

*Studi di Storia dello spettacolo*

# OMAGGIO A SIRO FERRONE

a cura di  
Stefano Mazzoni

FIRENZE  
Casa Editrice Le Lettere  
2011

*In copertina:* Giusto Sustermans (?), Ritratto di Francesco Andreini in veste di Capitano, inizio XVII secolo, olio su tela. Già Villandry, collezione Carvalho (Carvallo), ora disperso.

Copyright © 2011 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze  
ISBN 978 88 6087 532 7  
[www.lelettere.it](http://www.lelettere.it)

## INDICE GENERALE

Tabula gratulatoria	p.	IX
Premessa	»	XIII
Abbreviazioni	»	XIV
Bibliografia degli scritti di Siro Ferrone, a cura di Leonardo Spinelli e Gianluca Stefani	»	XV
Tesi di laurea dirette da Siro Ferrone	»	LI
Tesi di dottorato dirette da Siro Ferrone	»	LVII

### STUDI

CESARE MOLINARI, <i>Il nodo di Pronomos</i>	»	I
STEFANO MAZZONI, <i>Teatri romani: immagini d'impero e d'attori e altre questioni</i>	»	15
CARLA BINO, <i>La scena della memoria. Il teatro sacro cristiano tra retorica e rappresentazione nel Medioevo (IX-XII sec.)</i>	»	36
ANTONIO PINELLI, <i>Napoli 1443: il trionfo meticcio di Alfonso d'Aragona</i>	»	57
PAOLA VENTRONE, <i>La mise en abîme e il rilancio della sacra rappresentazione nella Firenze post-savonaroliana</i>	»	74
RICCARDO BRUSCAGLI, <i>Protomachiavellismo della 'Rosmunda'</i>	»	87
LIONELLO PUPPI, « <i>Hiersera si recitò [...] una tragedia</i> »: <i>Palladio e un insuccesso teatrale</i>	»	95
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Innamorate dell'Arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia</i>	»	106
FABRIZIO FIASCHINI, « <i>Ludus est necessarius</i> »: <i>Pier Maria Cecchini e la 'somma teologica' dei comici dell'Arte</i>	»	115
TERESA MEGALE, <i>Dalla cappa alla mantiglia: i confini del regno di Pulcinella</i>	»	137

DANIELE SERAGNOLI, <i>Ferrara, 1598 e oltre. Nel tempo e nello spazio: tra storia e storiografia</i>	p.	149
ANNA MARIA TESTAVERDE, <i>Michelangelo Buonarroti il Giovane e le didascalie sceniche per il 'Giudizio di Paride'</i>	»	166
MARIA ALBERTI, <i>Le parti 'scannate' per il 'Solimano' di Prospero Bonarelli</i>	»	180
MARIA GRAZIA PROFETI, <i>Metateatro nella commedia aurea</i>	»	190
SILVIA CARANDINI, « <i>Innestando le rose più odorifere del Parnaso in sù le spine del Calvario</i> ». <i>L'audacia devota di Giulio Rospigliosi</i>	»	205
CLAUDIA CORTI, <i>Eroi e Amazzoni sulle scene inglesi del Seicento</i>	»	220
RAIMONDO GUARINO, <i>Scarron e la giovinezza di Molière</i>	»	233
FERDINANDO TAVIANI, <i>Dalla scena al testo – conversazione aneddotica –</i>	»	244
JÉRÔME DE LA GORCE, <i>Un projet retrouvé de Berain pour la Comédie Italienne : la représentation du Parnasse dans le prologue des 'Chinois'(1692)</i>	»	257
RENZO GUARDENTI, <i>Thomassin: un nome, tre volti</i>	»	263
FRANCO PIPERNO, <i>Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi</i>	»	276
ANNA SCANNAPIECO, « <i>...e per dir la verità sinora la mia Compagnia trionfa</i> ». <i>Sulle tracce dei comici goldoniani (teatro di san Luca, 1753-1762)</i>	»	292
MARZIA PIERI, <i>L'autore in filigrana: Carlo Gozzi personaggio in scena e in pagina</i>	»	302
PAOLO BOSISIO, <i>Cineserie di cartapesta: la favola della donna crudele sulle scene tra Sette e Novecento</i>	»	314
CARMELO ALBERTI, <i>Maschere senza sorriso. Metamorfofi d'attore a Venezia alla fine del Settecento tra libro e scena</i>	»	325
CLAUDIO VICENTINI, <i>Tournon de la Chapelle e Stanislavskij. Il Settecento e la storia del magico se</i>	»	340
ROBERTO TESSARI, <i>Un teatro di periferia. Immaginario e meccanismi dello spettacolo nelle 'Nachtwachen von Bonaventura'</i>	»	350
LAURA CARETTI, <i>Viaggio di Ofelia in Italia</i>	»	367
ALBERTO BENTOGGIO, <i>Luigi Domeniconi: l'ottimo artista (1788-1868)</i>	»	383
PAOLO GALLARATI, <i>Semantica del testo e forma musicale in Verdi. La prima aria di Amelia in un 'Ballo in maschera'</i>	»	393
FIAMMA NICOLODI, <i>Tra «grande opera» e Verismo: rottura o continuità?</i>	»	401
FRANÇOISE DECROISSETTE, <i>Opera e cinema: 'Diva' di Jean-Jacques Beineix (1981) e la morte del melodramma</i>	»	411

FRANCO PERRELLI, <i>Una tournée dei Meininger: Stoccolma 1889</i>	p.	423
MARIA GRAZIA MESSINA, <i>Un'esposizione come teatro.</i> <i>La Künstlerkolonie in mostra a Darmstadt, 1901</i>	»	454
FRANCO RUFFINI, <i>Come un romanzo. Riflessioni su storiografia e racconto</i>	»	465
CRISTINA JANDELLI, <i>La nascita del ruolo cinematografico in Italia</i>	»	478
MIRELLA SCHINO, <i>La parola regia</i>	»	491
ALESSANDRO TINTERRI, <i>Visconti incontra Miller: 'Morte di un commesso viaggiatore'</i>	»	528
MARCO DE MARINIS, <i>Drammaturgie del silenzio: l'arte dell'attore fra disegno e scultura nel mimo corporeo di Decroux</i>	»	537
FEDERICO PIEROTTI, <i>'Du soleil plein la tête'. Yves Montand tra cinema e canzone</i>	»	552
ANNAMARIA CASCETTA, <i>'Pilade' di Pier Paolo Pasolini. Il teatro e la transizione antropologica</i>	»	564
SANDRO BERNARDI, <i>Pasolini: il film come progetto del film</i>	»	578
CLAUDIO LONGHI, <i>Storia del 'signor Puntila' per Aldo Trionfo: note sul varietà, sul nuovo ruolo della regia e sul teatro politico oggi</i>	»	589
GIOVANNI MORELLI, «- What's in a name? - Everything. -»	»	603
MONIQUE BORIE, <i>La scène française et le défi du fantôme</i>	»	619
CESARE DE MICHELIS, <i>Il teatro di Magris</i>	»	624
GEORGES BANU, <i>Robert Wilson : de l'acteur sans ombre à l'ombre de l'acteur</i>	»	631
ROBERTO ALONGE, <i>Lettera a una disciplina mai nata</i>	»	637
FERRUCCIO MAROTTI, <i>Mettere in scena il mondo/rappresentare l'uomo. Dialogo immaginario, ma non troppo, fra un professore in pensione e uno studente</i>	»	648
ANNA BARSOTTI, <i>Sistole e diastole nel teatro di Enzo Moscato: conversazione con l'attore-autore</i>	»	655
GERARDO GUCCINI, «Resistenza culturale» e richiamo dei morti. <i>Un teatro tra autobiografia e fine del comunismo. La terza fase di Matéï Visniec</i>	»	667
MAURIZIO AGAMENNONE, <i>Ventidue loop di Richard Foreman, «in morte del comunismo»</i>	»	683
INDICI, a cura di Emanuela Agostini e Lorena Vallieri		
Indice dei luoghi	»	697
Indice dei nomi	»	705

## TEATRI ROMANI: IMMAGINI D'IMPERO E D'ATTORI E ALTRE QUESTIONI

«*Scaenis decora alta futuris*»

«Hic portus alii effodiunt, hic alta theatri / fundamenta locant alii immanisque columnas / rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris», recita la romanizzante descrizione virgiliana della Cartagine di Didone, in sintonia con l'idea augustea di città.<sup>1</sup> Il principe pacificatore mutò radicalmente significato simbolico, valore estetico, architettura, assetto legislativo e funzione ideologica dei teatri.<sup>2</sup> Avrà sorriso Augusto mentre leggeva le critiche di Orazio sui pletorici 'effetti speciali' degli spettacoli visivi, sugli spettatori plebei rumoreggianti e inclini alle zuffe in teatro con i cavalieri. Il poeta, si sa, prediligeva il teatro 'alto', di parola, capace di 'dislocarlo', turbato e placato, a Tebe e ad Atene. Perciò nell'epistola all'imperatore l'autore del *Carmen saeculare* si faceva beffe dell'esotismo in scena, delle scenografie, dei costumi sfarzosi dell'attore e degli applausi fragorosi che accoglievano costui nei teatri di Roma.<sup>3</sup> Sorrideva Augusto, dicevo. Sapeva che divenuti veicoli privilegiati dei valori di un'età nuova nel segno di Apollo quegli

<sup>1</sup> VERG. *Aen.*, I 427-429 (cito da VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE, trad. di L. CANALI, Milano, Mondadori, 1999<sup>2</sup>, p. 32); e cfr. *Georg.*, III 22-25: «[...] iam nunc sollemnis ducere pompas / ad delubra iuvat caesosque videre iuencos, / vel scaena ut versis discedat frontibus utque / purpurea intexti tollant aulaea Britanni» (in VIRGILIO, *Opere minori*, a cura di M. CAVALLI, A. BARCHIESI, M.G. IODICE, Milano, Mondadori, 2007, p. 224).

<sup>2</sup> Cfr. e.g. G. BEJOR, *L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea*, in «Athenaeum», 1979, 57, pp. 126-138; P. GROS, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*, in *L'urbs. Espace urbain et histoire* [...]. Atti del colloquio internazionale (Roma, 8-12 maggio 1985), Roma, École française de Rome, 1987, pp. 319-346; G. SAURON, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la république et au début du principat*, Roma, École française de Rome, 1994, in partic. pp. 536-565.

