

STEFANO MAZZONI

***Panorama di Pompei:
storia dello spettacolo e mondo antico****

1. Storia dello spettacolo e storia della città

Nei tempi lunghi della storia europea moderna gli spazi e le forme dello spettacolo vivono nei paesaggi delle città: *urbs* e *civitas*, le pietre e i cittadini. Di più: i cittadini e gli stranieri.

Città, culture, committenti, realizzatori e fruitori, idee di teatro e drammaturgie dello spazio¹, tecnologie e ricadute tecnologiche, forme dello spettacolo e della ricezione sono inscindibili negli orizzonti della nostra disciplina, dico la storia dello spettacolo, e irriducibili, è noto, sia a generalizzazioni che a schemi evolucionistici. Conta, storicizzando, l'accertamento delle analogie e delle differenze caratterizzanti, nell'architettura del tempo² e nei diversi *milieux*, sistemi di relazioni che hanno generato specifici *contesti spazi eventi*: officine delle modalità di percezione e rappresentazione di sé (e dell'altro); serbatoi di sapienze performative e artigianali; specchi, fedeli o deformanti, di mentalità e di orizzonti d'attesa, di miti, esperienze e idee, di simboli e di valori, di significati e di significanze³. Costellazioni problematizzanti di un universo "altro", ludico e metaforico, da sottoporre al vaglio dell'interpretazione rapportandole ai processi di trasmissione memoriale, alle fenomenologie del potere e della cultura, alla scena urbana e al fluire in essa della vita. Consapevoli, con Marc Bloch, che la storia vuole anzitutto «cogliere gli uomini al di là delle forme sensibili del paesaggio»⁴; e che il nostro è un punto di vista tra i tanti, situati come siamo sulla labile soglia interpretativa individuale oblio/memoria, passato/presente. Il passato, si sa, resta per lo storico a-centrica terra straniera.

Ciò vale, a maggior ragione, per il mondo classico caratterizzato, nelle sue diverse fasi, da capitali differenze dal nostro modo di essere e di pensare a fronte di analogie ingannevoli⁵. Si pensi, per esempio, all'antropologia sonora del mondo antico in rapporto alle città greche, ellenistiche e romane⁶. Di tale multiforme mondo di città del Mediterraneo conosciamo, in qualche misura, le

* Propongo qui, in versione riveduta, il contributo apparso primamente negli *Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo. Università degli Studi di Firenze*. n.s. 9 (2008) 9-76. Ringrazio il direttore della rivista, Siro Ferrone.

¹ Cf. MAZZONI (2003, 15-467).

² Cf. POMIAN (1992); REDONDI (2007).

³ Cf. HIRSCH (1973, in partic. 17s.).

⁴ BLOCH (1978⁷, 41).

⁵ Cf. BETTINI (2000).

⁶ Tra gli studi più recenti e stimolanti in proposito: MUSTI (2008, con *Bibliografia*: 221-6); BETTINI (2008).

tracce dei testi urbani, ma cosa resta delle sonorità del tempo della festa e del quotidiano in quegli specifici testi? Silenti vestigia e voci inafferrabili. Da immaginare, quest'ultime, indagando le differenze tra la «sottile e leggera»⁷ fonosfera degli antichi e quella attuale, a dir poco opprimente. Non basta. Secondo Aristotele l'uomo è «un essere politico e portato naturalmente alla vita in società»⁸, e lo «spettacolo da solo vale ampiamente una grossa somma»⁹; e sappiamo, già con il Marx dei *Grundrisse der Kritik*, che la storia dell'antichità classica è storia di città¹⁰. Ma troppo poco, dicevo, è sopravvissuto al naufragio di quel tessuto cittadino policromo svariante nel tempo, tra Clistene Alessandro i diadochi e i Cesari, dalla *demokratía* ai regni agli imperi. E così esso diviene spesso un'entità gelida. A dispetto della dinamica storica e delle attività degli uomini – testimoniate da edifici e monumenti, testi letterari epigrafici iconografici, reperti del quotidiano e altre fonti –, la vita si è eclissata, con il suo paesaggio di suoni e di sguardi, al seguito della schiera di contesti e di generazioni che l'hanno sostanziata di *pathos* sulla scena della storia: *horror vacui*.

2. Sentimenti e immagini da Pompei

Il caso di Pompei, si sa, è in larga misura diverso¹¹. Scriveva Goethe l'11 marzo 1787: «Pompei è una sorpresa per qualunque visitatore [...]. E la desolazione che oggi si stende su una città sepolta dapprima da una pioggia di lapilli e di cenere, poi saccheggiata dagli scavatori, pure attesta ancora il gusto artistico e la *gioia di vivere*»¹². Due giorni dopo appuntava cinicamente: «Domenica andammo a Pompei. – Molte sciagure sono accadute nel mondo, ma poche hanno procurato altrettanta gioia alla posterità»¹³.

A Pompei, in realtà, si provano stati d'animo oscillanti tra stupore e meraviglia, curiosità, tristezza e commozione. Questa, credo, la cifra emotiva della città dissepolta alonata dall'aura del mito¹⁴. Un paesaggio urbano unico al mondo, *thauma idesthai*, sopravvissuto a una sorta di *day after ante litteram*, che se trasmette al visitatore folgoranti squarci di vita, induce in lui melanconia. Penso alle compassionevoli figure umane e animali restituite nei minimi dettagli grazie alla tecnica del calco in gesso: figure permeate da aliti di vita postremi persino commoventi. Il trascorrere del tempo non ha cancellato in esse né il dolore né la paura: si pensi

⁷ *Ibid.* 4.

⁸ *EN IX* 1169 b 18 (trad. di A. Plebe).

⁹ *Protreptico* B 44; cit. in VEYNE (1984, 379).

¹⁰ MARX (1968).

¹¹ Per orientarsi nella fitta bibliografia: GARCÍA Y GARCÍA (1998). Aggiornata e affidabile la guida archeologica di PESANDO – GUIDOBALDI (2006). Metodologicamente feconda la monografia di ZANKER (1993). Tra gli studi più recenti segnalo GUZZO (2007, con bibliografia). Ulteriori referenze nelle note seguenti.

¹² *J.W. Goethe. Viaggio in Italia* (ed. CASTELLANI – VON EINEM – FERTONANI [1983, 219, 220]). Corsivo mio.

¹³ *Ibid.* 226.

¹⁴ Cf. JACOBELLI (2008).

all'intreccio di vita e di morte dell'intimorito uomo rannicchiato sorpreso nel 79 d.C. da *thánatos* nei pressi della palestra antistante l'anfiteatro, o all'intrappolato cane alla catena della casa di Orfeo¹⁵: «nec superi vellent hoc licuisse sibi», recita un epigramma di Marziale appeso tra *topos* letterario e attualità di una catastrofe¹⁶.

Nel paesaggio urbano della Pompei *post* arcaica lo spazio si organizza, è accertato, tra i segni della città sannitica, che determinò lo schema complessivo raggiungendo il massimo splendore nel II secolo a.C. perseguendo una cultura tardo-ellenistica «totalmente orientata verso il piacere di vivere»¹⁷; di quella divenuta colonia, a seguito delle infauste ricadute della guerra sociale e del *bellum civile* tra Mario e Silla¹⁸; e, infine, della Pompei della prima età imperiale votata all'*imitatio Urbis*¹⁹. Tre diversi salienti antropici: il gruppo guidato dalla *nobilitas* terriera e mercantile locale, fortemente ellenizzante, dicevo, ma anche autoromanizzante; la colonia dei partigiani e della cerchia amicale di Silla e dei suoi veterani, nonché dei sanniti filoromani o dissenzienti; la *civitas* sulle orme dell'ideologia augustea veicolata da ceti sociali intermedi e da famiglie pompeiane di vecchi e nuovi ricchi.

Tre diversi contesti generanti spazi e architetture, o, se si preferisce, paesaggi urbani i cui significati e funzioni sono legati a filo doppio, nelle citate diverse fasi, con lo scenario naturale del sito – il Vesuvio, il fiume Sarno, il mare e il profilo della costa, le montagne circostanti – (fig. 1) e con l'ordine del tempo, con le forme del politico e del sacro, e, infine e soprattutto, con gli uomini che hanno creato quelle “scene” di città tramutatesi ormai in paesaggi archeologici.

Una «prodigiosa finestra sul passato» (Settis) svelante tra l'altro l'intensità emozionale, e non di rado documentale, di un'affollata galleria *picta* e musiva²⁰: “viva”, ricca, è noto, di echi dionisiaci (semi teatrali inclusi)²¹, sorta di contrappunto figurativo alle sembianze umane gessose sopra evocate. E sempre intriga la profittevole miniera di notizie degli *edicta munerum* e delle scene graffite con figurine di gladiatori commentate²², di altri parlanti graffiti (*Admiror, paries, te non cecidisse ruina, / qui tot scriptorum taedia sustineas*, ripetono le pareti della basilica, del teatro e

¹⁵ In proposito: D'AMBROSIO – GUZZO – MASTROROBERTO (2003); DE CAROLIS – PATRICELLI (2003, 115 fig. 101, per il calco del cane). Riproduzione fotografica del citato calco umano in GUZZO (2007, 119).

¹⁶ Mart. *Epigr.* IV 44: «neppure i celesti avrebbero voluto che questo fosse loro consentito» (ed. CITRONI – SCÀNDOLA – MERLI [1996, 392s.]).

¹⁷ ZANKER (1993, 48).

¹⁸ Cf. SALMON (1995², 359-61, 372, 378s.).

¹⁹ Per un'aggiornata ricognizione delle tre citate fasi: GUZZO (2007).

²⁰ Davvero prezioso il *corpus* iconografico, con schede puntuali, dedicato a Pompei. *Pitture e mosaici* (1990-2003, 10 voll.). Utili e.g. i cataloghi delle mostre a cura di GUZZO (1997a); e di NAVA – PARIS – FRIGGERI (2007).

²¹ Benemerite, ma da vagliare caso per caso, le acquisizioni di BIEBER (1961²), e quelle di WEBSTER (1961; 1970²).

²² Si veda la documentazione raccolta e ragionata in SABBATINI TUMOLESI (1980); e, in più ampie campiture: SABBATINI TUMOLESI (1988-1996, 4 voll.).

dell'anfiteatro di Pompei)²³, dei “manifesti” elettorali dipinti in nero o in rosso sui muri delle abitazioni e delle botteghe cittadine²⁴: documenti che ridanno voce alle vite perdute e agli spettacoli, alle celebrità e agli sconosciuti, al pubblico e al privato, ai registri del quotidiano e della memoria perpetua.

Fonti epigrafiche da incrociare, s'intende, con quelle letterarie e iconografiche: con i tanti quadretti popolari di Pompei, ad esempio, al pari vibranti di vita. Penso alle variopinte insegne pubblicitarie degli artigiani o alle vivaci scene d'osteria. E gli esempi potrebbero proseguire, anche in più ampie campiture, con opportuni ulteriori riscontri pompeiani ed extra-pompeiani. Alludo specialmente al fondamentale capitolo della scultura policroma, segno forte del colorato paesaggio urbano ellenico e romano, tornato in anni recenti alla ribalta scientifica: statue rese vitali sia dagli occhi polimaterici dovuti alla sapienza artigiana del *faber ocularius* (fig. 2), che dalla variopinta tavolozza illusionistica del pittore di effigi marmoree²⁵. Si ricordi, su quest'ultimo versante, la Livia dalle rosse labbra della cosiddetta villa dei Misteri – in cui l'oggetto culturale più noto, il ciclo pittorico detto dei Misteri, appunto, non raffigurerebbe né dionisiaci Misteri né un pantomimo dedicato a episodi della vita di Dioniso, bensì forse, a ben guardare tra le tante interpretazioni, ma il dibattito è ancora aperto, un mattino di nozze in un gineceo visitato da un Dioniso gentile, araldo di una felicità inquietante²⁶; e si ponga mente all'Augusto di Prima Porta, rinvenuto nei pressi della villa di Livia, con le sue strategie cromatiche di comunicazione culminanti nel mantello purpureo (fig. 3)²⁷. Oppure, svariando dalla scultura all'architettura, si rammenti la profusione di marmi colorati negli ordini architettonici del foro di Augusto nell'Urbe²⁸.

Nulla di più diverso dall'illuministico nitore del marmo dell'estetica di Winckelmann («un bel corpo sarà anche tanto più bello quanto più è bianco»)²⁹, o dall'algido strumentario del classicismo bianco impalcato dalle ideologie aggressive dei rumorosi regimi lutto del Novecento, che ancora, purtroppo, stentano a eclissarsi dalle mentalità del terzo millennio, al di là di più o meno riusciti ricorrenti/avvilenti *camouflages*.

Con tutto ciò dovrà misurarsi chi intenda meglio comprendere i paesaggi urbani antichi e tanta parte dei programmi iconografici dei teatri coevi a quei paesaggi d'artificio: «Ceux qui ont

²³ CIL IV 1904.

²⁴ Cf. STACCIOLI (1992); MOURITSEN (1988); VARONE (1997, 21-7).

²⁵ Cf. *I colori del bianco* (2004); sul *faber ocularius* e sulle tecniche della policromia del bronzo: WÜNSCHE (2004, 163-86).

²⁶ Alludo all'innovativa proposta di VEYNE (2003², 5-145). Per l'ipotesi di un pantomimo: BASTET (1974, 206-40: 208-10, 238-40). Altri spunti interpretativi offre MASTROPASQUA (1998, 57-73).

²⁷ Cf. LIVERANI (2004, 235-42, in partic. 240).

²⁸ Cf. UNGARO (2004, 275-80).

²⁹ *J.J. Winckelmann. Storia dell'arte dell'antichità* (ed. CICERO [2003], 380s.).

gouverné les peuples dans tous les temps, ont toujours fait usage des *peintures*, & des statues, pour leur mieux inspirer les sentiments qu'ils vouloient leur donner, soit en religion, soit en politique»³⁰, scriveva l'instancabile *esclave de L'Encyclopédie*. Il cavaliere de Jaucourt aveva ben capito.

Non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza dell'analisi iconografica e iconologica degli spazi del teatro e dello spettacolo del mondo antico. Spazi permeati da temi iconici che, riconducendoci alla sfera del significato, inducono a riflettere, entro determinati contesti 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 storica³¹.

3. Dal tempio alla scena: il quartiere dei teatri e il problema del repertorio

Quanto sin qui osservato trova riscontri e riflessi nel sistema di edifici dello spettacolo di Pompei, specchio esemplare della memoria della città e della sua storia, che ci apprestiamo a sondare per illustrare, per via di esempi e nodi problematici, lo stato attuale delle nostre conoscenze. Consapevoli, si è accennato, della pochezza del nostro sapere e della distanza incolmabile che ci separa dal passato; ma, anche, che la nostra cultura d'uomini d'Occidente è radicata, nel bene e nel male, nella tradizione classica³², parte inalienabile della nostra vacillante identità; e che con tale tradizione, anzitutto, dobbiamo fare i conti per cercare di vivere il nostro presente.

Entrati in città da porta Marina e superata la piazza del foro, immaginiamo di percorrere speditamente, visitatori curiosi sotto il cielo della Campania non più *felix*, la frequentatissima via dell'Abbondanza, cioè il *decumanus maximus* collegante la zona forense con quella dell'anfiteatro. Giunti all'incrocio con il vicolo del Lupanare imbocchiamo via dei Teatri, prosecuzione del suddetto vicolo delle *lupae*. Arriviamo così al quartiere dei teatri ([fig. 4](#)) situato ai margini di Pompei nei pressi della porta di Stabia, non lontano dalla via che un tempo conduceva al porto extraurbano³³ cui accenna Strabone:

Porto di Nola, Nuceria ed Acerrae [...] è Pompei, presso il fiume Sarno su cui si importano e si esportano mercanzie. Sopra questi luoghi si leva il monte Vesuvio, interamente occupato tutt'intorno, salvo che alla sommità, da campi bellissimi³⁴.

³⁰ *Encyclopédie* (1765, 267).

³¹ Ho già avuto modo di sottolinearlo: cf. MAZZONI (2006, 219-36: 221).

³² Cf. e.g. le condivisibili riflessioni di VERNANT (1993, 27-64: 35).

³³ Cf. CURTI (2005, 51-76).

³⁴ Strab. V 4, 8 (ed. BIRASCHI [1994³, 182s.]); GUZZO (2007, 181).

Uno scalo commerciale d'importanza non secondaria al servizio di un entroterra florido, un paesaggio scomparso.

