricordarci il potere che proprio le donne hanno di cambiare le cose (figura 2).

[didascalia dell'immagine: PatER – Patrimonio Culturale Regione Emilia-Romagna. CIDM Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico: <https://blcc.regione.emilia-romagna.it/samira/link/gn2dgrm/>]

Bibliografia

⁵³ Sul tema, cfr. Puliatti 2003a; 2003b; Vilimonović 2020.

⁵⁴ Sulla questione, cfr. Guerra Medici 1986, 51-64.

⁵⁵ Cfr. Beaucamp 1976.

Allen, P. (1992). Contemporary Portraits of the Byzantine Empress Theodora (A.D. 527-548). In B. Garlick, S. Dixon, P. Allen, eds., *Stereotypes of Women in Power: Historical Perspectives and Revisionist Views*, London: Bloomsbury, pp. 93-103.

Amelotti, M., Migliardi Zingale, L., eds. (1977). *Scritti teologici ed ecclesiastici di Giustiniano*, Milano: Giuffrè.

Anastasi, R. (1984). Libanio e il mimo. In *La poesia tardoantica: tra retorica, teologia e politica*. Atti del V corso della Scuola superiore di archeologia e civiltà medievali presso il Centro di cultura scientifica "E. Majorana", Erice (Trapani) 6-12 dicembre 1981, Messina: Centro di studi umanistici, pp. 235-258.

Angeli Bernardini, P. (1995). Vista e udito nella lode per un danzatore: Luciano, *De salt.* 63. In B. Gentili, F. Perusino, eds. *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 287-293.

Ascheri, M. (2000). *I diritti del Medioevo italiano. Secoli XI-XV*, Roma: Carocci.

Astolfi, R. (1995³). *La lex Iulia et Papia*, Padova: Cedam.

Augustinus (1930). *Sermones post Maurinos reperti*, edited by G. Morin. In *Miscellanea Agostiniana*, I, Città del Vaticano: Tipografia poliglotta vaticana.

Baccari, M.P. (2007). Alcune osservazioni sulla condizione della donna nel sistema giuridico-religioso romano. In *Fides, humanitas, ius. Studi in onore di Luigi Labruna*, Napoli: Editoriale scientifica, pp 253-263.

Bandelli, G., ed. (2000). *Aquileia romana e cristiana fra II e V secolo*, Trieste: Editreg.

Beaucamp, J. (1976). Le vocabulaire de la faiblesse féminine dans les textes juridiques romains du III^e au VI^e siècle. *Revue historique de droit français et étranger* 54, 4, pp. 485-508.

Beaucamp, J. (1990). *Le statut de la femme à Byzance (4^e-7^e siècle). I. Le droit impérial*, Paris: De Boccard.

Beck, H.-G. (1988 [1986]). *Lo storico e la sua vittima. Teodora e Procopio*, Roma-Bari: Laterza.

Bertacchi, L. (1994). Aquileia: teatro, anfiteatro e circo. *Antichità Altoadriatiche* 41, pp. 163-181.

Beta, S. (1992). Introduzione. In S. Beta, ed. *Luciano. La danza*, Venezia: Marsilio, pp. 9-44.

Bettini, M. (2018). *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci.

Bornmann, F. (1978). Su alcuni passi di Procopio. *Studi italiani di filologia classica* 50, 1-2, pp. 27-37.

Cameron, Al. (1999 [1973]). *Porphyrius the Charioteer*, Oxford: Oxford University Press.

Cameron, Av. (1996 [1985]). *Procopius and the Sixth Century*, London-New York: Routledge.

Capizzi, C. (1983). Gli spettacoli nella legislazione di Giustiniano. In *Spettacoli conviviali dall'Antichità classica alle corti italiane del '400*. Atti del VII Convegno di Studio, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 27-30 Maggio 1982), Viterbo: Agnesotti, pp. 91-117.

Carile, A. (1978). Consenso e dissenso fra propaganda e fronda nelle fonti narrative dell'età giustiniana. In G.G. Archi, ed., *L'imperatore Giustiniano. Storia e mito*. Giornate di studio a Ravenna (14-16 ottobre), Milano: Giuffrè, pp. 37-93.

Càssola, F. (1977). Aquileia e l'Oriente mediterraneo. *Antichità Altoadriatiche* 12, pp. 67-98.

Cenerini, F. (2002). *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna: Il Mulino.

Cesaretti, P. (2003). *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, Milano: Mondadori.