<sup>3</sup> Cfr. HOR. *Ep.*, II I 182-213 (in QUINTO ORAZIO FLACCO, *Tutte le opere*, versione, introd. e note di E. CETRANGOLO, con un saggio di A. LA PENNA, Firenze, Sansoni, 1970<sup>2</sup>, pp. 504, 506).

spazi, affollati d'inedite immagini significanti e di cerimonie, di spettacoli e pubblico, si sarebbero diffusi al centro come nelle periferie dell'impero, in Italia come nelle province. Era in atto una rivoluzione teatrale che coinvolgeva anche lo spettacolo scenico e «*le théâtre fut exact au rendez-vous de l'histoire*».<sup>4</sup>

Dal punto di vista del potere gli edifici teatrali furono in quel periodo di pace e urbanizzazione testimoni di fedeltà politica, luoghi di gerarchico ordine civico, comunicazione visiva e controllato divertimento, strumenti eccellenti di prestigio, consenso e civilizzazione al servizio di un uomo carismatico che si compiaceva di assimilare i *cives Romani* a una grande famiglia da lui guidata saggiamente.<sup>5</sup> Nel frattempo alle tradizionali feste degli dèi si erano aggiunte nel calendario romano le feste degli uomini che mutavano governo, percezione, rappresentazione e sentimento del tempo sociale.<sup>6</sup>

### *Regnum Apollinis: due teatri nuovi per i ludi saeculares*

Non per caso Augusto finanziò un restauro globale del teatro di Pompeo Magno<sup>7</sup> che al tramonto della repubblica aveva rivoluzionato la pianura del Campo Marzio dando vita all'«ottava collina di Roma»,<sup>8</sup> ossia al più grande edificio teatrale del mondo antico. Di più. Un complesso architettonico ambiziosissimo (teatro con tempio di *Venus Victrix*, portici), 'trionfale', fondato sulla dilatazione dello spazio e ricco di un programma iconografico caratterizzato da sculture colossali (fig. 1). Una «città nella città» densa di simboli, incardinata sui *ludi scaenici* e non lontana dal circo Flaminio.<sup>9</sup> Scriveva Cicerone a proposito delle evergesie urbane: «*Theatra, porticus, nova templa verecundius reprehendo propter Pom-*

<sup>4</sup> F. DUPONT, *L'acteur-roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 389.

<sup>5</sup> Cfr. e.g. M. TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, in *I culti della Campania antica*. Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele (Napoli, 15-17 maggio 1995), Roma, Giorgio Bretschneider, 1998, pp. 244-270: 248-249, 260.

<sup>6</sup> Per la questione calendariale in rapporto al tempo della festa e dei *ludi* si vedano la parte I (*Il tempo*) dell'importante vol. di A. FRASCETTI, *Roma e il principe*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 3-120, nonché A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, in partic. pp. 59-68.

<sup>7</sup> Sul teatro di Pompeo: F. SEAR, *Roman Theatres. An Architectural Study*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 12, 57-61, 133-135; e, soprattutto, il fondamentale A. MONTEROSO CHECA, *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid, CSIC-Escuela española de historia y arqueología en Roma, 2010, in partic., per quanto qui interessa, pp. 323-335 (*Época de Augusto*), 375-383 (*Anexo C. La situación de las catorce 'Nationes' de Coponio en el theatrum Pompei*), con il quale concordo su molti punti.

<sup>8</sup> Ivi, p. 387.

<sup>9</sup> Cfr. e.g. P. GROS-M. TORELLI, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano* (1998), nuova ediz. riveduta e aggiornata, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 210 (per la citazione; e ivi, pp. 153-155, per ulteriori considerazioni).

peium, sed doctissimi non probant».<sup>10</sup> Entro il 17 a.C.,<sup>11</sup> anno degli 'oraziani' *ludi saeculares*, l'imperatore fece rivestire l'intera cavea del *theatrum lapideum*, forse coronata dalle celebri statue delle *Nationes*,<sup>12</sup> in niveo marmo di Luni, ridisegnando la distribuzione del pubblico in conformità alla *Lex Julia theatralis*.<sup>13</sup> Ordinò di porre in opera un nuovo *velum* e di dislocare la statua eroica di Pompeo, situata un tempo nella curia di costui, *contra regiam theatri*,<sup>14</sup> vale a dire, con ogni probabilità, nei pressi della porta regale della *frons scaenae* che in quel tempo si andava rinnovando. Un gesto di riconciliazione e di recupero della memoria di un grande di Roma.

Ascoltiamo Augusto: «Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensa grandi refeci sine ulla inscriptione nominis mei»: <sup>15</sup> lo spazio teatrale elargito da Pompeo Magno alla popolazione dell'urbe<sup>16</sup> veniva in tal guisa annoverato tra le imprese dell'*optimus princeps*. Sicché il restauro-ricostruzione (fig. 2) di quel teatro ellenistico, «splendido» «celebre» «imponente» (così Plutarco),<sup>17</sup> intriso di valenze simboliche e fonte basilare dell'idea di teatro vitruviana, fu una tappa significativa dell'avventura edificatoria augustea votata alla realizzazione nel *caput mundi* di un'apollinea *publica magnificentia* che, finalmente, si lasciava alle spalle la tragedia delle guerre civili. A ragione, di recente, dopo un'accurata indagine archeologica che ha arricchito sensibilmente le nostre conoscenze sul primo teatro permanente di Roma, Antonio Monterroso Checa ha parlato di una «magna reforma» del *theatrum Pompei* dettata da ragioni ideologiche e sociali.<sup>18</sup>

Si pensi, contestualmente, all'edificazione, nella zona in *Circo Flaminio*, del teatro di Marcello, altro 'seme' forte del progetto di *renovatio urbis*. Asserisce

<sup>10</sup> CIC. *De officiis*, II 17 (in CICERONE, *Opere politiche*, a cura di A. RESTA BARRILE e D. ARPELLI, Milano, Mondadori, 2007, p. 506).

<sup>11</sup> Per tale basilare quinta cronologica: MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 324-326.

<sup>12</sup> Una fondata ipotesi: cfr. *ivi*, pp. 375-383.

<sup>13</sup> Cfr. E. RAWSON, *Discrimina Ordinum: The 'Lex Julia theatralis'*, in «Papers of The British School at Rome», 1987, LV, pp. 83-114. Echi di tale legge in SVET. *Aug.*, XLIV (CAIO SVETONIO TRANQUILLO, *Vite dei Cesari*, introd. e premessa al testo di S. LANCIOTTI, trad. di F. DESSI, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 1982, 2 voll., vol. I, pp. 222, 224).

<sup>14</sup> SVET. *Aug.*, XXXI (ed. cit., p. 204: «Pompei quoque statuam contra theatri eius regiam marmoreo Iano superposuit traslatam e curia in qua C. Caesar fuerat occisus»). Sulla controversa interpretazione del passo: J.C. ROLFE, *Notes on Svetonius*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 1914, 45, pp. 35-47: 35-38; MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 325, 329-331.

<sup>15</sup> AUG. *Res gestae*, XX I (OTTAVIANO AUGUSTO, *Res gestae*, a cura di L. CANALI, Milano, Mondadori, 2010 [1<sup>a</sup> ed. 2002], p. 44).

<sup>16</sup> Cfr. VELL. II 48 2 (*Le storie di G. Velleio Patercolo*, a cura di L. AGNES; *Epitome e frammenti di L. Anneo Floro*, a cura di J. GIACONE DEANGELI, Torino, UTET, 1969, p. 162).

<sup>17</sup> PLUT. *Pomp.*, 40 9; 42 9-10 (PLUTARCO, *Vite parallele. Agesilao*, introd., trad. e note di E. LUPPINO MANES; *Pompeo*, introd., trad. e note di A. MARCONE, testo greco a fronte, con contributi di B. SCARDIGLI e M. MANFREDINI, Milano, Rizzoli, 2000<sup>2</sup>, pp. 387, 393).

<sup>18</sup> MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 326 (per la citazione) e 324 n. 5.

l'imperatore: «In privato solo Martis Ultoris templum forumque Augustum ex manibiis feci. Theatrum ad aedem Apollinis in solo magna ex parte a privatis empto feci, quod sub nomine M. Marcelli generi mei esset».<sup>19</sup> Già Cesare «urbanista»<sup>20</sup> aveva voluto un nuovo teatro permanente,<sup>21</sup> emulando il Magno che la notte prima della battaglia di Farsalo sognava di entrare trionfalmente nel proprio.<sup>22</sup> Nel fatidico 44 il futuro *divus Julius* fece gettare le fondamenta dell'edificio poi innalzato per volere del *divi filius*.<sup>23</sup> Dopo la morte nel 23 del ventenne Marcello, Cesare figlio ordinò che venissero condotte nel teatro che aveva deciso di intitolare allo sfortunato primo *héritier* «un'immagine dorata che rappresentava il defunto, una corona d'oro ed una sella curule, per poi essere collocate in mezzo ai magistrati preposti all'organizzazione dei giochi» (così Cassio Dione).<sup>24</sup> Un aureo teatro della memoria visiva che imprimeva nell'urbe, al pari di altri monumenti nuovi, l'evergetismo della *gens Iulia*, armonizzandosi sia alla *porticus Octaviae*, sia al tema del *mimus vitae* caro al principe e impalcato dalle maschere in marmo che ornavano le chiavi di volta delle arcate esterne del *theatrum* alludendo al triste destino del giovane Marcello, scolpito altresì in una statua eroica rivelatrice collocata in bella mostra nella *valva regia* della *frons*.<sup>25</sup> Naturale che nel 22 d.C. fosse piazzata «procul theatro Marcelli»<sup>26</sup> una statua dell'imperatore assunto al cielo (*cognata sidera*).<sup>27</sup>

<sup>19</sup> AUG. *Res gestae*, XXI 1 (ed. cit., p. 46). Sul teatro di Marcello: G. TOSI, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, con contributi di L. BACCALLE SCUDELER et al., Roma, Quasar, 2003, 2 voll., vol. I, pp. 25-27; vol. II, tav. I, figg. 33-43; SEAR, *Roman Theatres*, cit., pp. 61-65, 135-136; MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., in partic. pp. 370-373. Per le valenze simboliche dell'edificio: GROS, *La fonction symbolique des édifices théâtraux*, cit.; B. POULLE, *Le théâtre de Marcellus et la sphère*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 1999, 111, 1, pp. 257-272; A. MONTERROSO CHECA, «Via Triumphalis per Theatrum Marcelli». *Símbolos de arquitectura en la Forma Urbis marmorea*, in «Revue archéologique», 2009, 1, pp. 3-51.

<sup>20</sup> Si vedano le belle pagine di P. LIVERANI, *Cesare urbanista*, in *Giulio Cesare: l'uomo, le imprese, il mito*, catalogo della mostra a cura di G. GENTILI (Roma, 23 ottobre 2008-3 maggio 2009), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2008, pp. 42-51.

<sup>21</sup> Cfr. ivi, p. 49; MONTERROSO CHECA, «Via Triumphalis per Theatrum Marcelli», cit., pp. 35-37; e vd. SVET. *Caes.*, XLIV 1 (ed. cit., p. 106).

<sup>22</sup> PLUT. *Pomp.*, 68 2 (ed. cit., p. 454); e cfr. MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., p. 330.

<sup>23</sup> Cfr. CASSIO DIONE XLIII 49 2; LIII 30 5 (rispettivamente in CASSIO DIONE, *Storia romana*, vol. II [*libri XXXIX-XLIII*], introd. e bibliografia di C. CARSANA, trad. e note di G. NORCIO, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 2005<sup>4</sup>, p. 423; e in CASSIO DIONE, *Storia romana*, vol. V [*libri LII-LVI*], introd. di G. CRESCI MARRONE, trad. di A. STROPPIA, note di F. ROHR VIO, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 2000<sup>2</sup>, p. 251).

<sup>24</sup> CASSIO DIONE LIII 30 5-6 (ed. cit., pp. 251, 253).

<sup>25</sup> Cfr. GROS, *La fonction symbolique des édifices théâtraux*, cit., pp. 335-336; MONTERROSO CHECA, «Via Triumphalis per Theatrum Marcelli», cit., pp. 15, 42, 46-49 e n. 158.