Da nord si accede al quartiere dei teatri da un *própylon* ionico carico di *pathos* ([fig. 5](#)) che cattura subito lo sguardo del visitatore-spettatore. Innalzato nel II a.C. sulla via del tempio d'Iside – seme egizio destinato a slittare dalla città al teatro sul palcoscenico della prima viennese del *Flauto magico* –, il monumentale ingresso era il viatico al cosmo della cultura ellenistica, la cultura internazionale dell'epoca, allora vagheggiato dalle classi egemoni della Pompei sannitica³⁵. Dal propilo si entra nel polo pubblico cittadino del foro triangolare, proteso verso il mare, caratterizzato dalle vestigia dell'arcaico tempio Dorico ben visibile agli antichi naviganti del golfo di Napoli. Dedicato al culto di Atena, protettrice della navigazione, associato al culto eroico di Eracle³⁶ e in origine probabile luogo d'incontro tra gli abitanti e gli stranieri³⁷, il *témenos*³⁸ venne porticato su tre lati nel II secolo a.C. nell'ambito della ristrutturazione del sacro recinto attuata in quel periodo contestualmente all'edificazione del teatro sottostante.

Prendeva vita in tal modo un esempio suggestivo di teatro-tempio³⁹: si apprezzi la scalinata ([figg. 4, 6](#)) collegante lo spazio di pertinenza scenica e la cosiddetta *porticus post scaenam* alla panoramica terrazza naturale del foro triangolare. Un complesso architettonico a colloquio col paesaggio; e la drammaturgia dello spazio consentiva alla *pompa* dei giochi, lo ha ben messo in luce Filippo Coarelli, di prendere le mosse dall'area antistante al tempio dell'eroe divinizzato per poi concludere il rituale sul palcoscenico del teatro. Dal tempio alla scena: e non sarà fuor di pertinenza immaginare che la cerimonia onorasse Eracle, presunto mitico fondatore della città⁴⁰.

Al II a.C. si data inoltre il quadriportico dorico a sud del teatro ([fig. 4](#)). In origine l'arioso peristilio assolveva non tanto la presunta ricordata funzione di *porticus post scaenam*, ossia di luogo di riparo e di ritrovo per gli spettatori; bensì, anzitutto, quella di ginnasio, in armonico rapporto con la valenza di fucina culturale ellenistica conferita a questa zona della città dalle ultime generazioni sannite di Pompei⁴¹. Nel ginnasio i giovani pompeiani costruivano la loro identità canonicamente miscelando istruzione del corpo e della mente: un luogo sintonico allo spazio rettangolare (circa 200 m) situato sul lato orientale del triportico superiore utilizzato, è più di un'ipotesi, come stadio-pista

³⁵ Cf. ZANKER (1993, 52-60).

³⁶ Cf. COARELLI (2001, 97-107: 98).

³⁷ Cf. GUZZO (1997b, 11-20: 14). Sulla cultura del viaggio: CAMASSA-FASCE (1991).

³⁸ Sul santuario: WAELE (2001); COARELLI (2001); GUZZO – PESANDO (2002, 111-21); GUZZO (2007, 40-3, 47, 58, 64s., 83, 102-4).

³⁹ Come ha dimostrato COARELLI (2001, 99). Più in generale: TOSI (2003b, 721-50, con bibliografia).

⁴⁰ Cf. COARELLI (2001, 99).

⁴¹ Per tale condivisibile ipotesi, avanzata in anni ormai lontani da Matteo Della Corte, cf. ZANKER (1993, 54s. e fig. 15); JOHANNOWSKI (2000, 17-32: 17); e, da ultimo, GUZZO (2007, 104).

d'allenamento per le gare di corsa⁴², e limitrofo non per caso al ginnasio-palestra Sannitica, sede dell'aristocratica pompeiana *vereia*⁴³: un ulteriore spazio di atletismo, probabilmente anche in funzione militare, per i rampolli dei ceti dominanti italici. Sappiamo che esso era abbellito da una replica in marmo d'età tardo-sannitica del Doriforo bronzeo di Policleteo⁴⁴: scultura chiastica mirabile in bilico, così Quintiliano, *vel militiae vel palaestrae*⁴⁵; espressione del vigore guerriero e atletico di un giovane portatore di lancia identificato a ragione con Achille⁴⁶, l'eroe dai celeberrimi «piedi veloci»⁴⁷ protettore degli *athla*, il giovane valentissimo onorato nei ginnasi greci, segnale eloquente del gusto delle ricettive *élites* locali, in accordo con la valorizzazione culturale del sito attuata in quel giro di tempo.

L'agonismo⁴⁸ il sacro il teatro. L'uomo, scrive Vernant, «è in ciò che fa, in ciò che produce in rapporto agli altri, quali che siano l'ambito sociale e le forme della sua attività»⁴⁹. Non si può che consentire.

Costruito, sempre nel II a.C., a valle del foro triangolare e collegato come si è visto al *témenos* e al ginnasio, anche il teatro⁵⁰ della Pompei dei sanniti fu esemplato sui canoni ellenici dell'epoca: *kóilon* litico curvilineo sostenuto da *analémmata* leggermente divergenti, dotato di *proedria* e impostato su un declivio collinare; *párodoi* a cielo aperto immettenti nell'orchestra riservata all'azione scenica; alto palcoscenico con *loghéion*, *proskénion* e *paraskénia* obliqui. Questa, in sommaria epitome, la drammaturgia dello spazio della I fase del teatro grande, che trova riscontri nei teatri della Sicilia come in quelli di Sarno, Nocera e Pietrabbondante. *Exemplum* non contaminato, quest'ultimo, di architettura teatrale sannitica ellenizzata. A differenza del teatro pompeiano connotato, si sa, da rifacimenti e restauri: stratificazioni plurime che hanno mutato l'impianto originario. Penso in specie alle ristrutturazioni d'età sillana (II fase) e augustea (III fase). Si veda a consuntivo il nitido paesaggio ([fig. 7](#)), dipinto nel 1799 da Hackert per Lord Berwick, che

⁴² Cf. ZANKER (1993, 55s.); DE ALBENTIS (2002, 146-93: 147, 173); GUZZO (2007, 103).

⁴³ Sulla *Vereia Pompeiana*: PESANDO (2000, 155-75); GARCÍA Y GARCÍA (2004, 163s.).

⁴⁴ Ora a Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 6011; cf. COARELLI (2001, 103-5); CADARIO (2003, 214-7, con bibliografia); GUZZO (2007, 100-2).

⁴⁵ Quint. *Inst.* V 12, 21 (cito dall'ed. BETA – D'INCERTI AMADIO [2007, 610s.]).

⁴⁶ Cf. COARELLI (2001, 105).

⁴⁷ Hom. *Il.* I 58, 121, *passim*. Sull'elaborazione epica dei modelli eroici cf. e.g. PADUANO (2008).

⁴⁸ Sull'*agon*: ANGELI BERNARDINI (1988); e, più di recente, LA REGINA (2003), anche per il mondo romano.

⁴⁹ VERNANT (1993, 37).

⁵⁰ Un'analisi del teatro grande, con adeguata bibliografia e illustrazioni, in TOSI (2003a, vol. I, 164-6, 167-9; vol. II, tav. III figg. 85-95). Tra gli studi precedenti segnalo: LAUTER (1976, 413-25); ZANKER (1993, 52-4, 58s., 117-24); JOHANNOWSKI (2000, 17-32). Tra quelli successivi: GUZZO (2007, 104s., 167s., *passim*); e v. qui § 5.

illustra l'area degli scavi con sullo sfondo il profilo dei monti Lattari e il mar Tirreno⁵¹. Ci torneremo.

Osserviamo intanto le odierne vestigia del palcoscenico ([figg. 8a-b](#)). La mossa *frons* imperiale, riconducibile con buone ragioni all'età augustea⁵², è animata dal nicchione curvilineo della *ianua regia* e dalle nicchie rettangolari degli *hospitalia*. Schema mistilineo ripreso nella *frons pulpiti* con nicchie e scalette adducenti gli attori al proscenio cui costoro potevano accedere anche dallo spazio retros scenico comunicante a sua volta con un ampio cortile di servizio ([fig. 34](#)).

Quali attori? Quale repertorio?⁵³ A ben guardare siamo poco informati; anche perché, a differenza dei citati annunci scritti di *ludi gladiatorii*, che offrono un quadro probatorio soddisfacente, non disponiamo dei programmi dei giochi scenici, presumibilmente pubblicizzati con voce stentorea da araldi⁵⁴. Sappiamo per esempio, per rimanere all'età imperiale, di Paris il pantomimo che a Pompei riscosse gran successo e dei suoi ammiratori, i *Paridiani* dell'osteria di Purpurio (IX 12, 7); nonché di un altro pantomimo signore delle scene vesuviane: Actius Anicetus, con la sua compagnia e i suoi *fans* (gli *Actiani Anicetiani*)⁵⁵. E il pensiero va subito alla centralità del *performer* nell'evento-spettacolo ellenistico e romano.

Vi è poi chi pensa, sulla scia di un indizio graffito confortato da pionieristiche pagine di Margarete Bieber, che il teatro di Pompei abbia ospitato addirittura rappresentazioni di tragedie di Seneca «uomo di teatro»⁵⁶. Quest'ultimo, scrivendo all'amico pompeiano Lucilio, si rivela osservatore di attori:

Artifices scaenici, qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem expriment, qui tristiam repraesentant, hoc indicio imitantur verecundiam. Deiciunt enim vultum, verba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt: rubore sibi exprimere non possunt⁵⁷.

⁵¹ J.Ph. Hackert, Veduta del quartiere dei teatri di Pompei, 1799, olio su tela, Attingham Park, Collezione duca di Berwick.

⁵² Si veda il § 5.

⁵³ Notizie e ipotesi sulla vita teatrale di Pompei si leggono e.g. in GIGANTE (1981, 9-51); FRANKLIN (1987, 95-107); ZANKER (1993, 52); GUZZO (2007, 135s.). Per il quadro di riferimento: EASTERLING – HALL (2002); HUGONOT – HURLET – MILANEZI (2004); GENTILI (2006). Ricontri proficui in SAVARESE (2007); e v. qui § 4 e § 5.

⁵⁴ Per tale ipotesi: VARONE (1997, 27).

⁵⁵ Su Paride: BONARIA (1965, 12, 216 lemma 227, 218s. lemma 242); SABBATINI TUMOLESI (1980, 37 e nota 86); BEACHAM (1995², 147s., 151s.). Su Actius: BONARIA (1965, 219s. lemma 243); FRANKLIN (1987, anche sui *Paridiani* e gli *Anicetiani*). Per altri protagonisti della pantomima a Pompei: GIGANTE (1981, 46-9); e v. qui § 5.

⁵⁶ GIGANTE (2008 [2001], 369-80: 369-73).

⁵⁷ Sen. *Epist.* 11, 7: «Gli artisti della scena che imitano i sentimenti, che esprimono paura e trepidazione, che rappresentano la tristezza, con questo indicio imitano il pudore: volgono giù il volto, recitano sommessamente, tengono gli occhi fissi a terra, ma non riescono a esprimere il rossore» (trad. di M. Gigante). Nel testo cito dall'ed. procurata da SOLINAS (2007, 46).

Schegge di recitazione. Ma, è noto, non abbiamo testimonianze sugli allestimenti pompeiani (e non) delle tragedie scaturite dalla mente del filosofo di Cordova⁵⁸, tanto diverse dalla tragedia attica, tanto ovidiane⁵⁹.

A dispetto delle tracce testimonianti la passione e la familiarità dei pompeiani per il mondo e la cultura del teatro nelle sue diverse metamorfiche forme, autoctone e importate, miscelate nel repertorio dei *performers* itineranti mediterranei (atellana, tragedia e dramma satiresco, commedia nuova e commedia latina, mimo e pantomima), non sono pervenute notizie puntuali né sulle presenze a Pompei delle girovaghe compagnie operanti in Italia meridionale, né sugli spettacoli allestiti nelle diverse fasi di questo spazio teatrale di provincia, né, tanto meno, sui basilari «processi artigianali»⁶⁰ a essi sottesi. Allo stato attuale delle conoscenze non conosciamo il *puzzle* del repertorio e delle tecniche performative della fase ellenistica e di quella romana. Le pietre conservano gran parte dei loro segreti. Le voci, i gesti e le musiche del teatro grande, confinati in una plaga irraggiungibile, tacciono.

Se nell'autunno del 55 a.C. un buon conoscitore di Pompei come Cicerone, scrivendo all'amico Marco Mario a Stabia, assimilava sul filo dell'ironia le sedute dell'*ordo decurionum* a *ludi osci* echeggianti l'atellana⁶¹, il *corpus* pittorico della città vesuviana, potenziale fonte d'informazioni teatrali, si rivela croce e delizia degli studiosi dello spettacolo. Occorre giudicare caso per caso, e non dimenticare mai la condizionante committenza.

Valga da esempio, tra i tanti che potremmo addurre, il raffinatissimo dipinto (62-79 d.C.?) sulla parete nord ([fig. 9](#)) del cubicolo della casa attribuita al *gemmarius* Pinarius Cerialis (III 4, 4)⁶². Davvero, come è stato scritto, i personaggi di quest'architettura pittorica in quarto stile di gusto scenografico «si muovono sullo sfondo scenico reale del Teatro Grande, del quale si riconoscono tutti i dettagli»⁶³ Di scena in pittura? Meglio essere prudenti che se alcuni i riscontri con la scena tragica romana sono illuminanti, restano ragionevoli dubbi filologici sulla bontà della presunta univoca filiera. Né possiamo eludere il filtro formalizzante del linguaggio pittorico di questa *Ifigenia in Tauride* popolata, si badi, non da attori della tragedia in azione ma, ritengo, da personaggi puramente mitologici: si notino la *non* teatrale nudità di Oreste e di Pilade fatti

⁵⁸ Sulla questione, ancora aperta: HERINGTON (1992, 166s.); GUASTELLA (2006, 85-124: 102, 109).

⁵⁹ Cf. ancora HERINGTON (1992, 169).

⁶⁰ BARBA (1993, 26).

⁶¹ Cic. *Fam.* VII 1, 3 (ed. CAVARZERE [2007, 648-51]). Concordo con l'interpretazione del passo offerta da PESANDO (2001, 175-97: 196 nota 17).

⁶² *Ifigenia in Tauride*, I d.C., pittura parietale, Pompei, casa di Pinarius Cerialis; cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1991, vol. III, 435s., 460-3 figg. 31-35a-c); MOORMANN (1983, 73-117: 75-9 e fig. 1).

⁶³ ÉTIENNE (1992, 293).

prigionieri e i *non* teatrali abiti indossati dal re Toante e da Ifigenia⁶⁴. Irricevibile l'ipotesi che il dipinto sia animato da «performers»⁶⁵. Non scarterei, invece, la congettura che il pittore si sia ispirato più al soggetto di un pantomimo, illustrante le imprese che Oreste «ebbe l'ardire di intraprendere nella terra degli Sciti»⁶⁶, che, come per lo più si ripete, alla tragedia euripidea o alla *Ifigenia* di Nevio⁶⁷.

Filtro, dicevo, che non possiamo dimenticare, a maggior ragione, per celeberrime gustose scenette di evidente ispirazione teatrale, certo, ma trasposizioni *musive seriori* di cangianti opere delle grandi scuole pittoriche ellenistiche: indicatori di cultura figurativa, riflessi di gusto teatrale; vestigia e testimoni di una tradizione iconografica; scene di genere rinviati a un diverso primigenio contesto più che documenti più o meno attendibili della scena pompeiana, dei suoi protagonisti e comprimari. In breve: oggetti culturali alla moda cari ai committenti degli artisti all'ombra del Vesuvio.

È il caso, mi sembra, dello straordinario *emblema*, a firma del samio Dioscuride, raffigurante con ogni probabilità una scena del secondo atto dell'*Invasata* (*Theophorumene*) del principe della *Néa*, Menandro ([fig. 10](#)): tre policromi attori-musici con maschere e in fragorosa *performance* (*kýmbala*, *týmpanon* e doppio *aulós*), accompagnati da un piccolo suonatore in pausa dallo sguardo attento, che in silenziosa attesa del suo turno pare mentalmente contare le battute ([fig. 11](#)), si esibiscono suonando e danzando per la fanciulla posseduta e per il piacere degli occhi nel mosaico raffinato a tessere minutissime della cosiddetta villa di Cicerone⁶⁸. Oppure del celeberrimo colorato fuori scena di una *troupe* del dramma satiresco pietrificato al centro del labirintico pavimento a mosaico bianco e nero del *tablinum* della casa del Poeta tragico (VI 8, 3-8) ([fig. 12](#))⁶⁹: preparativi di uno spettacolo che sa di Ellade; ma troppo spesso ricondotti alle prassi attoriali dei teatri romani senza porre sul tappeto il problema – capitale – dell'archetipo figurativo, che pure dà da pensare:

⁶⁴ A conferma: *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale* (2006, CM834, scheda di Cesare Molinari).

⁶⁵ BEACHAM (1995², 79s. e fig. 10; per la citazione: 79).

⁶⁶ Luc. *Salt.* 46 (ed. BETA [1992, 84s.]); MOORMANN (1983, 78s.)

⁶⁷ Cf. da ultimo PAPPALARDO – BORRELLI (2007, 215s.).