Chiusi, T.J. (2010-11). La fama nell'ordinamento romano. I casi di Afrania e Lucrezia. *Storia delle donne* 6-7, pp. 89-105.

Ciliberto, F. (2017). Stele della mima Bassilla / Stele of mime Bassilla. In M. Novello, C. Tiussi, eds., *Volti di Palmira ad Aquileia / Portraits of Palmyra in Aquileia*, Roma: Gangemi editore per Fondazione Aquileia, pp. 110-111.

Clark, G. (1993). *Women in Late Antiquity. Pagan and Christian Life-styles*, Oxford: Oxford University Press.

Colpo, F. (1995). Iscrizione della mima Bassilla in relazione al mimo di età imperiale. *Bollettino del Gruppo Archeologico Aquileiese* 5, pp. 46-48.

Corbato, C. (1947). L'iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana. *Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico* 10, n.s., pp. 188-203.

Corbeill, A. (2004). *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton-Oxford: Princeton University Press.

Corcella, A. (2014). Serio e giocoso in Coricio di Gaza. In E. Amato, L. Thévenet, G. Ventrella, eds., *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*. Atti della giornata di studio (Nantes, 6 giugno 2014), Bari: Edizioni di Pagina, pp. 20-31.

Cougny, E. (1890). *Epigrammatum anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova*, vol. 3, Paris: Didot.

Crippa, S. (2015). *La voce. Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Milano: Unicopli.

Csapo E., Slater W.J. (1994), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Cyprianus Carthaginensis. 1994-1996. *Epistulae*, ed. Gerardus Frederik Diercks. Corpus Christianorum Series Latina 3B, 3C, Turnhout: Brepols.

Daube, D. (1967). The Marriage of Justinian and Theodora. Legal and Theological Reflections. *Catholic University Law Review* 16, 4, pp. 380-99.

Ducos, M. (1990). La condition des acteurs à Rome. Données juridique et sociales. In Blänsdorf, J.-M. André, N. Fick, eds., *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain*, Tübingen: Francke, pp. 19-33.

Duncan, A. (2021). Mime and Metatheatre. In E. Paillard, S.S. Milanezi, eds., *Theatre and Metatheatre. Definitions, Problems, Limits*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 235-251.

Edwards, C. (1997). Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome. In J.P. Hallett, M.B. Skinner, eds., *Roman Sexualities*, Princeton: Princeton University Press, pp. 66-95.

Evangelisti, M. (2002). Teodora e la condizione della donna nell'età imperiale. *Tesserae iuris* 3, 1, pp. 359-374.

Evert-Kappesowa, H. (1964). Antonine et Bélisaire. In J. Irmsche, ed., *Byzantinistische Beiträge*, Berlin: Akademie Verlag, pp. 55-72.

Fairweather, J. (1974). Fiction in the Biographies of Ancient Writers. *Ancient Society* 5, pp. 231-275.

Falchi, G.L. (2010). L'influenza della Patristica sulla politica legislativa *De nuptiis* degli imperatori romani dei secoli IV e V. *Augustinianum* 50, 2, pp. 351-407.

Fisher, E.A. (1978). Theodora and Antonina in the *Historia Arcana*: History and/or Fiction? *Arethusa* 11, pp. 253-279.

French, D.R. (1998). The Status of Actresses in Early Christian Society. *Vigiliae Christianae* 52, pp. 293-318.

Garland, L. (1999). *Byzantine Empresses. Women and Power in Byzantium, AD 527-1204*, London-New York: Routledge.

Ghedini, F. (2019). La danzatrice di Aquileia e gli spettacoli scenici in età tardoantica. In G. Cresci Marrone, G. Gambacurta, A. Marinetti, eds., *Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 237-250.

Gianturco, E. (1906). L'influenza dell'imperatrice Teodora nella legislazione giustiniana. In *Studi giuridici in onore di Carla Fadda pel XXV anno del suo insegnamento*, vol. IV, Napoli: Luigi Pierro, pp. 3-12.

Gianvittorio, L., ed. (2017). *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra.

Giardina, A. (2019). *L'orazione Pro saltatoribus di Libanio: la danza consola e istruisce*, Genova: Genova University Press.

González Galera, V. (2025). Corpus Inscriptionum Mimi Antiqui. *Espectáculo, autores e intérpretes de mimo en la epigrafía grecorromana*, Roma: Scienze e Lettere.

Graf, F. (1991). Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators. In J. Bremmer and H. Roodenburd, eds., *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge: Polity Press, pp. 36-58.