<sup>26</sup> TAC. *Ann.*, III 64 2 (TACITO, *Annali, libri I-VI*, a cura di L. PIGHETTI, prefaz. di L. CANALI, Milano, Mondadori, 1994, p. 328); e cfr. ancora GROS, *La fonction symbolique des édifices théâtraux*, cit., pp. 330 e n. 51, 342 e n. 108.

<sup>27</sup> Vd. M. LABATE, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa-Roma, Serra, 2010, pp. 175, 178.

À rebours. Augusto ordinò di riutilizzare nella monumentale *ianua regia* dinastica le quattro colonne giganti che un tempo avevano abbellito la scenafrente di gusto ellenistico-palaziale<sup>28</sup> del lussuoso teatro provvisorio approntato dall'estimatore di marmi Marco Emilio Scauro durante la sua edilità (58 a.C.) e accuratamente descritto da Plinio il Vecchio fastidiosamente moraleggiando.<sup>29</sup> Colonne magnifiche in marmo luculleo, alte trentotto piedi (e il pensiero torna alle citate *immanes columnae* virgiliane).<sup>30</sup> Colonne eccezionali che il medesimo Scauro aveva poi sottratto al popolo di Roma piazzandole nell'atrio della propria residenza palatina («in huius domus atrio fuerunt quattuor columnae marmoreae insigni magnitudine, quae nunc esse in regia theatri Marcelli dicuntur».)<sup>31</sup> Magnificenza pubblica vs privata ellenistica *luxuria*.<sup>32</sup>

Utilizzato nel giugno del 17 per i già menzionati *ludi saeculares*,<sup>33</sup> il secondo teatro di Roma fu dedicato nel 13 stando a Cassio Dione,<sup>34</sup> o, se prestiamo fede a Plinio, il 7 maggio dell'11 a.C.<sup>35</sup> Nel 13 aveva avuto luogo in Campo Marzio la *dedicatio* dell'elegante edificio teatrale del ricco gaditano Lucio Cornelio Balbo il Giovane, dapprima seguace di Giulio Cesare e poi di Ottaviano.<sup>36</sup> L'*urbs* disponeva finalmente di un quartiere dei teatri consono all'idea imperiale. Strabone aveva capito bene quando lodava l'armonico articolarsi di quel 'sistema' teatrale.<sup>37</sup>

<sup>28</sup> Cfr. P. GROS, *L'architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici* (1996), trad. di M.P. GUIDOBALDI, Milano, Longanesi, 2001, p. 305.

<sup>29</sup> PLIN. *Nat.*, xxxvi 50 e 114-115 (GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, v, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, trad. e note di A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI, Torino, Einaudi, 1988, rispettivamente pp. 610, 664); e vd. M. MEDRI, *Fonti letterarie e fonti archeologiche: un confronto possibile su M. Emilio Scauro il Giovane, la sua domus «magnifica» e il theatrum «opus maximum omnium»*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 1997, 109, 1, pp. 83-110; TOSI, *Gli edifici per spettacoli*, cit., vol. 1, p. 21; ID., *La carpenteria negli edifici per spettacoli*, ivi, pp. 687-708: 691-693.

<sup>30</sup> Cfr. GROS, *La fonction symbolique des édifices théâtraux*, cit., pp. 338-339.

<sup>31</sup> ASCON. in CIC. *pro Scaur.*, 45 (23) (in ROLFE, *Notes on Svetonius*, cit., p. 47 n. 1); PLIN. *Nat.*, xxxvi 6 (ed. cit., p. 518).

<sup>32</sup> Cfr. e.g. P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini* (1987), trad. di F. CUNIBERTO, Torino, Einaudi, 1989, pp. 147, 149.

<sup>33</sup> *Acta lud. saec.* CIL VI 32323 lin. 157 e sgg; MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 228, 319 e n. 456, 331, 363; e vd. avanti n. 49.

<sup>34</sup> CASSIO DIONE LIV 26 1 (ed. cit., p. 339).

<sup>35</sup> PLIN. *Nat.*, viii 65 (GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, II, *Antropologia e zoologia. Libri 7-11*, trad. e note di A. BORGHINI, E. GIANNARELLI, A. MARCONE, G. RANUCCI, Torino, Einaudi, 1983, p. 184); e vd. GROS, *La fonction symbolique des édifices théâtraux*, cit., p. 329 e n. 45.

<sup>36</sup> Cfr. CASSIO DIONE LIV 25 2 (ed. cit., p. 337); e cfr. e.g. SEAR, *Roman Theatres*, cit., pp. 65-67, 136-137.

<sup>37</sup> Cfr. STRAB. V 3 8 (STRABONE, *Geografia. L'Italia, libri v-vi*, introd., trad. e note di A.M. BIRASCHI, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 1994<sup>3</sup>, p. 142).

Nel marzo del 12 a.C. il *nobilissimus*<sup>38</sup> era divenuto *pontifex maximus*.<sup>39</sup> La carica si assommava alle parti di *divi filius*, *princeps*, *imperator* e *Augustus* da lui recitate con genio per governare il passaggio cruciale dalla senatoriale «accademia politica»<sup>40</sup> alla monocrazia. Un disegno che ambiva alla lunga durata e al consenso. Un'ambigua concentrazione di potere politico e religioso, di prestigio e sacralità, coronata dall'*auctoritas*<sup>41</sup> e dalla *tribunicia potestas*, che portò all'avvento di un'*aurea aetas* miscelando, è noto, rispetto formale per le antiche istituzioni repubblicane, comportamenti eversivi, meccanismi di controllo sociale, ripristino della romana *virtus*, rinnovamento religioso (*pietas*), «potere delle immagini»<sup>42</sup> e della letteratura,<sup>43</sup> misura del tempo e *publica magnificentia*: dico le iniziative architettoniche di pubblica utilità che mutarono il volto della capitale, le feste di regime, i *ludi*, gli *agones*. Un programma di cambiamento dello stato e della mentalità collettiva perseguito tenacemente, mirato a innovare, si è accennato, anche gli spettacoli. Si ponga mente al pantomimo considerato da Augusto unificante linguaggio universale integrato «à la vision d'un empire pacifié»<sup>44</sup> costellato di capienti edifici teatrali.

Né si dimentichino i nessi simbolici tra il tempio di Apollo, paterno nume tutelare di Ottaviano, e il contiguo teatro di Marcello.<sup>45</sup> E, in più ampie campiture, si rifletta sia sulla dimora-santuario di Augusto sul Palatino con al centro, dominante, il tempio sontuoso del dio delfico (fig. 3),<sup>46</sup> sia sul culto dinastico di Apollo Aziaco,<sup>47</sup> sia, infine, sulla metafora Augusto come Apollo declinata dal principe con diversi accenti, talvolta persino inquietanti, privati. Alludo

<sup>38</sup> Per tale titolo nel protocollo del principato augusteo: K.F. WERNER, *Nascita della nobiltà. Lo sviluppo delle élite politiche in Europa* (1998), trad. di S. PICO e S. SANTAMATO, Torino, Einaudi, 2000, p. 308.

<sup>39</sup> AUG. *Res gestae*, VII 3 (ed. cit., p. 18); OV. *Fasti*, III 417-426 (PUBLIO OVIDIO NASONE, *I Fasti*, introd. e trad. di L. CANALI, note di M. FUCECCHI, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli 2001<sup>3</sup>, p. 238); e vd. FRASCHETTI, *Roma e il principe*, cit., pp. 331-338.

<sup>40</sup> P. VEYNE, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico* (1976), Bologna, il Mulino, 1984, p. 555.

<sup>41</sup> AUG. *Res gestae*, XXXIV 3 (ed. cit., p. 72).

<sup>42</sup> Si veda il vol. di Zanker citato a n. 32.

<sup>43</sup> Basti qui il rinvio, entro una bibliografia vastissima, ad A. LA PENNA, *Orazio e la morale mondana europea*, in ORAZIO, *Tutte le opere*, cit., pp. IX-CLXXXIX, in partic. CLXIX e sgg. (*La poetica del classicismo*).

<sup>44</sup> M.-H. GARELLI-FRANÇOIS, *Néron et la pantomime*, in *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*. Atti del colloquio (Tours, 3-4 maggio 2002), a cura di CH. HUGONOT, F. HURLET e S. MILANEZI, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, pp. 353-368: 363.

<sup>45</sup> Sull'argomento, e.g.: POULLE, *Le théâtre de Marcellus et la sphère*, cit.

<sup>46</sup> Cfr. l'innovativo vol. di A. CARANDINI, con D. BRUNO, *La casa di Augusto. Dai 'Lupercalia' al Natale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, nonché A. CARANDINI, con D. BRUNO e F. FRAIOLI, *Le case del potere nell'antica Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 151-226. Gilles Sauron (*Quis deum?*, cit., pp. 542 e sgg.) sottolinea a ragione i nessi tra la *frons scaenae* d'età augustea e il santuario d'Apollo sul Palatino.

<sup>47</sup> Al riguardo, e.g.: TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., p. 250.

all'epifania conviviale dei dodici dèi, con Cesare figlio in veste di Apollo:

Cena quoque eius secretior in fabulis fuit, quae vulgo δωδεκάθεος vocabatur; in qua deorum dearumque habitu discubuisse convivas et ipsum pro Apolline ornatum [...]. Auxit cenae rumorem summa tunc in civitate penuria ac fames adclamatunque est postridie: «omne frumentum deos comedisse et Caesarem esse plane Apollinem, sed Tortorem, [“Scorticatore”] quo cognomine is deus quadam in parte urbis colebatur.<sup>48</sup>

Riassumendo: il teatro di Marcello fu una marmorea drammaturgia familiare e dinastica ad alto valore simbolico che faceva ‘sistema’ con il tempio di Apollo Sosiano e la *porticus Octaviae* e ‘dialogava’ a distanza con il teatro *augusteo* di Pompeo. Due teatri magnifici, all’insegna dell’età dell’oro e del *regnum Apollinis*, pensati dall’imperatore per le celebrazioni spartiacque dei *ludi saeculares* del 17 a.C.<sup>49</sup> ‘Seme’ solare<sup>50</sup> di *Julia* magnificenza come di *pietas* e di visiva comunicazione, l’edificio, dedicato da Augusto al figlio di Ottavia, rinnovava la coeva architettura teatrale, instaurava un legame a doppio filo con la processione trionfale sfilante nell’urbe che transitava nel teatro (fig. 4)<sup>51</sup> e marcava con la propria mole il panorama della nuova Roma: amata dal *divi filius*, lodata dal fautore della urbana *maiestas imperii* Vitruvio<sup>52</sup> e verseggiata nell’ovidiana «retorica della città» imperiale popolata di monumenti, animata da feste, cerimonie, spettacoli: occasioni dei giochi d’amore.<sup>53</sup> I teatri furono davvero sagome salienti dello *skyline* dell’universale metropoli del principe: «Gentibus est aliis tellus data limite certo; / Romanae spatium est Urbis et orbis idem», asserisce compendiosamente Ovidio.<sup>54</sup> Quel principe enigmatico che sulla lama della metafora della vita come teatro recitò, a suo dire, il *mimus vitae* sulla scena del mondo.<sup>55</sup>

<sup>48</sup> SVET. *Aug.*, LXX (ed. cit., pp. 254, 256). Per precisazioni: C. COMPOSTELLA, *Banchetti pubblici e banchetti privati nell'iconografia funeraria romana del I secolo d.C.*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 1992, 104, 2, pp. 659-689; 688 e n. 73; S. TOSO, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007, p. 224; CARANDINI, con BRUNO e FRAIOLI, *Le case del potere*, cit., p. 170.