⁶⁸ Dioscuride di Samo, *Emblema con musicisti ambulanti*, fine del II a.C., mosaico policromo (da una pittura del primo quarto del III a.C.), dalla cd. villa di Cicerone a Pompei (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9985), replicato a sua volta in un affresco di Stabia, eseguito tra il 30 e il 40 d.C., anch'esso custodito nel medesimo museo (inv. 9034). Importanti, per l'identificazione della commedia, i riscontri offerti da una scena comica, con i nomi dei personaggi, trasmessa da un mosaico seriore (III d.C.) rinvenuto a Mitilene; cf. GIGANTE (1981, 37-9); GREEN (1994, 111s. e fig. 5.5, 128); GUZZO (1997a, 107s. scheda 60); BALDASSARRE (2006, 246, 249); *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale* (2006, scheda CM022); PAPPALARDO – BORRELLI (2007, 219s.). Per *L'invasata*: v. e.g. ed. FERRARI (2007, 285-91 e note).

⁶⁹ *Emblema con attori che si preparano per uno spettacolo*, età flavia, mosaico policromo (da una pittura della fine del IV-inizi del III a.C.), da Pompei, casa del Poeta tragico (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9986); cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1993, vol. IV, 527s., 545-7 figg. 34-35); GUZZO (1997a, 108 scheda 60); *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale* (2006, scheda CM833); PAPPALARDO – BORRELLI (2007, 220s.).

quale il percorso artistico dalla pittura originale (databile tra la fine del IV e gli inizi del III a.C.) alla copia musiva d'età flavia? Quali le eventuali riprese pedissequae e/o le eventuali innovazioni apportate dal copista? Quali i mutamenti imposti dalla traduzione in mosaico pavimentale commissionata dal proprietario di una decoratissima dimora appassionato di teatro e letteratura?

Ma penso anche ad altri tipi di teatralissimi quadri di pietra. Si prenda lo strepitoso festone policromo dionisiaco con frutti fiori timpani e due maschere tragiche femminili sulla soglia dell'ingresso di rappresentanza della casa del Fauno – il satiro alessandrino forte e leggero, danzante in punta di piedi ([fig. 13](#))⁷⁰, che dà il nome alla più “principesca” dimora ellenistica di Pompei (VI 12, 2)⁷¹. Maschere ornamentali magnifiche ([fig. 14](#))⁷², librate con il loro *ónkos*, a boccoli spiraliformi, nell'universo della tragedia, che tuttavia sarebbe azzardato ricondurre in automatismo alla scena pompeiana. Per non dire del tema del velario dipinto nella medesima residenza: dettato non da consuetudini teatrali, come è stato sostenuto, bensì trasposizione pittorica di diffusi canoni di arredo coevi⁷³. La prudenza, dicevo, è d'obbligo.

Tuttavia, non sono da sottovalutare quei documenti iconografici che, almeno a un primo sguardo, ma vorremmo saperne di più, paiono più pertinenti al clima del palcoscenico del teatro grande. Alludo, procedendo per via di esempi, all'imperiosa eroina tragica ([fig. 15](#)), con maschera costume variopinto alti coturni e *ónkos*, che con la sua gestica solenne/perentoria pare azzittire il proprio interlocutore coturnato (un servo?) in un noto affresco d'età imperiale dipinto nel *viridarium* della casa dei Dioscuri (VI 9, 6 7)⁷⁴; e alla vivace scena di commedia, databile 50-79 d.C. e raffigurata nella medesima dimora, giocata tra un vecchio dalla postura performativa sapiente, il suo schiavo e una giovane donna⁷⁵. O, ancora, alla scena comica (da Menandro?) dei due giovani innamorati intimoriti/costernati, dipinta in età augustea nell'atrio della casa dei Quadretti teatrali (*alias* di P. Casca Longus I 6, 11), in bilico tra «scongiuri o cattive notizie», delle

⁷⁰ Statuetta di satiro danzante, II a.C., bronzo, da Pompei, casa del Fauno (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 5002).

⁷¹ Cf. ZANKER (1993, 44).

⁷² Soglia con maschere e festone, fine del II-inizi del I a.C., mosaico policromo, da Pompei, casa del Fauno (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9994); cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1994, vol. V, 80-5, 94, 96 figg. 12, 14); ZANKER (1993, 48s.). Sui significati delle maschere *pictae* pompeiane: GIGANTE (1981, 17, 25-30).

⁷³ Cf. BALDASSARRE (2006, 85).

⁷⁴ Attori tragici, I d.C., pittura parietale, da Pompei, casa dei Dioscuri (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9039); cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1993, vol. IV, 860s., 945 fig. 166); STROH (2000, 103-24: 120s.); *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale* (2006, scheda CM070).

⁷⁵ Scena teatrale comica, I d.C., pittura parietale, da Pompei, casa dei Dioscuri (Università di Bonn, Akademisches Kunstmuseum, inv. E 108); cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1993, vol. IV, 946 fig. 167); SAVARESE (2007, 84s.).

quali è latore un anziano schiavo apotropaico, cornificante e mascherato, reso pingue dal costume con imbottiture (fig. 16)⁷⁶. Indizi.

Niente di preciso, infine, sappiamo sui comportamenti del pubblico teatrale pompeiano nell'arco diacronico dal II a.C. al I d.C.: sulle sue reazioni in positivo o in negativo; sui mutevoli flussi di energia e tensione emotiva, salienti dell'evento teatrale, scaturiti dall'interazione tra *performers* e spettatori; o, ancora, sul gran capitolo della noia a teatro (un libro da scrivere, che farebbe bene alla nostra disciplina). Piacerebbe sapere, per esempio, se in presenza di attori mediocri gli spettatori golosi schivassero la noia come al tempo suo informava Aristotele: «quelli che in teatro mangiano frutta, quando gli attori valgono poco, mangiano più del solito»⁷⁷. Comunque, nel II secolo a.C. con questo edificio Pompei acquisì un tratto peculiare dell'urbanesimo greco: senza teatro non si dà *pólis*, scrive Pausania⁷⁸.

4. Colonia *Cornelia Veneria Pompeianorum*

Dal teatro grande all'«odeion»⁷⁹. Su quest'ultimo v'è disparità d'opinione tra gli studiosi. Alcuni lo riconducono, con certezza a livello progettuale e in ipotesi nella sua fase architettonica iniziale, al periodo sannita: interpretandolo come un segno di continuità; adducendo riscontri sistemici (*theatrum nudum/theatrum tectum*) in Sicilia e a Napoli; mettendo in luce analogie con il citato teatro di Pietrabbondante (II a.C.); e, infine, imputando all'età sillana il suo completamento⁸⁰. Altri, invece, ne datano la genesi agli albori della colonia (*post* 80 a.C.), rubricandolo tra i primi e più importanti interventi dei coloni nel settore dell'edilizia pubblica, ricusando l'ipotesi di un progetto unitario riguardante il sistema teatrale di Pompei e collegando a doppio filo l'edificio al gusto dei veterani per lo spettacolo latino⁸¹. D'altronde, non abbiamo certezze nemmeno sulla funzione di questo piccolo recinto dalla ripida *media cavea*: un odeo destinato alla musica e alla poesia?⁸² Un edificio assembleare sannita?⁸³ Uno spazio per le riunioni dei coloni ispirato a un *bouleutérion*?⁸⁴ O cos'altro?

⁷⁶ Scena teatrale comica (Il servo racconta), I d.C., pittura parietale, Pompei, casa dei Quadretti teatrali (e, in replica, da Ercolano, Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9037); cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1990, vol. I, 361s., 374s. figg. 23-25, 380 fig. 33); *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale* (2006, scheda CM074); SAVARESE (2007, 86s.), anche per la citazione.

⁷⁷ EN X 1175 b.

⁷⁸ Paus. X 4, 1.

⁷⁹ Cf. e.g. TOSI (2003a, vol. I, 166s., con bibliografia, 169-71; vol. II, tav. III figg. 85, 96-99). Ulteriori referenze sono qui registrate nelle note seguenti.

⁸⁰ Cf. da ultimo la sintesi di GUZZO (2007, 104, 134-6).

⁸¹ Cf. ZEVİ (1995, 1-24): in partic. I (data l'edificio tra l'80 e il 70 a.C.), 3 e nota 12, 10. LAUTER (1999, 161) pensa a poco dopo l'80.

⁸² Questa l'opinione tradizionale: cf. e.g. LA ROCCA – DE VOS – DE VOS (2000², 162, 165); VARONE (2000, 153, 159); DE ALBENTHIS (2002, 167, 176); PAPPALARDO – BORRELLI (2007, 71).

Di fatto: gli eventi bellici, il drammatico assedio capitanato vittoriosamente da Silla (89 a.C.) e la deduzione di una colonia per i veterani di costui (80 a.C.), intitolata in suo onore *Cornelia Veneria Pompeianorum*, mutarono in modo irreversibile sia il paesaggio demografico e politico-istituzionale, sia l'ambiente culturale e linguistico della *civitas* osco-sannita. Si pensi all'adozione del latino come lingua ufficiale, la lingua dei vincitori: *qui Obsce et Volsce fabulantur, nam Latine nesciunt*, asseriva un commediografo latino del II secolo a.C.⁸⁵.

Di più. La composita cerchia di Silla ebbe un ruolo decisivo nell'esercizio del potere. Abitanti vecchi e nuovi, confisca di terre, proscrizioni e discriminazioni a danno della nobiltà del periodo sannita: nella Pompei del *deductor coloniae* Publio Silla, nipote dell'*Epaphroditos* conquistatore di Atene *Sulla Felix*⁸⁶, – il ricchissimo Publio poi accusato di corruzione e difeso nel processo del 62 dall'amico Cicerone⁸⁷, fresco dei ben noti successi politici conseguiti nell'anno precedente –, si instaurava, non senza traumi profondi tra le etnie, un diverso tessuto politico linguistico sociale culturale che andava mescolandosi a quello ordito dai pompeiani⁸⁸. Decollava inoltre una nuova fase edificatoria che mutava il paesaggio della bella città ellenizzante⁸⁹, dando voce alla mentalità e allo stile di vita romani. Non sono da trascurare peraltro né i sopra ricordati segnali auto-romanizzanti dei pompeiani⁹⁰ né la cooptazione o l'adesione compiacente e compiaciuta di parte dell'alta società locale alla politica dei vincitori, attuata anche mediante accorti matrimoni. In questo meticcio, non privo di reciproci rancori, destinato infine a risolversi in integrazione, si inseriscono, con significati *diversi* mi sembra, sia l'edificazione dell'enigmatico "odeo" e dell'anfiteatro, sia la II fase architettonica del teatro grande: un giro di boa nelle drammaturgie dello spazio pubblico di Pompei ([fig. 17](#)).

Il cosiddetto odeo è uno degli edifici più suggestivi della città. A partire dalla *ima cavea* che con le sue eleganti scalette curvilinee d'accesso alla precinzione ([fig. 18](#)) fa pensare *a posteriori* – non mi pare lo si sia notato – a memorabili soluzioni mistilinee scamozziane tardo cinquecentesche. E sarà utile rammentare i debiti con gli *ekklesiastéria* e i *bouleutéria* dell'Asia minore del polisemico progetto palladiano per l'Olimpico di Vicenza⁹¹.

⁸³ Cf. e.g. GUZZO (2007, 135).

⁸⁴ Cf. ZANKER (1993, 74-8 e fig. 28); seguito da GROS (2001, 343-5).

⁸⁵ Alludo a Titinio. Il frammento si legge anche in ZEV (1995, 2 nota 7).

⁸⁶ Plut. *Sull.* 34, 3-4 (ed. KEAVENEY – GHILLI [2001, 479 e nota 809 a 480, per i due soprannomi]). Sull'assedio e il saccheggio di Atene (87-86 a.C.) cf. anche Appian. *Hist. Rom.* XII 35-39 (ed. MASTROCINQUE [2005¹⁰, 47-51]).

⁸⁷ Cic. *Pro P. Sulla* (nell'ed. procurata da BERRY [1996]); ZEV (1995, 18-24).

⁸⁸ Cf. LO CASCIO (1996, 111-23).

⁸⁹ Cf. ZANKER (1993, 72-5 e fig. 25, 88-90); ZEV (1996a, 125-38).

⁹⁰ Attestati già nel II secolo e proseguiti dopo la deduzione della colonia: cf. GUZZO (2007, 99, 120, 146).

⁹¹ Cf. MAGAGNATO (1992, 9-77: 47, 76s.).

Oggi questo spazio elegante appartato e silenzioso, ubicato a sud-est del teatro grande, è a cielo aperto, ma due identiche inequivocabili epigrafi dedicatorie d'età sillana parlano di *theatrum tectum* (figg. 19-20)⁹²; vale a dire, si è accennato, di una invenzione ellenistico-siceliota, il cui esempio più antico è documentato ad Akrai in Sicilia: una tipologia «recepita dai romani». Lo attesta proprio il caso di Pompei⁹³. E se, prestando fede alle citate epigrafi, si datano, com'è ragionevole, sia la progettazione che l'edificazione (non il completamento!) ai primi difficili anni della fase coloniale, ossia poco dopo l'80 a.C., non trascurando quello specifico inquieto contesto, è probabile che l'accogliente teatro coperto, capace di circa 1500-2000 posti, sia stato ideato e vissuto inizialmente dai circa 2000 coloni maschi⁹⁴ anche come luogo di aggregazione sociale. Senza nulla togliere, come vedremo, alla passione del mimografo d'eccezione Silla, registrata con disappunto dal biografatore Plutarco, per le compagnie di mimi come per i girovaghi *Dionysou technitai* e i «più impudenti personaggi di scena e di teatro» dei quali egli amava circondarsi più che amicalmente: «non appena si buttava nella mischia e si metteva a bere cambiava del tutto, tanto da divenire gentile con mimi cantanti e ballerini, dimesso e propenso ad accogliere ogni richiesta»; al punto da «gratificarli», scrive Ateneo, «addirittura donando loro grandi estensioni di agro pubblico»⁹⁵.

Ripensiamo, allora, ai suoi veterani, alla situazione di costoro in quel dato momento coincidente con la traumatica deduzione della colonia. Plausibile l'ipotesi di Paul Zanker⁹⁶, cui dobbiamo un sostanziale rinnovamento degli studi su Pompei, che i veterani abbiano fatto costruire un edificio ove radunarsi compatti in una città che li percepiva, almeno all'inizio, almeno in parte, stranieri; e non è da escludere che nel contiguo teatro si tenessero assemblee di popolo della ben più numerosa (e ancora temibile?) città sannitica. Se ciò corrisponde al vero, l'appartato *theatrum tectum* non fu, in prima battuta, un segno di continuità culturale bensì di *differenza*: una risposta a un problema d'integrazione tra i 'nostri' e i 'loro', un marcatore d'identità a funzione assembleare. E non scordo che la maggior parte dei veterani, «dopo venti anni di servizio militare, aveva esigenze di tempo libero e, soprattutto, comportamenti sociali differenti da quelli degli antichi

⁹² Cf. *infra* nota 108; e cf. MUROLO (1959, 89-101, con ipotesi di ricostruzione).

⁹³ Cf. LAUTER (1999, 161).

⁹⁴ Cf. ZANKER (1993, 71, 76); ZEVI (1995, 21). MUROLO (1959, 99) stima la capienza del *theatrum tectum* in circa 1300 posti.

⁹⁵ Plut. *Sull.* 2, 3-6 (mimi, cantanti, ballerini, buffoni e altri personaggi dell'ambiente teatrale); 26, 5 (artisti di Dioniso); 36, 1-2 (personaggi dello spettacolo e del teatro, tra i quali l'influente Roscio, l'archimimo Sorice e l'amatissimo lisiode Metrobio (ed. KEAVENEY – GHILLI [2001, rispettivamente 308s.; 434s.; 488-91]); Nic. Dam. *apud* Athen. VI 78 (261C) (ed. CANFORA – JACOB [2001, vol. II, 624s.]); e cf. BEACHAM (1995², 133 e note); e, soprattutto, ZEVI (1995, 1-10, con ponderate ipotesi sulle forme spettacolari agite nel *theatrum tectum*).

⁹⁶ Rivedi nota 84.

residenti benestanti, così orgogliosi della loro cultura ellenistica!»⁹⁷. Soldati di mestiere in cerca, infine, di radici e di svago.