Grau, S., Febrer, O. (2020). Procopius on Theodora: ancient and new biographical patterns. *Byzantinische Zeitschrift* 113, 3, pp. 769-788.

Guerra Medici, M.T. (1986). *I diritti delle donne nella società altomedievale*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Harris, W.V., Holmes, B. (2008). *Aelius Aristide between Greece, Rome, and the Gods*, Leiden-Boston: Brill.

Harvey, S.A. (2001). Theodora the ‘Believing Queen’: A Study in Syriac Historiographical Tradition. *Hugoye: Journal of Syriac Studies* 4, 2, pp. 209-234.

Hov, L. (2015). The First Female Performers: Tumblers, Flute-girls, and Mime Actresses. *New Theatre Quarterly* 31, 2, pp. 129-143.

Hugoniot, C. (2004). De l’infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l’Empire romain. In C. Hugoniot, F. Hurlet, S. Milanezi, eds., *Le statut de l’acteur dans l’Antiquité grecque et romaine*, Tours: Press Universitaire François-Rabelais, pp. 213-240.

Jory, E.J. (2015 [1996]). Associazioni di attori a Roma. In N. Savarese, ed., *Teatri romani. Gli spettacoli nell’antica Roma*, Imola: Cue Press, pp. 194-228.

Lampe, G.W.H. (1961). *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford: The Clarendon Press.

Libanius (1997 [1903-1908]). *Oratio* LXIV, ed. R. Foerster. In *Libanii opera*, vols. 1-4, Hildesheim: Olms.

Luciano di Samosata (1992). *La danza*, Peri orcheseos, ed. S. Beta, transl. M. Nordera, Venezia: Marsilio.

Lugaresi, L. (2005). Il corpo dell'attore nella letteratura patristica: primi spunti di lettura. In V. Neri, ed., *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica* (Atti del seminario, Bologna 20-21 novembre 2003), Bologna: Pàtron, pp. 129-149.

Lugaresi, L. (2008). *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia: Morcelliana.

Maas, M., ed. (2005). *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge: Cambridge University Press.

Marconi, L., Rocconi, E. (2014). Introduzione. In U. Eco, ed., *Antichità. La civiltà romana, Musica*, Milano: EncycloMedia, pp. 7-12.

Marinelli, M. (2016). La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'*Apologia dei mimi*. *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico* 6, pp. 69-103.

Meier, M., Montinaro, F., eds. (2022). *A Companion to Procopius of Caesarea*, Leiden-Boston: Brill.

Mercogliano, F. (2011). La condizione giuridica della donna romana: ancora una riflessione. *TSDP* 4, pp. 1-41.

Mesk, J. (1909). Des Aelius Aristides verlorene Rede gegen die Tänzer. *Wiener Studien* 29, pp. 59-74.

Molloy, M.E. (1996). *Libanius and the Dancers*, Hildesheim – Zürich – New York: Olms-Weidmann.

Mommsen, T. (1889). *Corpus iuris civilis*, Berlin: Weidmann.

Mommsen, T., Meyer P.M. (1905). *Theodosiani libri XVI cum Constitutionibus Sirmondianis et Leges novellae ad Theodosianum pertinentes*, Berlin: Weidmann.

Moorhead, J. (1994). *Justinian*, London-New York: Routledge.

Mountford, J. (1964). Music and the Romans. *Bulletin of the John Rylands Library* 47, pp. 198-211.

Neri, V. (1998). *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, 'infames' e criminali nella nascente società cristiana*, Bari: Edipuglia.

Novello, M., Braidotti, E., de Franzoni, A., Fedele, I. (2022). *Aquileia. Museo archeologico nazionale*, San Biagio di Callalta (TV): Elzeviro.

Orselli, A.M. (2015). Basileousa polis – Regia civitas. *Studi sul Tardoantico cristiano*. A cura di L. Canetti, M. Caroli, E. Morini, R. Savigni, Spoleto: Fondazione CISAM.

Pazdernik, C. (1994). 'Our Most Pious Consort Given Us by God': Dissident Reactions to the Partnership of Justinian and Theodora, A.D. 525-548. *Classical Antiquity* 13, 2, pp. 256-81.

Procopio (1977). *La guerra persiana*. In M. Craveri, ed., Procopio di Cesarea, *Le guerre. Persiana, Vandalica, Gotica*, Torino: Einaudi, pp. 9-184.

Procopio (2024 [1996]). *Storie segrete*. Introduzione, revisione critica del testo e note di F. Conca. Versione italiana di P. Cesaretti, Milano: BUR Rizzoli.