<sup>49</sup> Sui *ludi* del 17, e.g.: B. VALLI, *Domiziano i ludi saeculares e la città*, in *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, catalogo della mostra a cura di F. COARELLI (Roma, 27 marzo 2009-10 gennaio 2010), Milano, Electa, 2009, pp. 308-311; MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 331, 370 e passim.

<sup>50</sup> Cfr. POULLE, *Le théâtre de Marcellus et la sphère*, cit., p. 270.

<sup>51</sup> Cfr. MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 370-371; ID., «Via Triumphalis per Theatrum Marcelli», cit.

<sup>52</sup> VITR. *De arch.*, 1 praef. 2-3 (VITRUVIO, *De architectura*, a cura di P. GROS, trad. e commento di A. CORSO e E. ROMANO, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., vol. 1, pp. 10-13).

<sup>53</sup> Cfr. M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, Giardini, 1984, pp. 48-64, 78-85. Ulteriori fruttuosi spunti di riflessione su Ovidio e le forme dello spettacolo romano in età augustea si devono al medesimo studioso: cfr. ID., *Passato remoto*, cit., pp. 121-136, 180-184.

<sup>54</sup> OV. *Fasti*, II 683-684 (ed. cit., p. 186).

<sup>55</sup> SVET. *Aug.*, XCIX (ed. cit., p. 296).

«*M(arcus et) M(arcus) Holconii Rufus et Celer cryptam tribunalia theatrum s(ua) p(ecunia)*»

Mutiamo 'scena'. Osserviamo il teatro grande di Pompei (figg. 5-6).<sup>56</sup> L'originario assetto ellenistico e poi sillano di questo spazio teatrale della Campania allora *felix* fu rivoluzionato in età augustea, tra il 3-2 a.C. e il 14 d.C. circa, grazie alla munificenza della locale *gens Holconia*.<sup>57</sup> Fu il primo *Augusti sacerdos* di Pompei,<sup>58</sup> il ricco e potente Marcus Holconius Rufus, il promotore principale della messa a nuovo dell'edificio avviata mentre egli esercitava il suo ennesimo duovirato. La statua loricata di costui fu scolpita *post* 2 a.C. (fig. 7).<sup>59</sup> La figura marmorea in posa marziale, emula del Marte Ultore del foro di Augusto, si innestava nel linguaggio assato dal principe sul potere di immagini, per dirla con Paul Zanker,<sup>60</sup> capaci di trasmettere significati comprensibili ai più: efficaci, incisivi (e le tracce superstiti di pigmento rosso sulla statua ci dicono che in origine essa era colorata e così la dobbiamo immaginare).<sup>61</sup> La scultura onoraria<sup>62</sup> era enfatizzata da una studiata prossemica. Posta ai piedi del tetrastilo degli Holconi nei pressi delle terme Stabiane, illustrava, al crocchio degli assi urbani di via dell'Abbondanza e della via Stabiana, il prestigio acquisito da Rufus con il suo munifico operare nel nome di chi nel 2 a.C. aveva assunto la solennità di *pater patriae*.<sup>63</sup> Inoltre, l'effigie celebrava la politica e la gloria del principe mediante l'immagine di un suo *tribunus militum a populo*.<sup>64</sup>

<sup>56</sup> Per un profilo della città dal punto di vista della storia dello spettacolo: S. MAZZONI, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, in «Annali» del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze, n.s., IX, 2008, pp. 9-76 (poi, in versione elettronica, in «Annali online della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Ferrara», 2008, 2, pp. 186-243; <http://eprints.unife.it/annali/lettere/>).

<sup>57</sup> Cfr. J.H. D'ARMS, *Pompeii and Rome in the Augustan Age and Beyond. The Eminence of the Gens Holconia*, in *Studia Pompeiana & Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski*, a cura di R.I. CURTIS, New Rochelle (New York), Caratzas, 1988-1989, 2 voll., vol. 1, pp. 51 e sgg.

<sup>58</sup> CIL X 837; C. NICOLET, *Tribuni militum a populo*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome», LXXIX, 1967, 1, pp. 29-76: 40 doc. 15; TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., pp. 249-250 e n. 30 (con trascrizione delle ulteriori epigrafi relative a Rufus *sacerdos* e *flamen Augusti*). Rufus rivestì tale carica dal 2 a.C. sino alla morte (13 d.C.).

<sup>59</sup> Cfr. MAZZONI, *Panorama di Pompei*, cit., pp. 42-43; M. BEARD, *Prima del fuoco. Pompei, storie di ogni giorno* (2008), trad. di T. CASINI, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 139, 245-248, 388.

<sup>60</sup> Si riveda n. 32.

<sup>61</sup> Proficui riscontri in *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, redazione scientifica di P. LIVERANI, Roma-Città del Vaticano, De Luca-Direzione dei musei dello stato della Città del Vaticano, 2004.

<sup>62</sup> Oggi al Museo archeologico nazionale di Napoli, inv. 6233.

<sup>63</sup> SVET. *Aug.*, LVIII 1 (ed. cit., p. 240).

<sup>64</sup> Cfr. P. ZANKER, *Pompeii. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, trad. di A. ZAMBRIANI, Torino, Einaudi, 1993, pp. 120, 122 fig. 62.

*Status* che consentiva a Marcus Holconius di sedere tra gli *equites* quando si recava a teatro nella capitale.<sup>65</sup> A Pompei, nel 'suo' teatro grande, ristrutturato con l'aiuto del figlio (o fratello) Celer, a Rufus era riservato un eccellente punto di visione in asse con la *ianua regia*: un *bisellium* (o una più prestigiosa *sella curulis*?)<sup>66</sup> ancorato al centro dell'*ima cavea*, ove il visitatore di oggi legge l'orma di un'iscrizione in bronzo (fig. 8).<sup>67</sup> Il posto d'onore differenziava costui dai decurioni e dagli altri spettatori di riguardo assisi sui sottostanti *bisellia* situati nei pressi dell'orchestra.<sup>68</sup> Un'ubicazione rivelante i privilegi dovuti a un uomo della sua tempra.

La ristrutturazione finanziata dagli Holconi Rufi aumentò la capienza del teatro modificandone sostanzialmente l'assetto architettonico (fig. 9).<sup>69</sup> A costoro si devono sia i *tribunalia*, rivestiti e decorati in marmo, sia la *crypta*, vale a dire il robusto corridoio anulare con volta a botte su cui fu innalzata la *summa cavea* destinata agli spettatori più umili (e forse alle femmine), a sottolineare le ordinate gerarchie della società augustea.<sup>70</sup> Si ripensi alla *Lex Julia theatralis*. L'eccezionale evergesia è così laconicamente riassunta: «M(arcus et) M(arcus) Holconii Rufus et Celer cryptam tribunalia theatrum s(ua) p(ecunia)». <sup>71</sup> In quell'occasione, infatti, la cavea venne consolidata e rifatta in marmo: l'edificio teatrale già dei sanniti e dei coloni sillani si metamorfosò allora nello splendente teatro imperiale che abbelliva Pompei ammodernandola nel segno unificante del classicismo augusteo. *Publica magnificentia*.<sup>72</sup>

Uno spazio artificiale munito di uno schermo di *vela* (fig. 9), di cui sopravvivono alcuni sostegni, e dotato di un *aulaeum* meccanico,<sup>73</sup> lentamente apparente

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, p. 123.

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, p. 121. Su *bisellium* e *sella curulis*: RAWSON, *Discrimina Ordinum: The 'Lex Julia theatralis'*, cit., pp. 107-111.

<sup>67</sup> CIL X 838: «M. Holconio M. f. Rufo / II v. i. d. quinqens, / iter. quinq., trib. mil. a. p. /, flamin Aug., patr. colo. d. d.» (in NICOLET, *Tribuni militum a populo*, cit., p. 40 doc. 16): «A Marco Holconio Rufo figlio di Marco, duoviro con potere giurisdizionale per la quinta volta e quinquennale per la seconda, tribuno militare di nomina popolare, flamine di Augusto, patrono della colonia, per decreto dei decurioni».

<sup>68</sup> Cfr. A. VARONE, *Pompei, i misteri di una città sepolta. Storia e segreti di un luogo in cui la vita si è fermata duemila anni fa*, Roma, Newton & Compton, 2000<sup>2</sup>, pp. 158-159.

<sup>69</sup> Una rifondazione scandita, pare, in «almeno tre tappe» (W. JOHANNOWSKI, *Appunti sui teatri di Pompei, Nuceria, Alfaterna, Ercolano*, in «Rivista di studi pompeiani», XI, 2000, pp. 17-32: 20, con analisi dei lavori compiuti nelle tre ipotetiche fasi; e vd. da ultimo la nitida sintesi di SEAR, *Roman Theatres*, cit., pp. 130-132, nonché G.- IANNACE-L. MAFFEI-P. TREMATERRA, *The Acoustic Evolution of the Large Theatre of Pompeii*, in *The Acoustics of Ancient Theatres Conference* [Partras, 18-11 settembre 2001], in corso di stampa, con utile ipotesi di ricostruzione: vd. qui fig. 9).

<sup>70</sup> Cfr. ZANKER, *Pompei*, cit., p. 124.

<sup>71</sup> CIL X 833-835: «Marco Olconio Rufo e Marco Olconio Rufo Celere [costruirono] a proprie spese il sottopassaggio coperto, le tribune e tutta la cavea».

<sup>72</sup> Come sottolinea ZANKER, *Pompei*, cit., p. 123.

<sup>73</sup> A. NEPPI MODONA (*Gli edifici teatrali greci e romani. Teatri-odei-anfiteatri-circhi*, Firenze, Olshki, 1961, p. 94) riconduce, con W. Bywanck, la messa in opera del sipario agli Holconi.

dal canale dell'*hyposcaenium*, il cui movimento era forse innescato dal battito dello *scabellum*: «sic ubi tolluntur festis aulaea theatris, / surgere signa solent primumque ostendere vultus, / cetera paulatim, placidoque educta tenore / tota patent imoque pedes in margine ponunt».<sup>74</sup> Un riscontro affidabile, un ispirato Ovidio.

Uno spazio ricco di significati, il teatro grande di Pompei in epoca augustea. Spia di un nuovo gusto. *Detector* di una nuova ideologia, segno forte d'emulativa *imitatio urbis*. E non è da escludere la messa in opera *in summa cavea* di un'edicola con sculture votata al culto imperiale.<sup>75</sup> Mentre è accertato, tra il 2 a.C. e il 14 d.C., sia il dispiegamento di statue dei due evergeti municipali (i citati Holconi),<sup>76</sup> sia di un Augusto dominante la *ianua regia*: tipico sigillo di un programma iconografico che trovò un approdo saliente, databile al 2-1 a.C., nell'inaugurazione della scenafrente marmorea scandita da due ordini di colonne, animata da nicchie e, forse, da ritratti della famiglia imperiale.<sup>77</sup> «columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus», giusta Vitruvio.<sup>78</sup>

Una città d'Italia e il suo recinto teatrale di gloria e memoria: un ricetto mitopoietico affollato di statue. Se ciò corrisponde al vero, le sculture dei committenti rammentavano ai convenuti la generosità degli Holconi interloquendo sia con le numinose effigi imperiali, sia con le autocontemplative iscrizioni in onore dei benefattori locali,<sup>79</sup> sia, infine, con gli Holconi stessi in carne e ossa. Oltre le pietre, dunque, immaginando quei perduti orizzonti di vita, di spettacoli e cerimonie, di percezione e di gusto nel teatro di Pompei innervato in quel giro di tempo dalle cifre visive di una *maiestas* sovrana che catturavano gli sguardi degli spettatori d'ogni ceto nelle maglie fitte del simbolo, dell'immaginazione, dell'immaginario.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Ov. *Met.*, III 111-114 (PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le metamorfosi*, vol. I [*libri I-VIII*], introd. di G. ROSATI, trad. di G. FARANDA VILLA, note di R. CORTI, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2001<sup>8</sup>, pp. 170, 172).