Il che, mi sembra, induce a pensare – su questo punto dissento da Zanker – che il *theatrum tectum* venisse utilizzato già in quel periodo *anche* per recite in latino⁹⁸, forse riservate ai coloni desiderosi di spettacoli più confacenti alla loro lingua e ai loro gusti come al gusto teatrale del loro generale. Recite di versatili compagnie di mimo, allietate da musica e da *mimae* seducenti, nelle quali fu implicato con buona probabilità C. Norbano Sorice di cui resta una nobilitante *imago* d'attore (fig. 21): un busto bronzeo dalla perdute pupille in vetro e pietra diafana, illustrato da un'iscrizione e facente parte, forse, di una galleria di uomini illustri di Roma e di Pompei. Una gloria locale, Norbanus Sorex: onorato nel frequentato *chalcidicum* dell'edificio di Eumachia e nel tempio di Iside; ma ancora in attesa di una sicura identificazione indiziato com'è tra il celebre *archimimus* amico carissimo di Silla a Pozzuoli e un suo omonimo discendente figlio d'arte, attore di *secundae partes*⁹⁹ vissuto in età augustea, appartenente ai *parasiti Apollinis*, giusta le informazioni trasmesse da un'altra erma di Norbano Sorice, ma proveniente da Nemi¹⁰⁰. E, si badi, da Nemi proviene anche la statua solenne di un altro membro dei *parasiti Apollinis*: quel C. Fundilius Doctus togato raffigurato, tra il 20 e il 40 d.C., in un ritratto d'attore intriso di valenze memoriali e mitopoietiche (fig. 22)¹⁰¹. Un dittico attorale da studiare più a fondo, nel contesto, forse, di una dotta 'scuola' di teatro acutamente ipotizzata da Fausto Zevi¹⁰².

È curioso altresì che subito dopo la morte di Cesare anche il grande mimografo latino Decimo Laberio, implicato a suo tempo nelle tumultuose lotte politiche del tramonto della repubblica, si ritirasse a Pozzuoli, lasciando finalmente al pragmatico rivale Publilio Siro, *performer*-autore di successo nelle cittadine italiche come a Roma, la gloria delle scene dell'Urbe¹⁰³. Publilio, dunque, che Trimalcione, conversando di poesia, riteneva meno eloquente ma più dignitoso di Cicerone¹⁰⁴.

⁹⁷ ZANKER (1993, 72).

⁹⁸ Rivedi nota 95.

⁹⁹ In proposito: BONARIA (1965, 4, 195 lemma 129).

¹⁰⁰ Si è detto (a nota 95) che Plutarco 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)* («(Ritratto di) Caio Norbano Sorice, attore delle seconde parti, *magister* del *pagus Augustus Felix suburbanus*. Luogo dato per decreto dei decurioni»). Per l'effigie, dalla datazione tormentata – l'iscrizione è da riferirsi non alla creazione del ritratto bensì alla sua collocazione in età augustea – cf. BONARIA (1965, 206 lemma 176); ZEVI (1995, 5-10, con preziose note); BONIFACIO (1997, 28-31 n. 1 e tav. I); TORELLI (1998, 245-70: 256-9 e tav. LXXXIX 1); GUZZO (2007, 135 e fig. a 136).

¹⁰¹ La statua (proveniente dal tempio di Diana in Nemi) è conservata a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek; cf. e.g. MAZZONI (2005, 158-83: 160 e fig. 4).

¹⁰² Cf. ZEVI (1995, 6 nota 21).

¹⁰³ Sui due rivali: BONARIA (1965, 5-11); HORSFALL (1991, 485-7); BEACHAM (1995², 133-5). Per Laberio a Pozzuoli: ZEVI (1995, 4).

¹⁰⁴ Petron. *Sat.* LV (ed. CIBOTTO [2002², 92s.]).

Infine, in favore della datazione coloniarica del *theatrum tectum* sembrerebbero parlare sia alcune abitazioni a schiera contigue al teatro coperto, riservate forse ai coloni stessi¹⁰⁵, sia, specialmente, la “carta d’identità” di coloro che vigilarono, su mandato del senato locale (con la consulenza teatrale di Norbano?)¹⁰⁶, la costruzione – *ex novo*, ribadisco – dell’edificio, dapprima appaltandola a una consolidata bottega attiva in Campania¹⁰⁷ e quindi collaudando i lavori compiuti. Dico i filosillani Quinzio Valgo e Marco Porcio che ebbero tanto peso nella fondazione della colonia¹⁰⁸, i *duoviri iure dicundo* poi promotori della fabbrica dell’anfiteatro.

Anche quest’ultimo fu un segno forte della nuova Pompei, rispondente alle esigenze rinnovate di vita e di divertimento. Fu attorno al 70 a.C., anno del primo censimento compiuto nella colonia (e quindi, se tale datazione è attendibile, *post mortem* del valoroso Spartaco della cui uccisione si è ritenuto, a torto, di individuare una traccia figurativa proprio in una pittura di Pompei d’età repubblicana)¹⁰⁹, che la cittadina vesuviana fu tempestivamente dotata di un edificio per lo spettacolo di matrice campana¹¹⁰: il grande anfiteatro stabile¹¹¹, appunto, costruito nell’angolo sud-orientale di Pompei, ai margini estremi dello spazio urbano, demolendo quattro isolati circa di private preesistenze abitative¹¹².

Una struttura innovativa, possente, capace di oltre 20.000 posti a fronte di una popolazione calcolabile approssimativamente in 8000-12.000 residenti¹¹³. Ne consegue, con ogni probabilità, che la fabbrica fu ideata per ospitare non solo i vecchi e i nuovi cittadini, ma anche spettatori non pompeiani, tra i quali altri ex-combattenti di Silla, provenienti da altre località desiderosi di *ludi*. L’ubicazione in una zona periferica è stata spiegata pensando alla gran folla prevista in città per gli spettacoli anfiteatrali e con la conseguente esigenza di razionalizzarne il flusso e il deflusso. Non è impertinente immaginare, in occasione dei giochi più ambiti, un gran caos in quella zona decentrata di Pompei inscritta tra le porte urbane di Sarno e di Nocera: un disordinato pullulare di gente, un

¹⁰⁵ Cf. ZANKER (1993, 83).

¹⁰⁶ Per l’intrigante ipotesi: ZEVİ (1995, 10).

¹⁰⁷ Il che spiegherebbe gli osservati nessi con il teatro di Pietrabbondante (databile entro il II a.C.) senza imporre una retrodatazione a quel secolo del *theatrum tectum*; cf. a riscontro già ZANKER (1993, 77); *contra* GUZZO (2007, 135).

¹⁰⁸ CIL X 844: *C(aius) Quinctius C(ai) filius Val(gus) / M(arcus) Porcius M(arci) filius / duo vir(i) dec(urionum) dec(retim) / theatrum tectum / fac(iundum) locar(unt) eidemq(ue) prob(arunt)*: «I duoviri Caio Quinzio Valgo, figlio di Caio, e Marco Porcio, figlio di Marco, appaltarono per deliberazione decurionale la costruzione del teatro coperto ed essi stessi la collaudarono» (in STACCIOLI [1992, 174-5]). Per i legami politici di costoro con il *milieu* sillano cf. ZEVİ (1995, 5, 10 e nota 34); GUZZO (2007, 21, 135s., 139, 142).

¹⁰⁹ Casa del *sacerdos* Amandus (I 7, 7); cf. PESANDO (2001, 175-8, con la precedente bibliografia). La datazione dell’anfiteatro pompeiano peraltro è controversa: cf. qui nota 138.

¹¹⁰ Non si dimentichino i pregressi anfiteatri di Pozzuoli e di Capua. Su essi basti qui rinviare, anche per la precedente bibliografia, a TOSI (2003a, vol. I, 130-2; 173-6; vol. II, tav. III figg. 18-28; 100-2).

¹¹¹ Sul quale cf. *ibid.* vol. I, 162-4 (con bibliografia), 171-3; vol. II, tav. III figg. 74-84, nonché le referenze registrate qui nelle note seguenti.

¹¹² Cf. PESANDO (2001, 182); GUZZO (2007, 139).

¹¹³ Cf. ZEVİ (1995, 21 e nota 70); GUZZO (2007, 118). Per la capienza dell’anfiteatro: *ibid.* 120 nota 675, 142.

sovrapporsi di voci accompagnato da un fiorire di attività commerciali. Perciò a un certo punto fu necessario vietare *in loco* il transito di veicoli e convogliare gli spettatori verso l'anfiteatro mediante un percorso preferenziale (il vicolo dell'Anfiteatro)¹¹⁴. Pubblico, dunque, che si intendeva far confluire a Pompei dalla campagna come dalle città vicine¹¹⁵ per assistere ai *munera* allestiti in questo spazio a andamento ellittico.

Si osservi l'assetto attuale della cavea ([fig. 23](#))¹¹⁶ in parte addossata alla cinta di mura. E non mancava un gran velario sostenuto da *mali* ('pali') e manovrato con funi che riparava gli spettatori dagli agenti atmosferici. L'impiego del velario, altra invenzione campana a dire di Valerio Massimo¹¹⁷, non avveniva sempre. Sicché *tituli picti* nelle vie cittadine ne reclamizzavano l'uso per attirare il pubblico: *et vela erunt*¹¹⁸. Si notino poi il podio (oltre 2 m), dietro al quale prendeva posto il pubblico di riguardo assiso sui gradoni inferiori della cavea attrezzati con sedili mobili, e l'arena priva di ipogei. Nell'anfiteatro di Pompei non sono documentate *venationes* di esotiche dispendiose fiere importate dall'Africa o dall'Asia: né tigri né leopardi, né pantere né leoni si aggirarono nervosi in quell'arena di provincia all'ombra del Vesuvio popolata, di norma, dai movimenti e dai suoni di una più modesta fauna locale.

Un tempo il muro del podio era decorato con affreschi a soggetto gladiatorio, oggi perduti ma trasmessi da tempere di Francesco Morelli¹¹⁹. È possibile che tale decorazione sia da ricondurre ai restauri effettuati in età neroniana dopo il sisma invernale del 62 di cui dà prontamente notizia Seneca a Lucilio:

Pompeios, celebrem Campaniae urbem, in quam ab altera parte Surrentinum Stabianumque litus, ab altera Herculansense conueniunt et mare ex aperto reductum amoeno sinu cingunt, consedissee terrae motu, uexatis quaecumque adiacebant regionibus, Lucili, virorum optime, audiuius¹²⁰.

¹¹⁴ Cf. *ibid.* 139 e nota 771.

¹¹⁵ Cf. la convincente analisi di ZANKER (1993, 80-2); v. anche VARONE (2000, 150); PESANDO (2001, 190); JACOBELLI (2003, 59). *Contra* GUZZO (2007, 142, 144).

¹¹⁶ In origine in parte lignea: cf. *e.g. ibid.* 142.

¹¹⁷ V. Max. 2, 4, 6 (nell'ed. di SHACKLETON BAILEY [2000, 158]); GRAEFE (1979, 4).

¹¹⁸ Cf. la documentazione registrata in SABBATINI TUMOLESI (1980, tav. VI).

¹¹⁹ Cf. *Pompei. La documentazione* (2003, 105-11). Sui *munera* gladiatorii pompeiani: SABBATINI TUMOLESI (1980); PESANDO (2001); JACOBELLI (2003).

¹²⁰ Sen. Nat. VI 1, 1: «Ho saputo, ottimo Lucilio, che Pompei, famosa città della Campania con molti abitanti, punto d'incontro delle coste di Sorrento e Stabia da una parte e di Ercolano dall'altra, che separano con un ameno golfo il mare aperto, è stata sconvolta da un terremoto che ha colpito anche tutta la zona adiacente» (ed. MUGELLESII [2004, 430s.]); cf. anche Tac. Ann. XV 22, 2 (ed. PIGHETTI [1994, 358s.]). E v. qui avanti § 5 nota 233.

Nero e Poppea Sabina dai capelli d'ambra amavano Pompei¹²¹ e il golfo della grecizzante *Neapolis*; e Pompei amava costei dalla proverbiale bellezza e l'imperatore filoellenico dal manto stellato¹²²: l'eccentrico principe-artista, intrigato dagli svaghi estivi di Baia¹²³, che nel 64, vincendo ogni remora, si era esibito cantando da solista nel teatro di Napoli affollatissimo¹²⁴:

Ergo contractum oppidanorum vulgus, et quos e proximis coloniis et municipiis eius rei fama civerat, quique, Caesarem per honorem aut varios usus sectantur, etiam militum manipuli theatrum Neapolitanorum complent¹²⁵.

Già nel 59, d'altronde, il ventunenne Nerone aveva recitato a Roma negli *Juvenalia* per «raggiungere il culmine degno delle sue imprese» cantando e suonando la cetra tra gli applausi governati dalla sua *claque* (gli *Augustiani*)¹²⁶.

Ma osserviamo un particolare del fregio ([fig. 24](#))¹²⁷ che popolava di doppi figurativi il recinto dei *munera*: due gladiatori appiedati stanno preparandosi. Quello di sinistra, con alti gambali e perizoma, è in procinto di suonare uno strumento a fiato in bronzo ritorto in forma circolare: un tipico corno da guerra che darà il segnale d'inizio al combattimento. Dietro di lui si distinguono due inservienti con elmo e piccolo scudo rotondo (*parmula*). Quello di destra, invece, indossa un *subligaculum* e ha un lungo scudo rettangolare. I servitori gli stanno porgendo spada e copricapo piumato. I due contendenti si studiano. Intanto, al centro, un personaggio dalla tunica candida (un *lanista*? Un *editor muneris gladiatorii*?) circonda con un esile bastone nella sabbia dell'arena il perimetro dello scontro che sta per iniziare tra due membri di una virtuale *familia gladiatoria*. Su entrambi i lati del fregio, infine, sveltano, indifferenti, due parenetiche Vittorie alate.

Prendiamo un altro documento iconografico d'età neroniana: la celeberrima pittura popolare paesaggistica pompeiana¹²⁸ proveniente dalla casa I 3, 23 ([fig. 25](#)). La grande, schematica prospettiva a volo d'uccello (m 1,70 x 1,85) raffigura – e si tratta di una novità nell'ambito dei

¹²¹ Sull'argomento conto di tornare in altra sede. Basti qui segnalare la monografia, avvincente e spesso utile alla storia dello spettacolo, di CHAMPLIN (2005, su Poppea, Nero e Pompei: 203, 332 nota 48, 346 nota 30; sull'ambra: 134, 332 nota 46, 174); e, per un significativo episodio, lo scritto di DE CARO (1998, 239-44 e tav. LXXXII).

¹²² Suet. *Nero* XXV 1 (ed. LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. II, 594s.]). Per l'iconografia del manto stellato: FREYER-SCHAUENBURG (2004, 269-74).

¹²³ Cf. ZEVİ (1996b, 320-31); CHAMPLIN (2005, *passim*).

¹²⁴ Suet. *Nero* XX 3 (ed. LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. II, 585]); CHAMPLIN (2005, 96).

¹²⁵ Tac. *Ann.* XV 33, 3: «Il teatro di Napoli, quindi, apparve gremito di gente del luogo, accorsa in massa insieme agli abitanti delle colonie e dei municipi più vicini attirati dalla fama di quell'avvenimento, oltre che di dignitari e funzionari del seguito imperiale e infine di manipoli di pretoriani» (ed. PIGHETTI [1994, 370-3]).

¹²⁶ Dio Cass. LXI 20, 1-4 (ed. SORDI – STROPPA – GALIMBERTI [2006³, 442-5]); CHAMPLIN (2005, 92-94).

¹²⁷ Cf. LA REGINA (2001, 334 scheda 24); DE ALBENTHIS (2002, 186); *Pompei. La documentazione* (2003, 106s. scheda 44); JACOBELLI (2003, 58-61).

¹²⁸ Cf. e.g. DE CAROLIS (1997, 55-60: 55, 58: sull'affresco in questione).

codici pittorici dell'epoca – la violentissima rissa con morti e feriti che ebbe luogo in occasione dei *ludi gladiatorii* del 59 d.C. nell'anfiteatro e nelle immediate adiacenze, tra i pompeiani e gli abitanti della vicina Nuceria¹²⁹. I primi prevalsero sui secondi, ma il grave episodio di turbamento dell'ordine pubblico suscitò non poche apprensioni in città causando una crisi che ebbe vasta risonanza *extra moenia*. Tant'è, è ben noto, che fu informato l'imperatore. Quindi, svolta un'inchiesta, il senato sostituì i *duoviri* in carica, vietò per dieci anni i *munera* a Pompei¹³⁰ e esiliò l'organizzatore del *munus*, il senatore decaduto Livineius Regulus accusato di aver preventivamente soffiato sul fuoco a fini sediziosi.