Puliatti, S. (2003a). *Lenocinii crimen*. In F. Botta, ed., *Il diritto giustiniano fra tradizione classica e innovazione*, Torino: Giappichelli, pp. 147-216.

Puliatti, S. (2003b). *Quae ludibrio corporis sui quaestum faciunt*. Condizione femminile, prostituzione e lenocinio nelle fonti giuridiche dal periodo classico all'età giustiniana. In U. Criscuolo, ed., *Da Costantino a Teodosio il Grande. Cultura, società, diritto*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 26-28 aprile 2001), Napoli: M. D'Auria editore, pp. 31-83.

Ravegnani, G. (2016). *Teodora. La cortigiana che regnò sul trono di Bisanzio*, Roma: Salerno Editrice.

Sandirocco, L. (2019). *Il mito del potere. Teodora e Giustiniano tra pubblico e privato*, Canterano (RM): Aracne.

Santa Maria Scrinari, V. (1972). *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

Savarese, N. (2015 [1996]). L'orazione di Libanio in difesa della pantomima. In N. Savarese, ed., *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Imola: Cue Press, pp. 326-346.

Schlapbach, K. (2018). *The Anatomy of Dance Discourse. Literary and Philosophical Approaches to Dance in the Later Graeco-Roman World*, Oxford: Oxford University Press.

Severi, C. (2018). *L'oggetto-persona. Rito Memoria Immagine*, Torino: Einaudi.

Sotinel, C. (2005). *Identité civique et christianisme. Aquilée du III^e au VI^e siècle*, Athènes : École française d'Athènes.

Spruit, J.E. (1977). L'influence de Théodora sur la législation de Justinien. *Revue internationale des droits de l'antiquité* 24, pp. 389-421.

Svenbro, J. (1988). *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Tronca, D. (2017). L'uso della danza nella costruzione cristiana dell'alterità religiosa. *Adamantius* 23, pp. 205-214.

Tronca, D. (2019). *Spectacula turpitudinum*. Christian Schemata of the Dancing Body. *RIHA Journal* 0222-0229, no. 0227, <https://doi.org/10.11588/riha.2019.2.70056>.

Tronca, D. (2021). To be or Not to Be Part of the *vita scaenica*. Religious and Juridical Perspectives on the Status of Dancers and Performers in Late Antiquity. *Mythos* 15, pp. 188-203, <https://doi.org/10.4000/mythos.3159>.

Tronca, D. (2022). *Christiana choreia. Danza e cristianesimo tra Antichità e Medioevo*, Roma: Viella.

Vespignani, G. (1999). Considerazioni sulla figura della donna di spettacolo a Bisanzio nella tarda Antichità. *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 1, pp. 1-12.

Vilimonović, L.O. (2020). Byzantine Feminisms in the Age of Justinian. In M.B. Panov, ed., *Identities. Proceedings of the 7th International Symposium "Days of Justinian I", Skopje, 15-16 November, 2019*, Skopje, INI, pp. 91-120.

Webb, R. (1997). Salome's Sisters: The Rhetoric and Realities of Dance in Late Antiquity and Byzantium. In L. James, ed., *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*, London-New York: Routledge, pp. 119-148.

Webb, R. (2002). Female Entertainers in Late Antiquity. In P. Easterling, E. Hall, eds., *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 282-303.

Webb, R. (2006). Rhetorical and Theatrical Fictions in Chrikios of Gaza. In S.F. Johnson, *Greek Literature in Late Antiquity. Dynamism, Didacticism, Classicism*, Farnham: Ashgate, pp. 107-124.

Webb, R. (2008). *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge (MA)-London: Harvard University Press.

White, A.W. (2013). Mime and the Secular Sphere: Notes on Choricus' *Apologia Mimorum*. In K. Schlapbach, ed., *New Perspectives on Late Antique* spectacula. Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic (Oxford, 2011), Leuven-Paris-Walpole (MA): Peeters, pp. 47-59.

Zaccaria, C. (1984). Vicende del patrimonio epigrafico aquileiese. La grande diaspora: saccheggio, collezionismo, musei. In *I musei di Aquileia. Arti applicate – ceramica – epigrafia – numismatica*. Atti della XIII settimana di studi aquileiesi (24 aprile-1 maggio 1982), Udine: Arti grafiche friulane, pp. 117-167.

Zaccaria, C. (1994). Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana. *Antichità Altoadriatiche* 41, pp. 68-98.

Zucchelli, B. (1964). *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia: Paideia.