<sup>75</sup> Cfr. JOHANNOWSKI, *Appunti sui teatri di Pompei*, cit., p. 22; P.G. GUZZO, *Pompei. Storia e paesaggi della città antica*, fotografie di A. e P. FOGLIA, S. RICCIO, Milano, Electa, 2007, p. 168.

<sup>76</sup> Cfr. ZANKER, *Pompei*, cit., p. 120; GUZZO, *Pompei*, cit., p. 168.

<sup>77</sup> Per la congetturale data d'inaugurazione della nuova scenafrente e per l'ipotesi più che economica circa l'ubicazione della statua di Augusto: TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., pp. 249, 268. Plausibile altresì che lo stato attuale della scenafrente con nicchie, di cui quella centrale curvilinea, sia riconducibile non alla fase neroniana (*post* 62), come per lo più ritenuto, bensì all'intervento degli Holconi: cfr. ancora JOHANNOWSKI, *Appunti sui teatri di Pompei*, cit., pp. 20-22. *Contra*, e.g., TOSI, *Gli edifici per spettacoli*, cit., vol. I, p. 169. Riflessioni condivisibili sull'assetto conferito alla *frons scaenae* da Rufo e da Celere si leggono in ZANKER, *Pompei*, cit., pp. 119-120 e fig. 60, nonché in ID., *Augusto e il potere delle immagini*, cit., p. 345.

<sup>78</sup> VITR. *De arch.*, v 6 9 (ed. cit., p. 572).

<sup>79</sup> CIL X 837, 839-840.

<sup>80</sup> Cfr. MAZZONI, *Panorama di Pompei*, cit., p. 46.

*Vs la sovranità del Logos*

Torniamo a Roma. Si sa che il primo secolo dell'impero fu fertile di novità nel campo degli spettacoli<sup>81</sup> e che i *ludi scaenici* si fondavano in buona misura sulla prassi del repertorio, cioè sulla drammaturgia dell'attore e sulle abilità dei *performers*. Va ribadita la centralità del repertorio dei professionisti sulle scene imperiali a fronte dell'ipercritica esercitata da quei filologi che, adottando un sussiegoso punto di vista letterario (viziato dall'anacronistica divisione «*balletto/prosa*»,<sup>82</sup> come dalla presunta egemonia del teatro della parola e dell'autore), hanno confuso le carte della storia del teatro romano, sottovalutando l'importanza di mimi, pantomimi e, appunto, del repertorio.<sup>83</sup> Eppure sappiamo da tempo, con Umberto Artioli, che «sostenere la sovranità del Logos – tanto più pura quanto meno incrostata di materialità, tanto più appariscente quanto più legata ad indici scritturali piuttosto che al corpo vivente dell'attore [...] – significa accreditare il teatro del vecchio apriori occidentale secondo cui lo Spirituale sarebbe statutariamente superiore al Fisico, l'Anima al Corpo, il Concetto e l'Idea all'apparato percettivo-sensoriale».<sup>84</sup> Non si può che concordare.

Si aggiunga che nella capitale (ma non solo) l'orizzonte d'attesa del pubblico era determinato *in primis* dalla passione per la danza come da una radicata cultura musicale e della «percezione immediata».<sup>85</sup> Si pensi alla fortuna delle tragedie-concerto,<sup>86</sup> nonché alle applauditissime abilità dell'attore-danzatore, proteiforme star del pantomimo d'età augustea. Ricordiamo, con Macrobio, la gara di maestosità regale, evocante Agamennone, che ebbe luogo nell'urbe *ante* 18 a.C. tra l'allievo Ila e il maestro suo Pilade, l'«*acteur-roi*» du siècle», l'eccellso pantomimo, liberto di Augusto, consustanziale alla strategie teatrali dell'imperatore:<sup>87</sup>

<sup>81</sup> Cfr. N. SAVARESE, *Introduzione. Paradossi dei teatri romani*, in *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di N. S., Bologna, il Mulino, 1996, pp. IX-LXXV: LXV; ID., *A teatro con gli antichi romani*, in *In scaena. Il teatro di Roma antica*, catalogo della mostra a cura di N. SAVARESE (Roma, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008), Milano, Electa, 2007, pp. 62-64.

<sup>82</sup> N. SAVARESE, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in «Dioniso», n.s., 2003, 2, pp. 84-105: 88.

<sup>83</sup> Cfr. e.g. E. PARATORE, *Storia del teatro latino [1957], con un'Appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico*, a cura di L. GAMBERALE-A. MARCHETTA, Venosa (Potenza), Osanna, 2005, pp. 235-236.

<sup>84</sup> U. ARTIOLI, *Teatro e letteratura*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Letteratura 2*, a cura di G. SCARAMUZZA, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 569-584: 570.

<sup>85</sup> F. DUPONT, *Teatro e società a Roma* (1985), Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 110.

<sup>86</sup> Cfr. H.A. KELLY, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana* (1979), ora in *Teatri romani*, cit., pp. 69-97.

<sup>87</sup> Sul principe e il celebre danzatore-attore vd. soprattutto SAURON, *Quis deum?*, cit., pp. 553-565 (p. 553 per la citazione che riprende il titolo dell'ormai 'classico' volume di DUPONT, *L'acteur-roi*, cit.; e rivedi n. 85).

non Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti et Hylam discipulum usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est et cum canticum quoddam saltaret Hylas cuius clausula erat τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades et exclamavit e cavea σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. Tunc eum populus coegit idem saltare canticum, cumque ad locum venisset quem reprehenderat, expressit *cogitantem* nihil magis ratus magno duci convenire quam pro omnibus cogitare.<sup>88</sup>

Muta poesia scenica. Un eloquente pensare: «saltatio frequenter sine voce intellegitur», dichiara Quintiliano.<sup>89</sup> Un raffinato meditabondo *a solo*, parrebbe di capire, da non relegare, come è stato fatto, nella mera aneddotta. Un danzatore-attore, Pilade di Cilicia, autore di un perduto trattato composto in età augustea dedicato alla danza,<sup>90</sup> indispettito dai movimenti eccessivi dell'allievo.

E forse è opportuno osservare che il rimprovero a Ila, σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς, non andrà tradotto alla lettera, come di consueto: «lo fai lungo [cioè alto, sollevato sulle punte dei piedi], non grande»;<sup>91</sup> bensì, meglio, in senso figurato: «lo fai tronfio, non grande», in sintonia con ciò che precede: «sublimem ingen-

<sup>88</sup> MACROB. *Sat.*, II 7, 12 sgg.: «Non dobbiamo dimenticare di citare l'attore Pilade, che al tempo di Augusto fu celebre nel suo campo, e con la sua dottrina innalzò il discepolo Ila fino al punto di sforzarsi di eguagliarlo. Il pubblico quindi si è trovato a dividere tra i due il suo plauso, e una volta che Ila danzava un certo canticum la cui clausola era "Il grande Agamennone", Ila ne dava [di Agamennone] una interpretazione maestosa e esagerata. Pilade non lo sopportò, e esclamò dalla cavea: "lo fai tronfio, non grande". Il pubblico allora lo costrinse a danzare lo stesso canticum; e [Pilade] giunto al punto in cui lo aveva criticato, interpretò [Agamennone] *pensoso*, convinto che nulla si addica di più a un grande condottiero che pensare per tutti» (in M. BONARRIA, *Romani mimi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 196 lemma 132). Mieì il corsivo e la traduzione; e vd. n. 91.

<sup>89</sup> QUINT. *Inst. Orat.*, XI 3 66 (QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, a cura di S. BETA-E. D'INCERTI AMADIO, introd. di G. KENNEDY, Milano, Mondadori, 2007 [1<sup>a</sup> ed. 1997-2001], 2 voll., vol. II, p. 646).

<sup>90</sup> Sul perduto trattato: *Suda* s.v. ὄρχησις; SAURON, *Quis deum?*, cit., pp. 555-559; M.-H. GARELLI-FRANÇOIS, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien* ('Danse', 38-60), in «Dioniso», n.s., 2004, 3, pp. 110-119: 110 e n. 7, 116 e n. 41.

<sup>91</sup> Per tale consolidata traduzione-interpretazione del rimprovero a Ila: V. ROTOLO, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo, presso l'Accademia, 1957, p. 3; G.R. RICCI, *Prefazione* a V. REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, a cura di G.R. R., Palermo, Sellerio, 1982, p. 20; G. PETRONE, *I romani*, in U. ALBINI-G. PETRONE, *Storia del teatro. I greci-I romani*, Milano, Garzanti, 1992, p. 512; e, infine, F. ROBERT, Χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν (*Luc.*, 'Salt.' 63): *rhétorique et pantomime à l'époque impériale*, in *Discorsi alla prova*. Atti del quinto colloquio italo-francese [...], a cura di G. ABBAMONTE-L. MILETTI-L. SPINA (Napoli-S. Maria di Castellabate [Salerno], 21-23 settembre 2006), Napoli, Giannini, 2009, pp. 225-257: 239. Corrette, pur non entrando nel merito della questione, le sintetiche chiose sulla *performance* dovute a SAURON, *Quis deum?*, cit., p. 555, e a G. TEDESCHI, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papyrologica*, in «Papyrologica lupiensis», 2002, 11, pp. 88-187: 126 n. 177. Per il quadro di riferimento: *New Directions in Ancient Pantomime*, a cura di E. HALL-R. WYLES, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.

temque Hylas velut metiebatur», da intendere, stimo, in senso parimenti figurato: «Illa ne dava una interpretazione maestosa e esagerata». Se l'ipotesi funziona si sposterebbe l'asse ermeneutico sul senso più tecnicamente complesso dell'esibizione 'argiva' dei due danzatori-attori rivali. Si pensi per analogia, sul versante della tragedia, alle critiche rivolte da Seneca all'attore che, interpretando Atreo, «in scaena *latus* incedit et haec resupinus [...]».<sup>92</sup>

Comunque, pratiche performative frutto di un *mestiere* considerato infamante e perciò talvolta nobilitato iconograficamente. Penso a quel Caius Norbanus Sorex a testa alta di cui si conserva (fig. 10) un busto bronzeo dalla perdute pupille in vetro e pietra diafana, illustrato da un'iscrizione e facente parte, forse, di una pompeiana galleria di uomini illustri. Una gloria locale Norbanus Sorex, ma ancora in attesa di un'identificazione certa, indiziato com'è tra l'omonimo *archimimus* amico di Silla a Pozzuoli e un suo omonimo discendente figlio d'arte, attore di *secundae partes*<sup>93</sup> vissuto in epoca augustea, appartenente ai *parasiti Apollinis*, giusta le informazioni trasmesse dal fusto di un'altra erma di Norbanus Sorex, ma proveniente da Nemi.<sup>94</sup> Da Nemi proviene anche la statua in marmo di un altro membro dei *parasiti Apollinis* (l'associazione di artisti teatrali attivissima a Roma in età imperiale e impegnata nella diffusione del culto dei Cesari).<sup>95</sup> Alludo a Caius Fundilius Doctus raffigurato nella prima metà del I secolo d.C. in un commemorativo, memorabile ritratto d'attore dal volto severo (fig. 11).<sup>96</sup>

<sup>92</sup> SEN. *Epist.*, 80 7 (SENECA, *Lettere morali a Lucilio*, a cura di F. SOLINAS, prefaz. di C. CARENA, Milano, Mondadori, 2007 [1<sup>a</sup> ed. 1995], p. 490). Corsivo mio.