L'anonimo ispirato *pictor*, in bilico tra innovazione e tradizione, non si limita a illustrare la zuffa sanguinosa, condita d'insulti sassate e armi di cui parla Tacito negli *Annali*¹³¹, confermando l'ipotizzata presenza ai *munera* pompeiani di spettatori non locali. Sullo sfondo intravediamo le mura urbane turrette che non poche difficoltà avevano causato alle truppe di Silla; e riconosciamo subito, semplificata, la palestra grande augustea con la *natatio* al centro del cortile: l'arioso *campus* della città imperiale destinato di norma agli esercizi della gioventù locale, ma che negli intervalli dei *munera* possiamo pensare frequentato da una più varia umanità¹³². L'anfiteatro è dipinto, particolare documentale prezioso, con il velario in parte spiegato e con un fregio pittorico del parapetto dell'arena geometrizzante a finto marmo (stilizzato o realistico?) diverso da quello già considerato. Si notino inoltre gli spettatori violenti nella cavea e nell'arena, la loggia coronante le gradinate e, addossata all'edificio, la massiccia caratteristica scalinata a due rampe poggiate su arcate immettente gli spettatori alla *summa cavea*¹³³. Oppure, ancora, si presti attenzione, nella fascia inferiore dell'affresco, alle bancarelle piazzate nei pressi dell'anfiteatro nei giorni di spettacolo: segnale delle minute attività commerciali ambulanti indotte dai *ludi* governate dagli *aediles*. Le figurine, di gusto pittorico tradizionale, dipinte in primissimo piano nei pressi degli alberi, sono quietamente impegnate nelle loro pacifiche attività, curiosamente estranee alla rissa. Mentre i protagonisti di essa sono raffigurati, si è detto, nel registro mediano e superiore, sia all'interno che all'esterno dell'anfiteatro. Alcuni giacciono a terra, esanimi. Altri paiono feriti, flettono le gambe, barcollano, stanno per cadere. Altri ancora combattono o fuggono correndo

¹²⁹ Rissa tra pompeiani e nucerini, *post* 59 d.C., pittura parietale, da Pompei, casa I 3, 23 (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 112222); cf. *Pompei. Pitture e mosaici* (1990, vol. I, 77s., 80s. figg. 6 a-b); PESANDO (2001, 184-8); LA REGINA (2001, 333 scheda 23, con bibliografia); DE ALBENTIIIS (2002, 172s.); JACOBELLI (2003, 62s., 72s., 106, e la bibliografia registrata a 117s.); GUZZO (2007, 142s., 169s.).

¹³⁰ Il provvedimento, è noto, fu poi revocato e i *munera* nell'anfiteatro furono ripresi probabilmente attorno al 64 d.C. Sulla questione: MOURITSEN (1988, 35 e note 143, 148). Per i restauri dell'edificio *post* 62 d.C. cf. qui § 5.

¹³¹ Tac. *Ann.* XIV 17, 1-2, anche per la sopra citata sentenza del senato (ed. PIGHETTI [1994, 262s.]).

¹³² Cf. ZANKER (1993, 125-8).

¹³³ Sul sistema d'ingressi: PESANDO (2001, 183s., 188).

concitati. Immagini di vita e di morte trasmesse da uno straordinario documento di storia locale e di paesaggio urbano, animato da umane presenze, che conferma il valore asseverativo dei testi iconografici debitamente incrociati con altre fonti.

Torniamo a oltre un secolo prima. L'anfiteatro d'età repubblicana impalcò un'evergesia edilizia che mutò "per sempre" il paesaggio urbano di Pompei riportando con clamore sulla scena cittadina Quinzio Valgo e Marco Porcio, la citata coppia di *quinquennales* dell'*entourage* sillano¹³⁴, già all'opera pochi anni prima durante la deduzione della colonia nella scrutinata vicenda del *theatrum tectum*. Il potente politico Quinzio Valgo, latifondista ricordato da Cicerone¹³⁵, non era nuovo a magnifiche imprese edificatorie pubbliche. Anche Marco Porcio era facoltoso e si era occupato del nuovo altare di Apollo¹³⁶: un personaggio eminente della colonia, in vita e in morte; perciò il suo sepolcro fu eretto *decurionum decreto* nella necropoli suburbana di porta Ercolano che nei primi anni coloniali accolse tombe illustri¹³⁷. Probabilmente attorno al 70, si è accennato, i due committenti finanziarono *de sua pecunia* la fabbrica della mole dell'anfiteatro¹³⁸. Entrambi si erano arricchiti grazie alle proscrizioni. Leggiamo in stralcio l'iscrizione che fissa la memoria perpetua dell'evento rendendo noti i nomi degli evergeti e i beneficiari della loro orgogliosa generosità:

*C(aius) Quinctius C(ai) filius) Valgus / M(arcus) Porcius M(arci) filius) duo vir(i) / quinq(uennales) coloniai honoris / caussa spectacula de sua / pecunia) fac(iunda) coer(arunt) et coloneis / locum in perpetuom deder(unt)*¹³⁹.

Quale colonia? Quella conflittuale scissa in *duo genera civium*¹⁴⁰, che vedeva contrapposti i tanti vecchi cittadini e la meno numerosa popolazione di coloni come ai tempi del *theatrum tectum*?¹⁴¹ O, piuttosto, una più salda comunità «compresa sotto l'unificante istituzione coloniale»?¹⁴² Infine, non va sottovalutata la passione condivisa dei sanniti e dei veterani per i giochi gladiatorî. Integrazione tra i "nostri" e i "loro", dunque, anche all'insegna di un'accomunante passione

¹³⁴ Su Valgo e Porzio: note 108, 135-137.

¹³⁵ Cic. *Sulla legge agraria* III 2, 8; 4, 14; CIL X 1140.

¹³⁶ Cf. ZANKER (1993, 74, 77 fig. 27, 79s.).

¹³⁷ Per la tomba di Porcio: GUZZO (2007, 122, 139, 149-51: con planimetria della necropoli, 153); e si ricordi la sfera funeraria intesa dalla cosiddetta archeologia della morte come palcoscenico «del potere di individui o gruppi» (DE GUIO [2000, 222-8: 225]). Sull'argomento: SHAW (1995, 79-102).

¹³⁸ Per ipotesi sulla datazione: ZANKER (1993, 79s. e fig. 29); TOSI (2003a, vol. I, 163).

¹³⁹ CIL X 852: «Caio Quinzio Valgo, figlio di Caio, e Marco Porcio, figlio di Marco, come duoviri quinquennali a manifestazione d'onore per la colonia, fecero costruire a loro spese l'edificio per spettacoli, e lo destinarono in perpetuo ai cittadini della colonia» (in STACCIOLI [1992, 176s.]). Un'informata scheda sull'iscrizione si deve a GREGORI (1999, 30).

¹⁴⁰ Cic. *Pro P. Sulla* XXI 60-2 (ed. BERRY [1996, 109s.]); ZEVI (1995, 19s.).

¹⁴¹ Per tale consolidata opinione cf. e.g. ZANKER (1993, 81-3).

¹⁴² ZEVI (1996a); v. inoltre ZEVI (1995, 5 nota 19); LO CASCIO (1996, 117-21).

performativa? Un paesaggio urbano rinnovato in modo eclatante destinato a una meglio amalgamata popolazione? La questione è complessa, ma se l'ipotesi funziona l'anfiteatro può considerarsi senza forzature interpretative «il vero monumento della nuova collettività pompeiana»¹⁴³. *Urbs e civitas*, dicevo all'esordio; e sarà proficuo, storicizzando, rilevare il valore di esemplare *detector* politico-sociale e culturale assolto anche da questo spazio ludico in rapporto alla storia globale della città vesuviana.

A Pompei si passò così dalla *consuetudo italica* della pianta rettangolare forense destinata ai *munera* dei gladiatori, registrata da Vitruvio (*a maioribus consuetudo tradita est gladiatoria munera in foro dari*)¹⁴⁴, alla pianta ellittica degli innovativi anfiteatri stabili, che si accordava con la tradizione curvilinea degli edifici teatrali ellenistici garantendo una visibilità migliore. Nella menzionata *dedicatio* l'anfiteatro è designato, si è visto, con l'arcaismo *spectacula*; il grecizzante *amphitheatrum*, si sa, è vocabolo d'uso più tardo¹⁴⁵. Non va dimenticato peraltro che il foro di Pompei continuò a ospitare *ludi* ancora in età augustea, lo accerteremo.

5. Nel segno di Apollo: Pompei e l'idea d'impero augustea

Tragittiamo dunque, dalla tarda repubblica al principato, alla Pompei pervasa dalla trionfante ideologia augustea. Quest'ultima si diffuse in città dal 20 a.C. circa¹⁴⁶, una cinquantina d'anni dopo l'edificazione dell'anfiteatro che ridisegnava, unificandola, l'identità civica.

Tutti sanno che il *Divi filius* perseguì un progetto fondato su un'inedita concentrazione di potere: dalla senatoriale «accademia politica»¹⁴⁷ alla monocrazia. Un disegno che ambiva alla lunga durata miscelando rispetto formale persino ossequioso per le antiche istituzioni repubblicane – in realtà svuotate dall'interno da Ottaviano –, ripristino della romana *virtus*, rinnovamento religioso (*pietas*) e *publica magnificentia*: le sontuose iniziative edilizie di pubblica utilità che mutarono il volto della capitale, le feste di regime, i *ludi* magnifici, gli *agones*. Un programma di rinnovamento dello stato e della mentalità collettiva fondato sulla costruzione del consenso¹⁴⁸ e di un'idea

¹⁴³ PESANDO (2001, 184).

¹⁴⁴ Vitr. *De arch.* V 1, 2: «fu tramandata dagli antenati la consuetudine di dare nel foro spettacoli gladiatori» (ed. GROS [1997, vol. I, 550s.; con chiosa puntuale del passo a 605-8 nota 21]); e v. TOSI (2003c, 709-20).

¹⁴⁵ Si pensa che il termine sia nato a Roma all'epoca di Cesare e che il primo a impiegare questa parola sia stato il cesariano Vitruvio nel libro I del *De arch.* 7, 1 (ed. GROS [1997, vol. I, 56: *amphitheatra*]). Il vocabolo è utilizzato anche da Augusto (*Res Gestae* XXII 3: cf. qui nota 195). E si ricordi l'«*amphitheatrum*» registrato nell'enciclopedia pliniana: Plin. *Nat.* XXXVI 117 (ed. CORSO – MUGELLES – ROSATI [1988, 666]).

¹⁴⁶ Cf. e.g. l'eccellente analisi di ZANKER (1993, 92-138: cap. III, *L'ideologia augustea e la nuova fisionomia della città agli inizi dell'impero*). Tra gli studi successivi: TORELLI (1998, 245-70); FRANKLIN (2001); PAPPALARDO (2002-2003, 171-8).

¹⁴⁷ VEYNE (1984, 555).

¹⁴⁸ Per una ricapitolazione: MAZZONI (2006, 223s.). Più in generale, su cesarismo e strategie del consenso, cf. VEYNE (2007, 10-67: cap. I, *Che cos'era un imperatore romano?*).

d'impero universale e suprema enunciata sovente tramite diffuse immagini. Al riguardo basti qui rinviare a un altro volume multilineare di Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*¹⁴⁹, fondamentale – ancora forse non lo si è compreso abbastanza, lo dico anzitutto in prima persona – anche per noi storici dello spettacolo. *Publica magnificentia e pietas* furono, lo dico sulle orme di Zanker, i motori del progetto augusteo di *renovatio* di un mondo, di una civiltà: un disegno illustrato emblematicamente, è ben noto, da Virgilio e da Orazio come dai templi di Roma dedicati a Venere Apollo Marte, divinità tutelari di un *pius conditor urbis* figlio ed erede del divino Cesare¹⁵⁰.

Anche a Pompei Apollo e Venere conobbero una nuova vita sotto il segno della *gens Iulia*¹⁵¹. La Venere pompeiana e sillana¹⁵² si metamorfosò nella progenitrice di un uomo capace di grandi imprese che rivendicava, con il padre adottivo, la discendenza della sua stirpe dalla stirpe di Enea¹⁵³: l'eroe, contemplante sull'acropoli di Cuma le porte bronzee istoriate del tempio dorato di Febo¹⁵⁴, accolto infine a buon diritto tra le divinità¹⁵⁵; mentre l'antico nume tutelare della città, Apollo, aureo protettore di Silla in battaglia¹⁵⁶, divenne in quel giro di tempo una sorta di benefico "doppio" del suo prediletto, Augusto, che il dio aveva benignamente posto in salvo nella battaglia di Azio, e in suo onore si organizzarono, lo vedremo, anche *ludi Apollinares* celebrati nel mese di *Iulius*.

È che a Pompei «come ovunque nelle città d'Italia e delle provincie occidentali le famiglie più influenti si identificarono con il programma culturale e con la mitologia di dominio del *princeps*»¹⁵⁷. Un processo mimetico capillarmente diffuso, fondato saggiamente sulla creazione di un consenso generalizzato e sull'altrettanto saggio decentramento dell'organizzazione di quel consenso veicolato nei territori dell'impero dalle *gentes* che trasmisero «ai loro concittadini i segni del tempo nuovo», rivaleggiando tra loro in opere di evergetismo e imitando «il comportamento esemplare del *princeps*»¹⁵⁸. Fu il caso, lo accerteremo, di due influenti famiglie pompeiane. Intanto,

¹⁴⁹ Cf. ZANKER (1989).

¹⁵⁰ Cf. VEYNE (1984, 421-3); ZANKER (1993, 92, 95).

¹⁵¹ Cf. *ibid.* 92-5.

¹⁵² Sul culto di Afrodite a Pompei: ZANKER (1993, 73s., 76 fig. 26); COARELLI (1998, 185-90: 185s.); DE CARO (1998); GUZZO (2007, 78s., 144, 167, 169).

¹⁵³ Cf. ZANKER (1989, 206). Per l'iconografia pompeiana di Enea v. e.g. GUZZO (2007, 166s.).

¹⁵⁴ Verg. *Aen.* VI 13ss. (ed. PARATORE [1989, 254ss.]).

¹⁵⁵ Ov. *Met.* XIV 581ss. (ed. ROSATI – FARANDA VILLA – CORTI [2001⁸, vol. II, 846ss.]).

¹⁵⁶ Plut. *Sull.* 29, 11-12 (ed. KEAVENEY – GHILLI [2001, 456s.]).

¹⁵⁷ ZANKER (1993, 92).

¹⁵⁸ *Ibid.*

alle tradizionali feste degli dèi si erano aggiunte nel calendario romano le feste degli uomini che mutavano governo, percezione, rappresentazione e sentimento del tempo¹⁵⁹.

Nasceva il mito di una nuova era. Nasceva in realtà, ripeto, è noto, un nuovo occhiuto regime¹⁶⁰, si andava formando una nuova mentalità, un nuovo mondo, un nuovo ordine: *est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum*, ammonisce Orazio¹⁶¹. La pace, riferisce a consuntivo l'«entomologo» Svetonio¹⁶², regnava sovrana: *spatio terra marique*¹⁶³.

In questo clima, oscillante tra ideali e realtà, benessere, ambizioni emulative e speranzose attese, si dispiegano la dominante cultura romana e la fierezza del volto urbano acquisito da Pompei agli inizi dell'età imperiale: *imitatio Urbis*, si è accennato, vetrina del nuovo discorso dell'ordine¹⁶⁴ e del gusto figurativo del principato. Si dislochi per un attimo nel recinto della mente la quiete rasserenante delle amene scene di giardino della domestica pittura parietale pompeiana coeva¹⁶⁵; e si tragitti poi di buona lena, percorrendo il lato est dal foro, al tempio del *Genius Augusti* e al contiguo edificio di Eumachia, «monumentale epitome» dell'ideologia augustea, con in bella mostra la statua di Concordia-Livia e gli *elogia* di Enea e di Romolo: due sedi di nascente culto dinastico databili tra il 7 a.C. e il 4 d.C.¹⁶⁶.

In tale clima culturale politico e religioso si inscrivono anche le forme dello spettacolo documentate nella città campana augustea. La molteplicità di esse è attestata da una lunga summatica epigrafe sepolcrale di un munifico duoviro finanziatore di *ludi*: Aulo Clodio Flacco¹⁶⁷ appartenente alla *gens* dei *Clodii*, una facoltosa famiglia pompeiana di possidenti di vigne produttori di vino radicati in una terra favorevolissima alla coltivazione della vite¹⁶⁸. Dal 20 al 3-2 a.C. Clodio Flacco fu per tre volte uno dei magistrati supremi della colonia. Ripropongo, per l'oggettiva sua importanza, la nota iscrizione che, sul filo della trasmissione della memoria di sé ai posteri, svela un denso capitolo di storia dello spettacolo e della mentalità:

¹⁵⁹ Per la questione calendariale in rapporto al tempo della festa e dei *ludi* si veda la P. I (*Il tempo*) del vol. di FRASCHETTI (1990).

¹⁶⁰ Cf. e.g. MAZZONI (2006, 222).

¹⁶¹ Hor. *Sat.* I 1, 106-107: vi è «una misura in tutto, un fisso termine di là dal quale non può stare il giusto» (ed. CETRANGOLO [1970², 256s.]).

¹⁶² Cf. CANALI (1993, 155-62).

¹⁶³ Suet. *Aug.* XXII 1 (ed. LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. I, 186]).

¹⁶⁴ Cf. ZANKER (1993, 112ss.); TORELLI (1998, *passim*).

¹⁶⁵ Cf. e.g. MASTROROBERTO (1997, 61s.). Sulla pittura del terzo stile come veicolo di valori: ZANKER (1989, 301-3).

¹⁶⁶ Cf. ZANKER (1993, 105-12); TORELLI (1998, in partic. 245-55, 260s., 269: per la citazione, e relative tavv.); GUZZO (2007, 161s., 164). Sull'imperatrice: BARRETT (2006).

¹⁶⁷ Sul personaggio: SABBATINI TUMOLESI (1980, 13, 17-21); TORELLI (1998, 265); e qui nota 169.

¹⁶⁸ Strab. V 4, 8 (ed. BIRASCHI [1994³, 182s.]). Sulle attività vitivinicole locali: VARONE (2000, 59s.).

A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) / Men(enia) Flaccus, Ilvir i(ure) d(icundo) ter, quinq(uennalis), / trib(unus) mil(itum) a populo. / Primo duomviratu: Apollinarib(us), in Foro pompam, / tauros, taurocentas, succursores, pontarios / paria III, pugiles catervarios et pycetas, ludos / omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et / Pylade, et (sestertium nummum decem milia) in publicum pro duomviratu. / Secundo duomviratu, quinq(uennalis): Apollinaribus, in Foro / pompam, tauros, taurarios, succursores, pugiles / catervarios; poster(o) die, solus, in spectaculis athletas / par(ia) XXX, glad(iatorum) par(ia) V et gladiat(orum) par(ia) XXXV et / venation(em), tauros, taurocentas, apros, ursos, / cetera venatione varia cum collega. / Tertio duomviratu: ludos factione prima, / adiectis acruamatis cum collega¹⁶⁹.

Pompei cambia volto. Oltre le pietre: le forme dello spettacolo rianimano di vita la città rendendocela meno estranea. Non per caso il *duovir* Aulo Clodio Flacco, augusteo *tribunus militum a populo*¹⁷⁰, elargì per due volte di seguito spettacoli in occasione degli *Apollinaria*¹⁷¹: quale migliore occasione d'evergesia che le feste in onore del nume protettore del *Sebastós*?

Non stupisce che la drammaturgia di una parte non secondaria di quei dispendiosi *ludi* in grande stile avesse luogo, in entrambe le circostanze, non negli appositi edifici per lo spettacolo ai margini della città, ma nel foro limitrofo al santuario apollineo ([fig. 26](#)) officiato dai duoviri in quelle occasioni festive solenni e cerimoniose¹⁷²: drammaturgie nel cuore di Pompei nel solco della tradizione italica (si ripensi a Vitruvio); e, si badi, sotto il segno splendente di Apollo, il più nobile tra le divinità olimpiche, e del suo generoso protetto: Ottaviano emulo di Alessandro¹⁷³. Non si dimentichino i nessi stringenti tra il culto di Apollo e il teatro di Marcello¹⁷⁴. E si rifletta soprattutto sulla metafora Augusto come Apollo e sul culto dinastico di Apollo Aziaco¹⁷⁵ instaurato da Ottaviano dopo la decisiva vittoria navale (31 a.C.) sul rivale «Nuovo Dioniso»¹⁷⁶ entrato dieci anni

¹⁶⁹ CIL X 1074 d: «Aulo Clodio Flacco, figlio di Aulo, della tribù Menenia, duoviro giurisdicente per tre volte, di cui una come quinquennale, tribuno militare di nomina popolare offrì: nel primo duovirato, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti, tre coppie di schermatori, pugilatori a gruppi e singoli e rappresentazioni con buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade ed inoltre diecimila sesterzi in elargizione pubblica per l'onore del duovirato. Nel secondo duovirato, quinquennale, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti e pugili a gruppi. Il giorno dopo, da solo, nell'anfiteatro, trenta coppie di lottatori, cinque coppie di gladiatori ed altre trentacinque coppie di gladiatori ed un combattimento con le fiere: tori, toreri, cinghiali ed orsi, inoltre una caccia alle belve di vario genere, allestita insieme al suo collega. Nel terzo duovirato rappresentazioni sceniche con una compagnia di prim'ordine e con l'aggiunta dei buffoni, allestite insieme al suo collega». Sull'iscrizione: BONARIA (1965, 200 lemma 147); SABBATINI TUMOLESI (1980, 17-21 doc. 1, da cui cito); VILLE (1981, 178s., 220s., *passim*); STACCIOLI (1992, 190s.); ZANKER (1993, 95); TORELLI (1998, 250 e nota 29); LA ROCCA – DE VOS – DE VOS (2000², 264); PESANDO (2001, 180-82); TOSI (2003a, vol. I, 163, 171); JACOBELLI (2003, 42s.).

¹⁷⁰ Per tale carica: nota 247.

¹⁷¹ Cf. anche SABBATINI TUMOLESI (1980, 21).

¹⁷² Cf. ZANKER (1993, 94 figg. 34-35, 95); PESANDO (2001, 181); GUZZO (2007, 158, 167).

¹⁷³ Dio Cass. LI 16, 3 (ed. NORCIO [2000², 308s.]); Suet. *Aug.* XVIII 1 (ed. LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. I, 182s.]).

¹⁷⁴ Sull'argomento: POULLE (1999, 257-72).

¹⁷⁵ Al riguardo: TORELLI (1998, 250); PESANDO (2001, 181).

¹⁷⁶ Plut. *Ant.* 60, 5 (ed. SCUDERI [2001⁴, 430s.]).

prima in Efeso preceduto, cedo ancora la parola alle *Vite parallele*, da «donne vestite da Baccanti e uomini e fanciulli abbigliati da Satiri e da Pan; e la città era piena di edera, tirsi, cetre, zampogne e flauti, mentre la gente acclamava Antonio come Dioniso Benefico e Soave. Senza dubbio era tale per alcuni, ma per i più era Dioniso Carnivoro e Selvaggio»¹⁷⁷. Apollo vs. Dioniso, Oriente vs. Occidente. Un Antonio-Dioniso, insiste moraleggiando Plutarco, circondato alla sua fastosa corte orientale da «cittaredi come Anassenore, flautisti come Suto, un certo Metrodoro ballerino e una tale altra congrega di artisti asiatici, che superava in impudenza e insulsaggine la funesta compagnia venuta dall'Italia»¹⁷⁸.

Riassumendo: nell'età di Augusto i tradizionali *ludi Apollinares*¹⁷⁹ acquisirono nuove valenze: attualizzando il radicato dittico Apollo/teatro si caricarono di nuovi significati a *pendant* con il culto imperiale officiato a Pompei in modo pedissequo rispetto all'Urbe, ma altamente rivelatore¹⁸⁰. Quest'ultimo dette vita a scrupolose cerimonie municipali di esibito lealismo che facevano breccia nei sentimenti dei cittadini. D'altronde, «fuori Roma le qualità sovraumane e la divinità del potere del *princeps* potevano essere celebrate senza mezzi termini, molto di più che nella stessa *urbs* in presenza dell'imperatore»¹⁸¹: *Kaiserkult*. L'assenza e la distanza ammantavano Augusto di un'aurea favolosa, inducente zelo ma anche rispetto, venerazione e affetto sinceri: *Augusto feliciter* recitano graffiti e iscrizioni dei muri di Pompei¹⁸². L'imperatore «non si fa adorare», «si lascia adorare»¹⁸³.

Si prenda poi il passo delle monumentali *Res Gestae* in cui Augusto afferma di aver fatto fondere «circa ottanta [...] statue d'argento», che lo raffiguravano «a piedi, a cavallo e su quadrighe», elargendo il ricavato in «offerte d'oro nel tempio di Apollo, a nome mio o di coloro che mi avevano onorato con le statue»¹⁸⁴. *Understatement* compiaciuto, appeso a un trasparente gioco di doppio, di un mecenate proiettato verso l'*aeternitas* – si pensi al *Carmen* dei *ludi Saeculares* (17 a.C.)¹⁸⁵; ma anche lucida coscienza che il «potere politico consiste nel regnare sui cuori»,

¹⁷⁷ Plut. *Ant.* 24, 4-5 (ed. SCUDERI [2001⁴, 352s.]); ZANKER (1989, 50); SCHIESARO (2008, 30-3: 31).

¹⁷⁸ Plut. *Ant.* 24, 2 (ed. SCUDERI [2001⁴, 352s.]).

¹⁷⁹ Sui giochi di Apollo, da ultimo: LO MONACO (2008, 76-83: 76).

¹⁸⁰ Cf. e.g. il documentato TORELLI (1998, 245-70); e qui note 146 e 148.

¹⁸¹ ZANKER (1993, 95). Sulla ricezione della divinità del sovrano in età imperiale ancora stimolante VEYNE (1984, 475ss.: *La divinizzazione degli imperatori e la nozione di carisma*).

¹⁸² Cf. *ibid.* 459s. (con utili precisazioni).

¹⁸³ *Ibid.* 478.

¹⁸⁴ Aug. *Res Gestae* XXIV 2: *Statuae <mea>e pedestres et equestres et in quadrigis argenteae steterunt in urbe XXC circiter, quas ipse sustuli exque ea pecunia dona aurea in aede Apolnis meo nomine et illorum, qui mihi statuarum honorem habuerunt, posui*; cito dall'ed. procurata da GUIZZI (1999, 120s.).

¹⁸⁵ Aug. *Res Gestae* XXII 2 (ed. GUIZZI [1999, 116s.]); e e.g. VILLE (1981, 109s.); ZANKER (1989, 125, 136, 206); TOSI (2003d, 698s.).

«nell'essere amati». Amore indotto, s'intende¹⁸⁶. Fu questo un tratto profondo delle evergesie romane. Perciò Ottaviano *spectaculorum et assiduitate et uarietate et magnificentia omnes antecessit ... Fecitque nonnumquam etiam uicatim ac pluribus scaenis per omnium linguarum histriones*¹⁸⁷.

Spiace di non disporre di notizie sulla duplice *pompa* forense dei *ludi Apollinis* offerti dal veicolatore dell'ideologia augustea Clodio Flacco per entrare nel cuore dei suoi concittadini. Poco economico scrutinare qui, a caccia di riscontri, il puntuale resoconto di Dionigi di Alicarnasso dedicato alla *pompa circensis* della capitale¹⁸⁸. Meglio non allontanarsi da Pompei e osservare il rilievo marmoreo di età giulio-claudia (fig. 27) rinvenuto nella necropoli di porta Stabia e ricondotto in prudente ipotesi da Bianca Maiuri proprio all'iscrizione di Aulo Clodio Flacco¹⁸⁹.

Nella fascia superiore del marmo sfila una processione guidata da due littori in toga, seguiti da tre squillanti trombettieri e altri personaggi, tra cui forse l'*editor muneris* (committente del monumento?), e chiusa da un suonatore di corno che precede due umili *harenarii* con cavalli (forse è scolpita la *probatio armorum* cioè la cerimonia di presentazione, controllo e approvazione delle armi da utilizzare nel *munus*). Nella fascia mediana si susseguono scene dello spettacolo dei gladiatori con vincitori, vinti e inservienti. Nel registro inferiore, infine, assistiamo a scene di *venatio* in cui, tra l'altro, non mancano tori (uno scalciante, l'altro, stremato, in procinto di ricevere l'acuminato colpo di grazia da un *taurocenta*); un cinghiale con sulla groppa un cane azzannante infuriato; e un *bestiarius* sbranato prontamente da un orso dinanzi agli occhi di un *harenarius* annichilito. Non compaiono costose belve esotiche. Un riscontro utile, stimo, anche se la datazione del reperto oscilla.

Le domestiche cacce di tori¹⁹⁰ (si ricordi, su un diverso registro concettuale e cronologico, il sacrificio del toro decorante l'ara magnifica del tempio del *Genius Augusti*)¹⁹¹, i combattimenti sul filo dell'acrobazia di uomini su passerella (i *pontarii*)¹⁹², il pugilato a coppie e a gruppi¹⁹³, le

¹⁸⁶ Cf. VEYNE (1984, 433: per la citazione, 478-81, 492, 665 nota 201: sul sentimento indotto).

¹⁸⁷ Suet. *Aug.* XLIII 1-2: «Superò tutti nella frequenza, nella varietà e nella magnificenza degli spettacoli [...]. Talvolta ne diede persino nei singoli quartieri, con molte scene e attori (istrioni) di tutte le lingue» (ed. LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. I, 220s.]).

¹⁸⁸ Dion.Hal. *Antiquitates romanae* VII 71, 72, 1-14 (ed. CANTARELLI [1984, 656-60]).

¹⁸⁹ Cf. MAIURI (1947, 491-510: 492). Sul rilievo (oggi presso il Museo archeologico nazionale di Napoli, inv. 6704) v. inoltre: JUNKELMANN (2000, 31-74: 48, 65: dubita si tratti di *probatio*); LA REGINA (2001, 359 scheda 74); JACOBELLI (2003, 94-6); e, infine, il referto stilato da A. Lo Monaco, in LA ROCCA – TORTORELLA (2008, 150 scheda 1.3.4: anche per precisazioni circa le diverse ipotesi di datazione del reperto e ulteriore bibliografia); cf. anche *ibid.* 77 fig. 3.

¹⁹⁰ Riscontri ad ampio raggio nel catalogo della mostra *Toros. Imatge i culte* (2002); in partic., invece, TORELLI (2002, 176-87: 187).

¹⁹¹ Cf. TORELLI (1998, 246, 248, 269 e tav. LXXXIV 1).

¹⁹² «Schermitori o combattenti su una passerella» (P. Sabbatini Tumolesi). Spunti di riflessione nel classico studio di DEONNA (2005). Mi piace qui ricordare anche il saggio di BUENO (2004, 65-90).

¹⁹³ Sull'argomento ancora fruttuoso MAIURI (1950, 167-205).

esibizioni di buffoni e pantomimi ritmarono nel foro i giochi del primo duovirato di Aulo Clodio Flacco.

Mentre nel secondo, alla *suite* di spettacoli allestiti come da tradizione *in Foro*, seguirono *postero die* le *performances* di sessanta lottatori e ottanta gladiatori agite *in spectaculis*, cioè nel recinto dell'anfiteatro contestualmente utilizzato in quell'evento anche per *venationes* di tori, cinghiali, orsi e altri animali. Cacce e gladiatori offerti in simultanea: un abbinamento sino a allora inedito fuori dell'Urbe; un *munus* nuovo: «un ensemble consciemment et concrètement intégré»¹⁹⁴ che miscelava nell'anfiteatro di Pompei tradizioni locali e romane dinanzi agli sguardi incuriositi del pubblico popolare e a quelli più disincantati degli spettatori d'*élite*. Scriveva Ottaviano: *Venationes bestiarum Africanarum meo nomine aut filiorum meorum et nepotum in circo aut in foro aut in amphitheatris, populodedi*¹⁹⁵. È risaputo che a partire dall'età di Augusto le cacce divennero parte integrante del programma dei *munera*.

Ancora. Non sarà sfuggito al lettore paziente l'allestimento nella piazza di Pompei di *ludi con omnibus acruamatis pantomimis(ue) omnibus et Pylade*¹⁹⁶. Gli *acroamata* erano forse dei buffoni-musici¹⁹⁷: non si dimentichino gli *acroamata* conviviali del *princeps*¹⁹⁸, mentre nella schiera dell'anonimato artistico spicca il pantomimo *dominus*, Pilade, con ogni probabilità il celeberrimo Pilade di Cilicia liberto di Augusto. Se ciò corrisponde a verità, costui, attorno al 20 a.C.¹⁹⁹, avrebbe danzato al ritmo dello *scabellum* (fig. 28) nel foro civile di Pompei, con i suoi costumi preziosi e le sue piccole maschere dalle labbra chiuse²⁰⁰. Un artista d'eccezione (e la sua *troupe*) per una *performance* d'eccezione elargita all'insegna del principe e di Febo da un committente raffinato e curioso del nuovo?

Secondo la tradizione (tarda)²⁰¹, a quella data la pantomima con canto del coro o di un cantore e complesso strumentale era una novità nella nostra penisola, essendo stata importata dall'Oriente a Roma circa due anni prima proprio da Pilade e da Batillo di Alessandria²⁰², l'attore-ballerino

¹⁹⁴ VILLE (1981, 221; cf. anche *ibid.* 385).

¹⁹⁵ Aug. *Res Gestae* XXII 3: «In mio nome, o dei miei figli e nipoti, offrii al popolo, nel Circo o nel Foro o negli anfiteatri, cacce di belve africane» (ed. GUIZZI [1999, 116s.]).

¹⁹⁶ Giochi con «buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade» (trad. di P. Sabbatini Tumolesi).

¹⁹⁷ Cf. SABBATINI TUMOLESI (1980, 19 e nota 13); nonché i riscontri registrati in Forcellini (*Lexicon* I 60, s.v. *Acroama*).

¹⁹⁸ Suet. *Aug.* LXXIV 3 (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 262s.]).

¹⁹⁹ Per la datazione: SABBATINI TUMOLESI (1980, 20 nota 14). BONARIA (1965, 200 lemma 147) pensa a torto al 3-2 a.C.

²⁰⁰ Luc. *Salt.* 29, 83 (ed. BETA [1992, 74s., 106s.]).

²⁰¹ Hieron. *Chron.* XXVII, *ad a.* 1995 = a. 22 a.C., ed. Migne, 437.