<sup>93</sup> In proposito: BONARIA, *Romani mimi*, cit., pp. 4, 195 lemma 129.

<sup>94</sup> PLUT. *Sull.*, 36 2 (PLUTARCO, *Vite parallele. Lisandro*, introd. di L. CANFORA, trad. e note di F. MUCCIOLI; *Silla*, introd. di A. KEAVENEY, trad. e note di L. GHILLI, testo greco a fronte, con contributi di B. SCARDIGLI e M. MANFREDINI, Milano, Rizzoli, 2001, p. 490) accenna all'*archimimus* Sorix, beniamino di Silla. Il ritratto in questione è oggi conservato al Museo archeologico nazionale di Napoli (inv. 4991). Si legge sul piastrino in marmo cipollino dell'erma (CIL x 814): «C(ai) Norbani / Soricis / (actoris) secundarum (partium), / mag(istri) pagi / Aug(usti) Felicis / Suburbani, / ex d(ecurionum) d(ecreto) / loc(o) d(ato)». Per l'effigie, dalla datazione tormentata – l'iscrizione è da riferirsi non alla creazione del ritratto bensì alla sua collocazione in età augustea – cfr. BONARIA, *Romani mimi*, cit., p. 206 lemma 176; M.G. GRANINO CECERE, *Nemi: l'erma di C. Norbanus Sorex*, in «Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia», s. III, 1988-1989, LXI, pp. 131-151; F. ZEVI, *Personaggi della Pompei sillana*, in «Papers of The British School at Rome», 1995, LXIII, pp. 1-24: 5-10 (con preziose note); R. BONIFACIO, *Ritratti romani da Pompei*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1997, pp. 28-31 n. 1 e tav. I; TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., pp. 257-259 e tav. LXXXIX 1; GUZZO, *Pompei*, cit., p. 135 (e fig. a p. 136).

<sup>95</sup> Vd. E.J. JORY, *Associazioni di attori in Roma* (1970), ora in *Teatri romani*, cit., pp. 167-189: 180-184; S. QUERZOLI, *Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi*, in *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, a cura di A.M. ANDRISANO, Roma, Carocci, 2006, pp. 167-188: 180-182.

<sup>96</sup> La statua (proveniente dal tempio di Diana in Nemi) è conservata a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (inv. 707); cfr. e.g. K. DUNBABIN, *Problems in the Iconography of Roman Mime*, in *Le statue de l'acteur*, cit., pp. 161-181: 175-176; S. MAZZONI, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, in «Dioniso», n.s., 2005, 4, pp. 158-183: 160 e fig. 4 (con bibliografia); M. SCHINO, *Copioni, frammenti e attori*, in *In scaena*, cit., pp. 108-109 (cfr. anche ivi, p. 74).

Egli non è scolpito in abiti di scena. Si presenta in toga, simbolo di cittadina dignità. Una presa di distanza dal mestiere. Tuttavia la sua professione è svelata sia dall'epigrafe<sup>97</sup> sulla base e sullo *scrinium* della scultura, sia dal medesimo contenitore. Quest'ultimo allude ai ferri del mestiere di Fundilius, al suo personale patrimonio papiraceo di rotoli di testi, copioni, parti, ecc. In breve, quella cassetta cilindrica da viaggio evoca il fluido repertorio dell'attore pietrificato. Norbanus e Fundilius: un 'dittico' da studiare più a fondo; nel contesto, forse, di una 'scuola' di teatro acutamente ipotizzata da Fausto Zevi.<sup>98</sup>

Come da meglio indagare<sup>99</sup> resta la sapienza scenica del vitale ultimo dei giulio-claudii, *citharoedus* e *tragoedus* 'professionista' intriso di gusto greco. Da un lato, dunque, il cantore di un'aria tragica che si accompagnava con la *cithara*, dall'altro l'attore-cantante interprete di un personaggio tragico. «L'ho sentito spesso cantare, fare gli annunci [in veste di araldo] e recitare in [...] tragedie», raccontava sprezzante il ribelle Vindice.<sup>100</sup> Non si perda di vista, nella tournée in Ellade del 66-67,<sup>101</sup> Nero trepidante: «in tragico quodam actu, cum elapsum baculum cito resumpsisset, pavidus et metuens ne ob delictum certamine summo veretur». Panico da palcoscenico? Probabile. Tant'è che in gara l'imperatore, ansioso, «vero ita legi oboediebat, ut numquam exscreare ausus sudorem quoque frontis brachio detergeret». <sup>102</sup> Zelo performativo che trova riscontro in Tacito. Roma, grecizzanti *Neroneia* del 65. L'apollineo principe-citaredo (fig. 12)

[...] ingreditur theatrum, cunctis citharae legibus obtemperans, ne fessus resideret, ne sudorem nisi ea quam indutui gerebat veste detergeret, ut nulla oris aut narium excrementa viserentur. [...] Postremo, flexus genu et coetum illum manu veneratus, sententias iudicum opporiebatur ficto pavore.<sup>103</sup>

<sup>97</sup> CIL XIV 4723.

<sup>98</sup> Cfr. ZEVI, *Personaggi della Pompei sillana*, cit., p. 6 n. 21.

<sup>99</sup> Nonostante validi studi; cfr. e.g. KELLY, *Tragedia e rappresentazione della tragedia*, cit., pp. 78-88; N.M. KENNEL, Νέρων περιόδονικης, in «American Journal of Philology», 1988, 109, pp. 239-251; S. BARTSCH, *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*, London, Harvard University Press, 1994; nonché i saggi di P. ARNAUD, *L'empereur, l'histrión et la claqué, un jeu réglé et ses dérèglements* (in *Le statut de l'acteur*, cit., pp. 275-306) e di GARELLI-FRANÇOIS, *Néron et la pantomime*, cit. Proficua per la storia dello spettacolo la monografia di E. CHAMPLIN, *Nerone* (2003), trad. di M. CARPITELLA, Roma-Bari, Laterza, 2005. Infine, in sintesi: A. GIARDINA, *Nerone o dell'impossibile* e R. REA, *Nerone, le arti e i ludi*, entrambi in *Nerone*, catalogo della mostra a cura di M.A. TOMEI e R. REA (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano, Electa, 2011, rispettivamente pp. 10-25; 18-19; 202-217; nonché la mia relazione *Nero 'tragicus cantor'* presentata il 7 ottobre 2011 al convegno *Visioni dell'antico III* organizzato dal Dottorato di ricerca in storia dello spettacolo dell'Università di Firenze.

<sup>100</sup> Cfr. CASSIO DIONE LXIII 22 5 (CASSIO DIONE, *Storia romana*, vol. VI [*libri LVII-LXIII*], introd. di M. SORDI, trad. di A. STROPPA, note di A. GALIMBERTI, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 2006<sup>3</sup>, pp. 545, 547).

<sup>101</sup> Al riguardo: KENNEL, Νέρων περιόδονικης, cit.

<sup>102</sup> SVET. *Nero*, XXIII 3, XXIV 1 (SVETONIUS, *Nero*, a cura di B.H. WARGMINTON, London, Bristol Classical Press, 2003<sup>2</sup>, p. 8).

<sup>103</sup> TAC. *Ann.*, XVI 4 3-4 (TACITO, *Annali, libri XI-XVI*, a cura di L. PIGHETTI, Milano, Mondadori, 1994, p. 436); e cfr. CHAMPLIN, *Nerone*, cit., p. 97.

Una tagliente caricatura. Tralascio di soffermarmi sul tono sprezzante nei confronti della folla e sulla tacitiana denigratoria chiosa che il principe simulasse la paura sul proscenio del teatro di Pompeo,<sup>104</sup> limitandomi a osservare che, a ben vedere, Nerone, ansioso, si esibiva con impegno e rispettando il 'galateo' della scena.

E rammento che Nero aveva debuttato in pubblico nel 64 nel teatro affollato dell'ellenissima Napoli cantando in greco al suono della sua amata *cithara*.<sup>105</sup> «Non tamen Romae incipere ausus, Neapolim quasi graecam urbem delegit», chiosa Tacito.<sup>106</sup> Svetonio parla di voce «exigua» e «fusca»,<sup>107</sup> omettendo di dire che la *vox fusca* – roca cupa velata – era efficace in pubblico (lo assicura Quintiliano parlando, sulla scia di Cicerone, di Marc'Antonio).<sup>108</sup> Del resto, nel decennio precedente il figliastro di Claudio aveva preparato scrupolosamente la *performance* napoletana:

[...] statim ut imperium adeptus est, Terpnium citharoedum vigentem tunc praeter alios accessiit diebusque continuis post cenam canenti in multam noctem assidens paulatim et ipse meditari exerceique coepit neque eorum quicquam omittere, quae generis eius artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factitarent; sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clystere vomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus; donec blandiente profectu [...] prodire in scaenam concupiit [...].<sup>109</sup>

Frammenti performativi sui quali, per brevità, non indugio. Giova invece insistere sul neroniano uso del teatro di Pompeo (e di Augusto) nella versione configurata dai restauri di Tiberio e di Claudio.<sup>110</sup> Roma, maggio del 66, cerimonie in onore di Tiridate d'Armenia. Annota Cassio Dione:

[...] si tenne anche una celebrazione in teatro: non solo il palcoscenico ma anche l'intera area interna dell'edificio venne coperta d'oro, come del resto venivano adornate d'oro tutte le strutture mobili che vi venivano introdotte, ragion per cui attribuiscono a quel giorno medesimo l'epiteto di «dorato». [...] I tendoni che erano stati stesi

<sup>104</sup> Che si tratti del teatro del Magno mi pare ipotesi economica: cfr. e.g. PLIN. *Nat.*, XXXVII 19 (ed. cit., p. 756). Si ricordi, a ulteriore conferma, l'uso neroniano del teatro di Pompeo nel 67 (vd. avanti).

<sup>105</sup> Vd. TAC. *Ann.*, XV 33 3 (ed. cit., pp. 370, 372); SVET. *Nero*, XX 2 (ed. cit., pp. 6-7); cfr. in questo volume il contributo di A. PINELLI, *Napoli 1443: il trionfo meticcio di Alfonso d'Aragona*, pp. 57-73: 72-73 e fig. 4.

<sup>106</sup> TAC. *Ann.*, XV 33 2 (ed. cit., p. 370).