²⁰² Cf. BONARIA (1965, 11s., 195-200 lemmi 127-128, 132-134, 141, 143, 145-149); SABBATINI TUMOLESI (1980, 20 e nota 14); BETA (1992, 18-22); BEACHAM (1995², 141s., 144). Per le parabole artistiche della pantomima sulle scene imperiali: SAVARESE (2003, 84-105); e, da ultimo, il catalogo a cura dello stesso SAVARESE (2007, 105).

protetto da Mecenate *effuso in amorem Bathylli*²⁰³. I due artisti rivaleggiarono silenziosi sui palcoscenici pubblici e nelle private sale conviviali della metropoli. Avvolti dalla musica e da un'aura di divismo, appassionarono e divisero il pubblico in fazioni. Pilade, è noto, prediligeva il registro tragico (*tragoediam saltare*). A dire di Plutarco e di Ateneo, era «sublime» la sua danza «tragica e patetica capace di rappresentare molti personaggi»²⁰⁴: un antologico sapiente susseguirsi di parti – maschere gesti movimenti atteggiamenti – suscitante emozione negli astanti (e nell'attente)²⁰⁵. Il pubblico «deve essere commosso», asserisce Quintiliano²⁰⁶. Personaggi resi vivi e commoventi, in primo luogo, dall'orchestica e dalla chironomia. Si ricordino i pantomimi «sapienti delle mani»²⁰⁷. E si pensi, con Macrobio, all'emozionante gara di meditabonda maestosità regale, evocante Agamennone, che ebbe luogo *ante* 18 a.C. tra Ila e Pilade²⁰⁸.

Batillo invece amava danzare-recitare soggetti comici e grotteschi²⁰⁹. Un omonimo successore pare che infiammasse i sensi delle spettatrici danzando nella capitale. Ascoltiamo, come in una registrazione analogica d'altri tempi, la voce di un moralista inurbato, l'antiellenico e antiorientale Giovenale, forse troppo velata dall'immaginazione erotico-letteraria, come da tanto radicati quanto intorpiditi stereotipi maschili mediterranei sulla sessualità femminile. Il problema della femminilità vi preoccupa perché siete uomini, avrebbe chiosato Freud:

*Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo / Tuccia vesicae non imperat, Apula gannit / sicut in
amplexu subito et miserabile longum; / attendit Thymele: Thymele tunc rustica discit. / Ast
aliae, quotiens aulea recondita cessant / et vacuo clusoque sonant fora sola theatro / ..., tristes
personam thyrsusque tenent et subligar Acci*²¹⁰.

Il punto di vista di un misogino *laudator temporis acti*²¹¹, infastidito per giunta, nella medesima *Satura*, dalle femmine intrigate dai baci effeminati degli eunuchi?²¹² O, piuttosto, gli echi della

²⁰³ Tac. *Ann.* I 54, 2 (ed. PIGHETTI [1994, 84s.]).

²⁰⁴ Plut. *Quaest. Symp.* VII 8; Athen. I 20 e (ed. CANFORA – JACOB [2001, vol. I, 61s.]). Più in generale, sulla *tragoedia saltata*: KELLY (1996 [1979], 69-97: 71-7).

²⁰⁵ Importante, sul piano del metodo: VICENTINI (2003, 135-65); anche in www.drammaturgia.it (data di pubblicazione sul web: 23 marzo 2005).

²⁰⁶ Quint. *Inst.* VI 1, 52 (ed. BETA – D'INCERTI AMADIO [2007, 684s.]).

²⁰⁷ Luc. *Salt.* 69 (ed. BETA [1992, 94s.]).

²⁰⁸ Macr. *Sat.* II 7, 12; in BONARIA (1965, 196 lemma 132).

²⁰⁹ Plut. *Quaest. Symp.* VII 8 3; Phaedrus *Fabula* 5, 7.

²¹⁰ Juv. *Sat.* VI 63-70: «Quando Batillo danza lascivamente la pantomima di Leda, Tuccia non si domina più, Apula guaisce all'improvviso un lungo e compassionevole lamento, come nell'amplesso; Timele è tutt'occhi; rozza ancora com'è, ora impara. Altre, quando sono riposti i sipari, chiusi e deserti i teatri, e soltanto le piazze risuonano [...], allora, malinconiche, maneggiano la maschera, il tirso e le mutandine di Accio» (ed. BARELLI [2004⁸, 114s.]). Sui menzionati stereotipi: COHEN (1995, 123-42: 133-6, in partic.).

²¹¹ Si rilegga anche Juv. *Sat.* VI 309-311: *Noctibus hic* [dinanzi all'altare della Pudicizia] *ponunt lecticas, micturiunt hic / effigiemque deae longis siphonibus implent / inque vices equitant ac Luna teste moventur*: «Di notte è proprio qui che

ricezione eccitatissima di un contagiante sensuale pantomimo inducente piacere e turbamento? Non abbiamo certezze.

Assumiamo un punto di vista più tecnico e arioso. Diamo di nuovo la parola a quel beffardo “stroncator” di attori della tragedia del suo tempo che fu Luciano di Samosata e alla sua brillante apologia dialogica della pantomima e dell’attore-danzatore solista (*orchestés*) scritta probabilmente negli anni Sessanta del secolo del disilluso *verissimus* Marco Aurelio:

gli spettacoli dei pantomimi comprendono la rappresentazione del pensiero e l’attività dell’esercizio fisico; ma ciò che più importa è la conoscenza delle azioni [...]; il fine essenziale del mio discorso [...] è lodare la pantomima per come è ora e dimostrare quanto abbia in sé di utile e di dilettevole *e che il suo progresso verso la bellezza non è cominciato nell’antichità, ma in particolare ai tempi di Augusto*. [...] Poiché il compito del pantomimo è di imitare e di garantire la rappresentazione del contenuto del canto attraverso il movimento, gli è necessario, come ai retori, praticare la chiarezza, affinché ogni azione rappresentata sia evidente senza bisogno di un narratore esterno. Anzi, come dice l’oracolo di Delfi, chi assiste alla pantomima deve “capire un muto e dare ascolto a uno che non parla”²¹³.

Se è canonico il richiamo all’arte affine del persuadere e del commuovere (si ripensi a Quintiliano), il *calembour* finale conferma la svalutazione dei grandi oracoli attuata da Luciano²¹⁴. Ma qui va sottolineato specialmente – non lo si farà mai abbastanza – che la rifondazione augustea dello spettacolo romano non solo tragittò con fortunato vigore la raffinata retorica cinetica della pantomima orientale nel mondo latino; ma, soprattutto, mutò in profondità significato simbolico valore estetico assetto legislativo e funzione ideologica dei teatri²¹⁵, rendendoli veicoli eccellenti di prestigio, consenso, ordine e civilizzazione al servizio di un principe padrone del mondo che si compiaceva di assimilare i liberi *cives Romani* dell’Italia e dell’impero a una grande famiglia da lui guidata²¹⁶.

fan fermare le loro lettighe, e smaniose d’orinare, inondano la faccia della dea coi loro lunghi zampilli, e si cavalcano a vicenda, e s’agitano l’una addosso all’altra sotto il lume della luna» (ed. BARELLI [2004⁸, 128s.]).

²¹² Juv. *Sat.* VI 366-367 (ed. BARELLI [2004⁸, 132s.]).

²¹³ Corsivi miei. Luc. *Salt.* 34, 62, 69 (ed. BETA [1992, 76s., 88s., 94s.; *ibid.* 132s. nota 118, sui nessi con il responso delfico a Cresò]). Per la plausibile datazione dell’operetta agli anni 163-166 cf. BOWIE (1990, 454-65: 459). Un brillante profilo di Luciano delinea CANFORA (2008, 680-4).

²¹⁴ Luc. *DMort.* 10 e 21 (ed. MARZIANO – VERDI [1999, 251s. 288-90]).

²¹⁵ Cf. soprattutto: GROS (1987, 319ss.); ZANKER (1989, in partic. 160, 164). Cf. anche BEJOR (1979, 126ss.); PETRONE (1992, 508-13); GROS (2001, 311-6); e qui la parte finale del testo. Sulla programmatica idea di teatro augustea, aulica e classicista, sempre penetranti (nonostante l’ipercritica del pantomimo) le pagine di PARATORE (2005, 229ss.).

²¹⁶ Cf. TORELLI (1998, 249, 260).

Quel principe, appassionato di commedia greca, che sulla lama della metafora della vita come teatro recitò, a suo dire, il *mimum vitae* sulla scena di quel mondo²¹⁷; interpretando da par suo, aggiungo, la parte del salvifico padre della patria, anche ridisegnando, per controllarla, l'ingegneria della famiglia e della sessualità promulgando la *lex Julia de adulteriis coercendis* e la *lex Iulia de maritandis ordinibus*²¹⁸. Di quest'ultima, che multava i celibi, gli *equites* indispettiti chiesero insistentemente in teatro la revoca durante uno spettacolo in presenza di Augusto²¹⁹: *theatralis licentia*. Ma egli non mutò parere motivando al pubblico la decisione con un linguaggio gestuale tempestivo/persuasivo. E viene da interrogarsi, con una qualche non aneddótica curiosità, sulla gestualità del principe e sulle reazioni sue e dei presenti quando, durante l'inaugurazione del teatro del rimpianto Marcello, egli repentinamente precipitò dalla sedia curule (*euenit ut laxatis sellae curulis compagibus caderet supinus*)²²⁰. Forse rimase impassibile, come quando elargiva/presenziava mimi licenziosi:

*Haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti / (maiestas adeo comis ubique tua est) /
luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis, / scaenica vidisti lentus adulteria*²²¹,

gli rammentava Ovidio da Tomi.

Quel magnate-imperatore-“attore”, capace di attingere al suo privato patrimonio per il bene pubblico²²², destinato a perdere la vita da vecchio come il pantomimo-liberto Pilade²²³. Calò la maschera soltanto in morte il moralista *Divi filius Pater Patriae* (fig. 29), non lontano da Pompei, nella sua villa di Nola. Dopo avere visitato le spiagge della Campania, osservando il mare, e soggiornato a Capri – assistendo curioso, così Svetonio, agli esercizi degli efebi e non astenendosi da nessun genere di giochi –; e sostato a Napoli ove *quinquennale certamen gymnicum honori suo institutum perspectavit*²²⁴ (i grecizzanti *Sebasta*²²⁵, non si dimentichi che l'imperatore godeva fama di pugile valente).

²¹⁷ Suet. *Aug.* LXXXIX 1; XCIX (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 278s., 296s.]). Sul motivo della vita come spettacolo: GIGANTE (1981, 12-7, 27-9).

²¹⁸ Cf. COHEN (1995, *passim*).

²¹⁹ Cf. FRASCHETTI (1989, 609-27: 616). L'episodio è riferito da Suet. *Aug.* XXXIV (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 208s.]).

²²⁰ Suet. *Aug.* XLIII 5: «essendosi sconnesse le giunture della sua sedia curule, cadde supino» (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 222s.]).

²²¹ Ov. *Tr.* II 511-514: «Spettacoli di tal genere hai visto tu stesso e spesso li hai offerti (sempre a tal punto affabile la tua maestà si mostra) e con quei tuoi occhi, che servono a tutto il mondo, impassibile hai visto sulla scena adulteri» (cf. qui nota 280). Nel testo cito dall'ed. procurata da FEDELI (2007, 636).

²²² Cf. VEYNE (1984, 412, 509s.).

²²³ Su Pilade rivedi *supra*.

²²⁴ Suet. *Aug.* XCVIII: «assistette alle gare ginniche quinquennali, istituite in suo onore» (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 296s.]); e v. MAZZONI (2006, 224s.).

*Quae sunt igitur voluptates corporis cum auctoritatis praemiis comparandae? Quibus qui splendide usi sunt, ii mihi videntur fabulam aetatis peregisse nec tamquam inexercitati histriones in extremo actu corruisse*²²⁶,

scriveva Cicerone meditando sulla fine dell'esistenza.

Nulla sappiamo – e restiamo inappagati spettatori virtuali – degli *scaenici* recitati dalla misteriosa *ludos factione prima* esibitasi a Pompei tra il 3 e il 2 a.C. a spese di Clodio Flacco e del suo collega magistrato Marco Holconio Rufo il quale, al pari di Flacco, si era affacciato sulla scena politica cittadina attorno al 20²²⁷.

Prendiamo atto però dell'assenza in quel duovirato di fine secolo di altri tipi di giochi (e dell'omissione del luogo dei *ludi* nella citata summatica epigrafe); e ipotizziamo con cautela che tale assenza sia da mettere in relazione non tanto o non solo con il calo di tensione organizzativa di un Aulo Clodio Flacco ormai appagato²²⁸. Quanto, meglio, con lo splendido rifacimento del teatro promosso in quel torno di tempo dall'altro *duovir*. Una «compagnia di prim'ordine»²²⁹ per un nuovo sontuoso spazio del teatro all'altezza dei tempi nuovi?

L'interrogativo è d'obbligo, ma nulla vieta di congetturare che il minore impegno di Clodio Flacco in quella circostanza fosse dettato in primo luogo dalla consapevolezza che la dispendiosa evergesia edificatoria di Holconio Rufo avrebbe offuscato l'elargizione di altri *ludi*. Meglio dunque collaborare, dimenticare i *circenses* e consegnare a costui la costosa fiaccola emulativa della *publica magnificentia*, dell'orgoglio civico. Quasi un passaggio di consegne, con in primo piano la faticosa ascesa di Augusto a *pater patriae* e la celebrazione dei *ludi Marziali* (2 a.C.) e sullo sfondo uno spettacolo organizzato nello stesso anno da Pilade anziano²³⁰. Si aggiunga, a completare il quadro indiziario vesuviano, che in quell'occasione i festeggiamenti non erano collegati ai giochi in onore di Apollo.

Le sopra citate notizie sugli spettacoli nell'anfiteatro confermano d'altronde l'importanza locale dei *munera* attestata tra l'altro, oltre che dai tanti *edicta* e graffiti locali, dalle statuette votive

²²⁵ Istituiti nel 2 a.C. Per l'agonistica di matrice greca in età imperiale, cf. da ultimo CALDELLI (2003, 104-15: 108 per i *Sebasta*).

²²⁶ Cic. *Sen.* 18, 64: «Ora, ditemi voi, quali fra i piaceri del corpo possono paragonarsi alle soddisfazioni che può dare il prestigio? E quelli che ne hanno goduto splendidamente, quelli, a mio giudizio, hanno rappresentato sino in fondo la loro parte nel dramma della vita senza cadere, come principianti, all'ultimo atto» (ed. DI VIRGINIO – PACITTI [2007, 620s.]).

²²⁷ Cf. ZANKER (1993, 120).

²²⁸ Come ipotizzato da SABBATINI TUMOLESI (1980, 21).

²²⁹ Condivido la ben motivata traduzione che si legge *ibid.* 19, 21 e nota 22.

²³⁰ Dio Cass. LV 10 (11) (ed. CRESCI MARRONE – STROPPIA – ROHR VIO [2000², 404s.]).

policrome raffiguranti gladiatori rinvenute nelle abitazioni e nelle tombe pompeiane²³¹. Già a partire dall'età sillana i combattimenti gladiatorî rivoluzionarono il *milieu* di Pompei²³²: storia dello spettacolo e storia della città, dicevo all'esordio. E, si è accennato, dopo il sisma del 62²³³ l'anfiteatro fu restaurato. I lavori vennero finanziati da due esponenti di una famiglia che giunse al culmine del prestigio in epoca neroniana: i *Cuspii Pansae* padre e figlio scolpiti in bella mostra in uno degli ambulacri d'accesso all'arena²³⁴.

Non si dimentichi inoltre che in quel periodo il ginnasio del quartiere del teatro fu ristrutturato in *ludus* gladiatorio²³⁵. Ciò spiega il ritrovamento in quel luogo di reperti come l'elmo bronzeo di un *thraex*, risalente al I d.C. ([fig. 30](#)), decorato nella parte superiore con testa di grifo e palma della vittoria sulla fronte²³⁶: un oggetto monumentale, da parata più che da combattimento; al pari di altri armamenti magnifici ma ingombranti ([fig. 31](#)) e dei tessuti preziosi rinvenuti nel medesimo luogo²³⁷. Sicché pare sensata la congettura che questi «oggetti in realtà non costituissero affatto parte dell'equipaggiamento di uso regolare per i gladiatori»²³⁸. Non la pensava così il calligrafico Gérôme.

Torniamo infine, come promesso, al teatro grande dipinto da Hackert con ariosa vena paesaggistica ([fig. 7](#)). Già in epoca coloniale²³⁹ mutò la drammaturgia dello spazio: le *párodoi* a cielo aperto della fase sannitica vennero voltate in *aditus maximi* che saldarono l'udienza all'edificio scenico; mentre l'alta scena con *loghéion*, *paraskénia* e *proskénion* fu sostituita da un *pulpitum* con scenafrente rettilinea²⁴⁰. L'idea di teatro era cambiata.