<sup>107</sup> SVET. *Nero*, XX 1 (ed. cit., p. 6).

<sup>108</sup> Cfr. QUINT. *Inst. Orat.*, XI 3 171 (ed. cit., p. 688). Sulla voce di Nero si veda CHAMPLIN, *Nerone*, cit., pp. 75, 319 n. 11 (con regesto delle fonti letterarie).

<sup>109</sup> SVET. *Nero*, XX 1 (ed. cit., p. 6). Dissento su questo punto da GARELLI-FRANÇOIS (*Néron et la pantomime*, cit., p. 357 e n. 17) che sottovaluta l'attendibilità della notizia svetoniana circa il rapporto tra il principe e il citaredo Terpnus, giudicandolo mero *topos*.

<sup>110</sup> Cfr. MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 333, 335.

per proteggere dai raggi solari erano di porpora e nel mezzo di essi vi era ricamata un'immagine di Nerone che conduceva un cocchio e, intorno a lui, delle stelle d'oro splendenti.<sup>111</sup>

Al centro dei *vela* di porpora del più grande dei teatri di Roma il più nobile degli aurighi splendeva in pieno giorno sulla quadriga del Sole. Nero e Helios,<sup>112</sup> come nel teatro di Cerveteri nel quale svettava una statua loricata dell'imperatore decorata con la medesima iconografia.<sup>113</sup> Questa l'immagine di sé che Nerone dava in quel periodo felice. Di lì a non molto le cose sarebbero cambiate, fatto salvo l'anelito performativo che accompagnò il principe sino ai suoi ultimi giorni:

sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum.<sup>114</sup>

Un artista che continuava a progettare e riprogettare la sua arte confidando in cuor suo nel consenso popolare. Un musicista-cantante, esperto di strumenti musicali,<sup>115</sup> che giurava di esibirsi pubblicamente all'organo idraulico e col flauto e con la zampogna. Mentre è privo di fondamento storico<sup>116</sup> lo svetoniano Nero-pantomimo che accarezzava il sogno, se fosse rimasto al potere, di danzare la morte di Turno, il principe ucciso da Enea.

### *Suites dinastiche*

Mutiamo, infine, ancora 'scena'. Ognuno sa che a partire dall'età augustea nel giro di qualche decennio si costruirono teatri pubblici permanenti in tutto l'occidente romano e poi in oriente. Inoltre, si restaurarono e abbellirono preesistenti teatri. Con l'avvento dei teatri che fiorirono in Italia e nelle province,

<sup>111</sup> CASSIO DIONE LXIII 6 (ed. cit., p. 517); e cfr. PLIN. *Nat.*, XXXIII 54 (ed. cit., p. 42); SVET. *Nero*, XIII 2 (ed. cit., p. 5).

<sup>112</sup> Cfr. anche POULLE, *Le théâtre de Marcellus et la sphère*, cit., pp. 266, 272; CHAMPLIN, *Nerone*, cit., in partic. pp. 154, 292-293.

<sup>113</sup> Cfr. M. FUCHS, *Panzerstatue des Nero (?)*, in M. FUCHS-P. LIVERANI-P. SANTORO, *Caere*, II, *Il teatro e il ciclo statuario giulio-claudio*, a cura di P. S., Roma, CNR, 1989, pp. 68-70 e figg. 49-55; M. CADARIO, *Nerone e il «potere delle immagini»*, in *Nerone*, cit., pp. 176-189: 176-177 (e fig. 1), 185, 188. La scultura è custodita nei Musei vaticani (inv. 9948).

<sup>114</sup> SVET. *Nero*, LIV 1 (ed. cit., p. 20); e vd. CHAMPLIN, *Nerone*, cit., pp. 101, 104, 228-229, 327 n. 101, 351 n. 88, nonché U. PIZZANI, *Il lessico musicale dal greco al latino*, in *Atti del II seminario internazionale di studi sui lessici tecnici greci e latini* (Messina, 14-16 dicembre 1995), a cura di P. RADICI COLACE, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997, pp. 281 e sgg.: 292.

<sup>115</sup> Cfr. SVET. *Nero*, XLI 2 (ed. cit., p. 16).

<sup>116</sup> Come ha mostrato GARELLI-FRANÇOIS, *Néron et la pantomime*, cit., p. 355 (vd. anche *ivi*, pp. 364, 366-367).

l'edificio teatrale divenne veicolo di romanizzazione anche in virtù delle sue valenze simboliche dettate dal contesto politico.<sup>117</sup> Si pensi agli spazi del teatro edificati per iniziativa di Cesare figlio e dei suoi collaboratori, oppure da re filoaugustei quali Erode il Grande o Giuba II. E si rammentino i molteplici riflessi del teatro di Marcello nei teatri di Arles, Cartagena e Cordova. Si ricordino, inoltre, gli osservati, decisivi apporti dei marmorari itineranti italici che in età augustea affiancarono le maestranze locali nei cantieri dei due citati teatri delle province iberiche, impiantando officine specializzate nella 'apollinea' decorazione, marmorea appunto, della *frons scaenae*.<sup>118</sup>

Fu una fioritura teatrale impressionante. Ricca d'implicazioni urbanistiche e iconografiche venne favorita da quei Cesari che finanziarono i *ludi*.<sup>119</sup> La mitopoiesi imperiale fu coltivata da numerose città romane e finanziata anche dagli evergeti delle élites urbane a testimonianza di un'esibita fedeltà politica (si ripensi a Pompei). Il nesso età imperiale-fioritura dei teatri stabili dà da pensare sulla funzione esercitata all'epoca da tali edifici: «civici per antonomasia»,<sup>120</sup> emblemi del potere, specchio dell'ordinamento sociale. Ribadiamo che il culto dei Cesari, suggerito dal contatto con l'oriente<sup>121</sup> ed espressione di una religiosità locale cittadina intrisa di lealismo, dominò le monumentali scene dell'impero dispiegandosi, soprattutto in occidente, in programmi statuari incentrati sull'iconografia della famiglia di Augusto o sulle effigi giulio-claudie. Fu così che molte scenafrotti divennero 'manifesti' dinastici popolati di significanti *suites* scultoree. Sorta di ritratti di famiglia in 'condominio' con muse, eroi, dèi, evergeti urbani.<sup>122</sup>

<sup>117</sup> Ho già avuto modo di sottolinearlo: S. MAZZONI, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*, «Culture teatrali», autunno 2002-primavera 2003, 7-8, pp. 221-253; 237 e sgg.; e cfr. SEAR, *Roman Theatres*, cit., in partic. pp. 12-14.

<sup>118</sup> Cfr. P. PENSABENE, *Roma e le capitali provinciali. Contributi per lo studio dell'architettura e della decorazione architettonica in marmo nella Hispania romana*, in *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales del occidente europeo. Estudios arqueológicos*. Atti della riunione svoltasi a Tarragona (12-14 dicembre 2002), a cura di J. RUIZ DE ARBULO, Tarragona, El Medol, 2004, pp. 175-199; 180-183, 198.

<sup>119</sup> Cfr. D. LANZA, *L'attore*, in *Introduzione alle culture antiche*, a cura di M. VEGETTI, vol. 1, *Oralità scrittura spettacolo* (1983), Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 127-139; 133.

<sup>120</sup> GROS, *L'architettura romana*, cit., p. 322.

<sup>121</sup> Si ricordi il culto ellenistico dei sovrani e l'*imitatio Alexandri* che, tra l'altro, portò Ottaviano, Caligola, Settimio Severo e Caracalla a visitare la tomba del Macedone ad Alessandria.

<sup>122</sup> Sull'apparato decorativo dei teatri romani un punto di riferimento è il vol. di M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1987. Sempre utile G. BEJOR, *La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane*, in «Prospettiva», 1979, 17, pp. 37-46. Per un *exemplum*: ID., *Hierapolis. Scavi e ricerche*, vol. III, *Le statue*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1991, pp. 1-46 (cap. 1, *Le statue del teatro*). Si veda inoltre la bibliografia registrata a n. 125.

Lungi dall'essere meramente esornative le statue dislocate sulla scena proponevano agli spettatori i valori e i simboli della nuova era e delle sue parabole, trasmettendo un messaggio politico e religioso inequivocabile, veicolato, anzitutto, dicevo, dalla decorazione statuaria delle grandiose *scaenae frontes*, fulcri visivi dei teatri romani. Una drammaturgia iconografica perenne, da mettere in parallelo, si badi, sia alle periodiche adunanze di popolo e alle cerimonie che avevano luogo nei teatri, sia alle visive pratiche performative, musicali coreiche istrioniche, che animavano quegli spazi solenni, oppure alle pubbliche declamazioni poetiche. Non si dimentichi, a Roma, la lettura in teatro dei versi virgiliani riferita da Tacito.<sup>123</sup>

Negli edifici teatrali la mitopoiesi imperiale non si celebrava solo sulla scenafrente. Sono documentati spazi a essa riservati anche nella *cavea* e nel portico dietro la scena. Significativi i casi di Augusta Emerita (Mérida) in Lusitania<sup>124</sup> e di Leptis Magna nell'Africa Proconsolare.<sup>125</sup>

La decorazione scultorea del capiente teatro della *Nea Roma* lusitana, nella cui fondazione fu implicato Agrippa tra il 16 il 15 a.C.,<sup>126</sup> ossia subito dopo i citati *ludi saeculares*, impalcava una galleria imperiale dislocata nella esedra della *porticus post scaenam*, nella *frons* e nel *sacrarium* dell'*ima cavea*. Economica l'ipotesi che questo emblematico edificio ospitasse assemblee popolari.<sup>127</sup> Tra i reperti conservati al Museo nacional de arte romano di Mérida segnalò il devoto Augusto *capite velato* in marmo di Carrara (fig. 13) ubicato un tempo nell'esedra (fig. 14). Databile agli inizi del I d.C. e corrispondente al modello iconografico ufficiale approvato dal *princeps*,<sup>128</sup> il ritratto poneva l'accento sulla *pietas*

<sup>123</sup> TAC. *Dialogus de oratoribus*, 13 (TACITO, *Dialogo sull'oratoria*, introd. e commento di L. LENAZ, trad. di F. DESSI, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2000<sup>3</sup>, p. 86).

<sup>124</sup> Cfr. e.g. la scheda di G. SESE ALEGRE, in *Censimento analítico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, a cura di P. CIANCIO ROSSETTO e G. PISANI SARTORIO, Roma, Seat, 1994, 3 voll., vol. III, pp. 250-253; P. CIANCIO ROSSETTO-G. PISANI SARTORIO, *Gli edifici per lo spettacolo*, in *Hispania romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero*, catalogo della mostra a cura di J. ARCE, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (Roma, 22 settembre-23 novembre 1997), Milano, Electa, 1997, pp. 188-196: 188-191; GROS, *L'architettura romana*, cit., pp. 323-326 e fig. 345; W. TRILLMICH, *Monumentalización del espacio público emeritense como reflejo de la evolución histórica colonial: el ejemplo del teatro emeritense y sus fases*, in *Augusta Emerita. Territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana*, a cura di T. NOGALES BASARRATE, Mérida, Ministerio de educación, cultura y deporte, Museo nacional de arte romano, Fundación de estudios romanos, 2005, pp. 275-284; SEAR, *Roman Theatres*, cit., pp. 12, 86, 101-102, 264-265.

<sup>125</sup> Cfr. G. CAPUTO-G. TRAVERSARI, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1976; G. CAPUTO, *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1987, 2 voll.; GROS, *L'architettura romana*, cit., pp. 323-325, 327 fig. 346; SEAR, *Roman Theatres*, cit., pp. 14, 15-16, 104, 105, 281-282.

<sup>126</sup> CIL II 474 (e vd. J.C. SAQUETE, *Las élites sociales de Augusta Emerita*, Mérida, Museo nacional de arte romano, 1996, pp. 27, 65, 158-159, 165).

<sup>127</sup> Cfr. *ivi*, p. 84.

<sup>128</sup> Cfr. e.g. il catalogo del Museo nacional de arte romano, *Mérida*, Getafe (Madrid), Ministerio de educación y cultura, 1997<sup>3</sup>, pp. 13-14; S. MAZZONI, *Atlante iconografico. Spazi e forme*

dell'imperatore e sottolineava il legame tra la città e la *gens Iulia* documentato anche dall'onomastica emeritense fitta di *Iulii*.<sup>129</sup> Notevoli, inoltre, il ritratto dell'imperatrice Agrippina e il mutilo Cesare divinizzato o eroizzato che, invece, facevano parte del *décor* della nuova scenafrente marmorea riconducibile alla fase claudia dell'edificio, al pari di un altrettanto mutilo *imperator* con corazza militare e *paludamentum*. All'epoca di Traiano, infine, si data il piccolo santuario al centro dell'*ima cavea* dedicato al culto dei Lari e delle immagini della famiglia imperiale.<sup>130</sup>

Fondato nel 1-2 d.C. dal benemerito «amator concordiae» Annibale Rufo,<sup>131</sup> anche il teatro augusteo di Leptis fu uno spazio di culto e di lealismo imperiale *in progress*. Penso all'assimilazione tra Livia «la politica»,<sup>132</sup> associata nella teologia augustea alla *Magna Mater*,<sup>133</sup> e la colossale Cerere Augusta-Tyche in marmo pentelico (fig. 15) scolpita, in epoca giulio-claudia, con corona turrita e collocata nella cella del tempio di Cerere *in summa cavea* (fig. 16). Tempio, si badi, è stato acutamente osservato, che è «el mejor ejemplo para comprender cómo fue y cómo deriva el tipo del templo de la Venus Victrix de Pompeyo».<sup>134</sup> Il *sacellum* di Leptis, dedicato nel 35-36 d.C. dal proconsole C. Rubellius Blandus, venne elargito da Suphunibal «ornatrix patriae».<sup>135</sup> Poi, nel 42-43, nel quadriportico trapezoidale sul retro della scena fu consacrato il tempio degli augusti divinizzati (Cesare, Augusto, ancora Livia) posto in asse al citato tempio di Cerere. Ed è forse proficuo rammentare che l'olimpico imperiale e divino dalla scenafrente dell'età dei Severi si è rivelato uno straordinario «museo di sculture», tra le quali spicca la testa colossale del Cesare leptitano Settimio Severo raffigurato come Ercole, il nume della colonia.<sup>136</sup>

*dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2003), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008<sup>4</sup>, p. 129 tav. 58; PENSABENE, *Roma e le capitali provinciali*, cit., p. 183 e n. 43. Spunti interpretativi offrono D. BOSCHUNG, *L'esempio del ritratto imperiale*, in *Hispania romana*, cit., pp. 239-243 e P. LIVERANI, *L'immagine della Hispania*, ivi, pp. 93-97. Sull'iconografia di Augusto a capo coperto: ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, cit., pp. 137-138 e fig. 104, 250, 317; ID., *Arte romana*, ed. it. a cura di D. LA MONICA, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 69-70 fig. 41, 73, 78 fig. 46.

<sup>129</sup> Vd. SAQUETE, *Las élites sociales*, cit., pp. 75, 78.

<sup>130</sup> Si vedano il citato catalogo del Museo nacional de arte romano, a pp. 12, 14, nonché *Hispania romana*, cit., pp. 385-386 schede 167 e 168 e TRILLMICH, *Monumentalización del espacio público emeritense*, cit.

<sup>131</sup> IRT 321 (in CAPUTO, *Il teatro augusteo di Leptis Magna*, cit., pp. 25-28 e tav. 147, 1).

<sup>132</sup> Nella fitta bibliografia cfr. almeno A. FRASCHETTI, *Livia, la politica*, in *Roma al femminile*, a cura di A. F., Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 123-151; A.A. BARRETT, *Livia. La First Lady dell'impero* (2002), Roma, Altana, 2006.

<sup>133</sup> Cfr. specialmente LABATE, *Passato remoto*, cit., pp. 230-242.

<sup>134</sup> MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., p. 373.

<sup>135</sup> IRT 269; in CAPUTO, *Il teatro augusteo di Leptis Magna*, cit., pp. 56-57; e cfr. ivi, pp. 61-66 e tav. 1; ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, cit., pp. 250-252 e fig. 185, 346; MONTERROSO CHECA, *Theatrum Pompei*, cit., pp. 284-286. La statua di Cerere è conservata al museo di Tripoli e la guerra in corso fa temere per la sua sorte.

<sup>136</sup> Cfr. CAPUTO, *Il teatro augusteo di Leptis Magna*, cit., pp. 57-59, 95 (per la citazione), 127, 133-134; BEJOR, *La decorazione scultorea*, cit., pp. 39, 40 fig. 4.

Si pensi inoltre, tornando in Campania, alla bronzea statua di Livia con il capo velato (fig. 17) proveniente dal teatro di Ercolano. La donna che Augusto amò con singolare perseveranza<sup>137</sup> e che il pronipote Caligola sarcasticamente giudicava un Ulisse travestito da donna,<sup>138</sup> è ritratta in postura di Orante. È in posa slanciata, nonostante l'età matura svelata dalle rughe profonde nei pressi del naso e delle labbra. Un volto intenso, da immaginare con i grandi occhi completati da sclere e da iridi forse in pasta vitrea.<sup>139</sup>

Non si trascurino, poi, a conclusione di questo *specimen*, le statue loriccate di Nerone nei teatri di Bologna e di Cerveteri. Quest'ultima, si è visto, presentava sulla corazza l'auriga solare in bella mostra; la prima, invece (fig. 18), esibiva sulla lorica Nereidi e draghi (o ippocampi) marini che rinviavano al culto di Nettuno e al *topos* del dominio di Roma sul mare.<sup>140</sup>

Immagini d'impero.

Ricapitolando: lo studio dei programmi iconografici e decorativi dei teatri romani d'età imperiale è importante per capire la funzione e il significato degli edifici teatrali di quella civiltà fondata sulle evergesie,<sup>141</sup> ché quegli spazi erano permeati da temi iconici che, riconducendoci alla sfera del significato, inducono a riflettere, entro determinati *milieux* culturali e in rapporto ai mutamenti delle mentalità, delle ideologie e del gusto, sulla cultura dell'immagine, sui percorsi dell'immaginazione a essa correlati, sui simboli e sui meccanismi di ricezione, sulla retorica delle forme di rappresentazione in cui si esprime un'epoca, sulle dinamiche tra creazione artistica e ricerca storica. Eppure si tratta di un argomento trascurato da noi storici dello spettacolo, che potrà essere meglio indagato praticando logiche di lavoro 'aperte' ad altre discipline e approntando un organico repertorio informatizzato che, raccogliendo e ragionando le fonti letterarie sui *ludi* (intesi in specie quali *immagini in movimento*), consentirà raffronti e riscontri d'ordine contestuale.<sup>142</sup> Anche in rapporto alle ramificazioni

<sup>137</sup> SVET. *Aug.*, LXII (ed. cit., p. 244).

<sup>138</sup> SVET. *Cal.*, XXII (ed. cit., p. 434).

<sup>139</sup> Cfr., da ultimo, *Histrionica. Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, catalogo della mostra a cura di M.R. BORRIELLO et al. (Ravenna, 20 marzo-12 settembre 2010), Milano, Skira, 2010, p. 136 scheda III.2 (di V. SAMPAOLO) e ivi, p. 88. La statua, eseguita nella seconda metà del I d.C., è custodita al Museo archeologico nazionale di Napoli (inv. 5589).

<sup>140</sup> Per tutto: CADARIO, *Nerone e il «potere delle immagini»*, cit., pp. 176-177 e fig. 1, 183, 187 fig. 12a., 188-189. La statua felsinea è conservata al Museo civico archeologico di Bologna (inv. 19020).

<sup>141</sup> Per il fondamentale capitolo dell'evergetismo: VEYNE, *Il pane e il circo*, cit.

<sup>142</sup> Segnalo che presso l'ateneo fiorentino ho avviato un progetto di ricerca (*Fonti per lo spettacolo romano*) in collaborazione con i miei allievi. Tra gli esiti scientifici conseguiti si vedano almeno le belle tesi di laurea di S. GIOVANNETTI, *Notizie di storia del teatro e dello spettacolo nelle «Vite dei Cesari» di Svetonio*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2004-2005 e di C. VITI, *Fonti per la storia del pantomimo in età augustea*, ivi, a.a. 2009-2010. Tra gli strumenti fontali on-line si consulti il database *Theatrum*: <http://www.theatrum.de> (ultimo ril. compiuto il 27 luglio 2011).

della corporazione mondiale degli artisti di Dioniso che, a far tempo da Traiano, associò i Cesari al culto del dio della maschera;<sup>143</sup> oppure agli artisti scenici al diretto servizio della casa imperiale;<sup>144</sup> o alle copiose testimonianze epigrafiche destinate ai contemporanei come ai posteri. Si legga la dedica incisa nel 147 d.C. nell'edificio scenico di un teatro dell'Asia Minore:

All'imperatore Cesare Tito Elio Adriano Antonino Augusto Pio [...]; ai divi Augusti e agli dei patrii e alla dolcissima patria, la città di Patara metropoli della gente Licia. Velia Procla di Patara, figlia di Quinto Velio Tiziano, ha dedicato e consacrato il proscenio che suo padre costruì dalle fondamenta, e le decorazioni in esso e attorno ad esso, e ha curato l'erezione di statue e di sculture, e la costruzione e il rivestimento in marmo del *logeion*, che ella stessa ha costruito; inoltre l'undicesimo gradino del secondo diazoma e i velari del teatro apprestati dal padre suo, sono stati da lei offerti e dedicati in conformità ai decreti dell'eccellentissimo consiglio.<sup>145</sup>

Un'altra evergeta di provincia, la nobile Velia Procla. Suo padre, Quinto Velio Antonino Pio. La gente Licia e la «dolcissima patria». Le pietre dei teatri, i Cesari, l'ordine del tempo.

*Vale, carissimo Siro! Plus Ultra.*

STEFANO MAZZONI

<sup>143</sup> Vd. JORY, *Associazioni di attori in Roma*, cit., pp. 181-182.

<sup>144</sup> Cfr. ivi, pp. 186-189; ARNAUD, *L'empereur, l'histriion et la claue*, cit., p. 288.

<sup>145</sup> CIG 4283 (in D. DE BERNARDI FERRERO, *Teatri classici in Asia Minore*, IV, *Deduzioni e proposte*. Con un capitolo epigrafico di M. GALLINA e contributi di K.T. ERIM, G.A. PUGNO, E. POZZI, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1974, pp. 193-237, *Appendice II*: 210).