Tralasciando per brevità la ristrutturazione e gli abbellimenti del foro triangolare in età augustea (emblematica la statua eroica di Marcello), prendiamo atto più in generale che nel 2 a.C. ebbe luogo un vero e proprio «salto di qualità nell'importanza politica e nelle forme del culto» dinastico²⁴¹; e che, tra il 3-2 a.C. e il 14 d.C. circa, l'assetto del teatro di Pompei fu rivoluzionato grazie alla munificenza di Rufo e di suo figlio (o fratello?) Celere della *gens Holconia*²⁴², un'altra

²³¹ Per uno *specimen* fotografico dei reperti cf. le schede 80-84, in LA REGINA (2001, 363s.).

²³² Cf. ZANKER (1993, 83).

²³³ Sul 62 come quinta cronologica convenzionale, a fronte di una attività tellurica frequente: GUZZO (2007, 155 nota 847); e rivedi qui nota 120.

²³⁴ Cf. PESANDO (2001, 190). Le due statue, perdute, sono documentate epigraficamente.

²³⁵ Cf. e.g. *ibid.* 193-5; JACOBELLI (2003, 66-8).

²³⁶ Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 5649.

²³⁷ Cf. e.g. LA REGINA (2001, 371-89 schede 96-121).

²³⁸ HOPKINS-BEARD (2006, 78).

²³⁹ Fine anni Settanta? Così GROS (2001, 307).

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ TORELLI (1998, 268).

²⁴² Cf. D'ARMS (1989, 51-9).

potente famiglia dedita alla produzione e al commercio di vino di pregio (si ricordi la *vitis Holconia*).

Fu Rufo, primo *Augusti sacerdos* di Pompei²⁴³ ed eminenza grigia della vita politica cittadina della media e tarda età augustea²⁴⁴, il promotore principale della messa a nuovo dell'edificio avviata mentre egli esercitava il suo ennesimo duovirato.

Si osservi la statua loricata di costui calzata di *calceoli* scolpita *post 2 a.C.* in posa marziale (fig. 32), come il Marte Ultore del foro di Augusto nell'Urbe: scultura emblematica del *princeps*, quest'ultima, di cui troviamo una puntuale citazione persino in una piccola statuetta ornante un elmo gladiatorio rinvenuto nella cittadina vesuviana²⁴⁵.

L'effigie marmorea dell'influente cittadino si innesta a pieno titolo nel menzionato linguaggio assato da Augusto sul potere di immagini capaci di trasmettere significati comprensibili ai più: efficaci, incisivi (e le tracce superstiti di pigmento rosso sulla statua fanno pensare che essa in origine fosse colorata). La scultura onoraria²⁴⁶, offerta in segno di gratitudine a Rufo dai suoi concittadini, era enfatizzata da una studiata prossemica. Posta ai piedi del teatrastilo degli Holconii nei pressi delle terme Stabiane, luogo di affollata socialità, illustrava, al crocicchio dei grandi assi urbani di via dell'Abbondanza e della via Stabiana, pulsanti di vita, il prestigio da lui acquisito con il suo munifico operare nel nome di chi, si è detto, nel 2 a.C. aveva assunto il titolo di *pater patriae* sulla scena dell'impero. Di più: l'effigie celebrava la politica e la gloria del principe mediante l'immagine solenne di un *tribunus militum a populo* eccellente²⁴⁷. Perciò quest'ultimo ottenne il riconoscimento di *patronus coloniae* dichiarato sul basamento della scultura, al pari del citato onorifico titolo conferitogli dal fondatore dell'impero²⁴⁸.

Un *cursus honorum* brillante che gli consentiva di sedere con orgoglio tra gli *equites* quando si recava a teatro nella capitale²⁴⁹. A Pompei, nel "suo" teatro grande, gli era riservato un punto di visione in asse con la *ianua regia*: un *bisellium* (o una ancor più prestigiosa *sella curulis*?)²⁵⁰ ancorato al centro dell'ultimo gradone della *media cavea*, ove il visitatore di oggi legge con

²⁴³ CIL X 837; NICOLET (1967, 29-76: 40 doc. 15); TORELLI (1998, 249s. e nota 30: con trascrizione delle ulteriori epigrafi relative a Rufus *sacerdos e flamen Augusti*). Rufo rivestì tale carica dal 2 a.C. sino alla morte (13 d.C.): v. qui avanti nel testo.

²⁴⁴ Cf. e.g. ZANKER (1993, 120-3); TORELLI (1998, 249, 265).

²⁴⁵ Per l'elmo: ZANKER (1989, 291s. e fig. 218).

²⁴⁶ Oggi al Museo archeologico nazionale di Napoli, inv. 6233.

²⁴⁷ Cf. ZANKER (1993, 120, 122 fig. 62). Sulla carica onorifica: NICOLET (1967).

²⁴⁸ CIL X 830; in NICOLET (1967, 40 doc. 14).

²⁴⁹ Cf. ZANKER (1993, 123).

²⁵⁰ Cf. *ibid.* 121. Su *bisellium* e *sella curulis*: RAWSON (1987, 83-114: 107-11).

emozione l'orma in negativo di un'iscrizione onoraria in bronzo (figg. 33-34)²⁵¹. Il privilegio, a ben guardare, lo differenziava dai decurioni e dagli altri spettatori di riguardo assisi sui *bisellia* disposti nelle quattro spaziose gradinate dell'*ima cavea*²⁵². Un'ubicazione strategica, al pari del suo "doppio" scultoreo, rivelante lo *status* di Rufo e gli onori dovuti a un uomo del suo calibro appartenente, dicevo, all'oligarchia pompeiana dei *tribuni militum a populo*, campioni di evergesie e alfieri del culto imperiale²⁵³.

L'artefice di parte della ristrutturazione è svelato da un'iscrizione²⁵⁴: Marco Artorio Primo, architetto-liberto di origine osca documentato anche nella basilica forense e impegnato forse nel rifacimento del tempio di Venere²⁵⁵. Di solito non conosciamo i nomi degli architetti, degli ingegneri e dei pittori che dettero vita all'universo dell'arte romana. Parlano sovente i committenti. Gli artisti, di norma, sono relegati nel cono d'ombra, voci perdute. Si pensi all'anonimato artistico al plurale del magniloquente anfiteatro dei Flavi.

La ristrutturazione finanziata dagli Holconii aumentò la capienza del teatro modificandone radicalmente l'assetto architettonico: una rifondazione scandita, pare, in «almeno tre tappe»²⁵⁶. A costoro si devono sia i magnifici *tribunalia* rivestiti e decorati in marmo, sui quali prendevano posto bene in vista i magistrati organizzatori dei *ludi* e altri eminenti personaggi; sia la *crypta*: vale a dire il robusto corridoio anulare con volta a botte (figg. 7, 34)²⁵⁷ su cui fu innalzata la *summa cavea* destinata agli spettatori più umili a sottolineare le ordinate gerarchie della società augustea²⁵⁸. Un segno di separatezza/differenza e di controllo sociale conforme alla *lex Julia theatralis*²⁵⁹.

L'eccezionale evergesia è così laconicamente riassunta: *M(arcus et) M(arcus) Holconii Rufus et Celer cryptam tribunalia theatrum s(ua) p(ecunia)*²⁶⁰. In quell'occasione il *theatrum* venne consolidato e rifatto in marmo: *publica magnificentia*²⁶¹. Perciò il teatro dei sanniti e dei coloni si

²⁵¹ CIL X 838: *M. Holconio M. f. Rufo / II v. i. d. quinqs, / iter. quinq., trib. mil. a. p. l, flamine Aug., patr. colo. d. d.*: «A Marco Olconio 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»; in NICOLET (1967, 40 doc. 16). Sull'iscrizione: ZANKER (1993, 120s. e fig. 61); GUZZO (2007, 168).

²⁵² Cf. VARONE (2000, 158s.).

²⁵³ Cf. TORELLI (1998, 259, 262).

²⁵⁴ CIL X 841: *M. Artorius M. l(ibertus) Primus, architectus*. L'epigrafe si legge in originale presso il Museo archeologico nazionale di Napoli (inv. 3834) e in copia nel teatro pompeiano.

²⁵⁵ Su Artorio: LA ROCCA – DE VOS – DE VOS (2000², 75, 152); GARCIA Y GARCIA (2004, 162); GUZZO (2007, 167s.).

²⁵⁶ JOHANNOWSKI (2000, 20: con analisi dei lavori compiuti nelle tre ipotetiche fasi).

²⁵⁷ Cf. ZANKER (1993, 118-20 e fig. 60); GROS (2001, 307); TOSI (2003a, vol. I, 164s., 169; vol. II, tav. III figg. 93, 95); GUZZO (2007, 168).

²⁵⁸ Cf. ancora ZANKER (1993, 124).

²⁵⁹ Suet. *Aug.* XLIV (ed. LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. I, 222-5]); RAWSON (1987).

²⁶⁰ 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». Presso il Museo archeologico nazionale di Napoli si conservano i tre esemplari dell'iscrizione: ZANKER (1993, 117s.); TOSI (2003a, vol. I, 165, 169); GUZZO (2007, 21 nota 83, 168).

²⁶¹ Come opportunamente sottolinea ZANKER (1993, 123).

metamorfosò nello splendente imperituro teatro imperiale che abbelliva Pompei ammodernandola nel segno unificante del classicismo augusteo. Uno spazio artificiale all'altezza dei tempi nuovi, dicevo; munito di uno schermo di *vela* di cui sopravvivono alcuni sostegni e di un *aulaeum*²⁶², lentamente apparente dallo stretto canale nell'*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*²⁶³.

Un riscontro affidabile, un ispirato Ovidio. E nelle giornate di gran calura non mancavano allietanti *sparsiones* di acqua profumata nel teatro di Pompei abbellito da un rinfrescante ninfeo²⁶⁴ e utilizzato anche per spettacoli equorei di grande effetto.

Uno spazio ricco di significati. Spia di un nuovo gusto. *Detector* di una nuova era e di una nuova ideologia e, soprattutto, segno forte d'emulativa *imitatio Urbis*. Non si dimentichino né i marmi del teatro di Pompeo Magno annuncianti la fine della repubblica aristocratica – biasimati da un riluttante, riguardoso Cicerone²⁶⁵ e restaurati da Ottaviano, uso sue parole compiaciute, «con grande spesa, senza farvi iscrivere il mio nome»²⁶⁶ –, né l'avvento del «mecenatismo di stato» di Augusto²⁶⁷ e la convinta politica di edilizia teatrale perseguita nella capitale da costui, consustanziale alla sua idea di governo:

senza teatri l'aspirazione di Roma a diventare il centro anche culturale dell'impero sarebbe rimasta poco credibile. [...] I grandi teatri davano un'impronta inconfondibile all'aspetto urbano della Roma augustea. Soprattutto il teatro di Marcello e quello di Balbo offrivano ai visitatori un'immagine particolarmente significativa della *pietas* e della *publica magnificentia* proprie della nuova Roma. L'emiciclo delle due *caveae* era disposto in modo tale che, durante le pause degli spettacoli, lo sguardo poteva spaziare attraverso le arcate dei corridoi perimetrali su un paesaggio urbano unico al mondo, fatto di templi marmorei e di sontuosi complessi ricreativi [...]. Dal teatro di Marcello si vedevano i portici del II secolo a.C. appena restaurati, coi loro templi e giardini, si vedeva il Circo Flaminio coi suoi monumenti celebrativi, il nuovo tempio di

²⁶² NEPPI MODONA (1961, 94) riconduce (con Bywanch) la messa in opera del sipario agli Holconii.

²⁶³ Ov. *Met.* III 111-114: «Così avviene quando, durante gli spettacoli festivi, nei teatri si solleva il sipario e le figure ivi dipinte emergono, mostrando per prima cosa il viso e poi, a poco a poco, tutto il corpo finché, tratte su dal lento srotolarsi della tela, si rivelano completamente e poggiano i piedi sul bordo della scena» (ed. ROSATI – FARANDA VILLA – CORTI [2001⁸, vol. I, 170-3]).

²⁶⁴ Cf. NEPPI MODONA (1961, 92); JOHANNOWSKI (2000, 29).

²⁶⁵ Cic. *Off.* 2 XVII, 60 (ed. RESTA BARRILE – ARFELLI [2007, 506s.]).

²⁶⁶ Aug. *Res Gestae* XX 1: *Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensa grandi refeci sine ulla inscriptione nominis mei* (ed. GUIZZI [1999, 112s.]).

²⁶⁷ Cf. VEYNE (1984, 411ss.: in specie 432, 509-11, 527).

Apollo Sosiano e quello di Bellona, così vicini alle arcate del teatro che sembravano toccarlo. Lo sguardo poteva spaziare fino al tempio di Giove Capitolino. Dai camminamenti del teatro di Balbo si vedevano invece i quattro templi dell'*Area sacra*, sull'attuale largo Argentina. Erano questi i paesaggi urbani più amati dal *princeps*²⁶⁸.

Il teatro e la città, avrebbe scritto Ludovico Zorzi, come già ho avuto modo di osservare in altra sede²⁶⁹. La città e la scena del principe.

Insieme alle terme, i teatri e le piazze erano i luoghi pubblici nei quali il cittadino aveva occasione di trattenersi più a lungo, confrontandosi con grandiose scenografie che gli proponevano un'immagine concreta dei rapporti di forza presenti nello Stato e del suo posto nella gerarchia sociale²⁷⁰.

Non è da escludere, inoltre, nel rinnovato teatro di Pompei intriso d'*imitatio Urbis*, la messa in opera *in summa cavea* di un'edicola con sculture votata al culto imperiale²⁷¹.

Accertato invece, tra il 2 a.C. e il 14 d.C., il dispiegamento di statue dei due evergeti municipali²⁷² e di un Augusto dominante la *ianua regia*: sigillo scolpito centralizzante/sacralizzante di un nuovo sin troppo rivelatore programma iconografico che trovò un approdo saliente, databile al fatidico 2-1 a.C., nell'inaugurazione della scenafrente marmorea (fig. 35) scandita da due ordini di colonne e animata da nicchie (si ripensi alla *ianua regia* absidata e alle *valvae hospitales*: fig. 8a); e, forse, da ritratti della famiglia imperiale²⁷³: *columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus*, giusta Vitruvio²⁷⁴.

Dal suo *bisellium*, in asse con la porta regale, Rufo osservava l'imperatore. Perse la vita nel 13 d.C. il *sacerdos Augusti Caesaris*²⁷⁵, poco prima del principe. Poi, nell'anno dell'apoteosi

²⁶⁸ ZANKER (1989, 160, 164); e rivedi qui nota 215.

²⁶⁹ Cf. MAZZONI (2006, 223). Per un profilo dell'indimenticabile, sempre più rimpianto studioso veneziano rinvio a MAZZONI (2007).

²⁷⁰ ZANKER (1989, 347s.).

²⁷¹ Cf. JOHANNOWSKI (2000, 22); GUZZO (2007, 168).

²⁷² Cf. ZANKER (1993, 120); TORELLI (1998, 268); GUZZO (2007, 168).

²⁷³ Per la congetturale data d'inaugurazione della nuova scenafrente e per l'ipotesi più che economica circa l'ubicazione della statua di Augusto, v. TORELLI (1998, 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 Holconii: cf. JOHANNOWSKI (2000, 20-2). Istruttive considerazioni sull'assetto conferito alla *frons scaenae* da Rufo e da Celere si leggono in ZANKER (1993, 119s. e fig. 60; 1989, 345). *Contra e.g.* TOSI (2003a, vol. I, 169).

²⁷⁴ Vitr. *De arch.* V 6, 9: «colonne, frontoni, statue e altri apparati regali» (ed. GROS [1997, vol. I, 572s.]).

²⁷⁵ CIL X 830. Rivedi nota 243.

celeste di Augusto, Celere divenne *sacerdos divi Augusti*²⁷⁶, assumendo tempestivamente la carica per via familiare, come da tradizione patrizia dell'Urbe²⁷⁷. Ottaviano attendeva Livia in Olimpo.

Concludo: una piccola, ambiziosa città di provincia vicina al mare e al fiume e al vulcano, Pompei, e il suo recinto teatrale di gloria e memoria: un ricetto mitopoietico affollato di statue eloquenti; e, confortati da quanto sin qui osservato, possiamo congetturare che alcune di esse fossero in tutto o in parte colorate. Se tutto ciò corrisponde al vero, le sculture dei committenti rammentavano ai convenuti, con la perentoria immediatezza del linguaggio visivo, la generosità degli Holconii interloquendo sia con le numinose effigi imperiali, sia con le autocontemplative iscrizioni in onore dei benefattori locali²⁷⁸, sia con gli Holconii stessi in carne ossa: strategie iconografiche del lealismo e della devozione declinate al presente e al futuro; drammaturgie classiciste dell'autorappresentazione di un'influente famiglia dell'*élite* pompeiana attuate con rispettosi scarti prossemici onde evitare quel pernicioso *crimen maiestatis*²⁷⁹ che Ovidio pagò coi *Tristia*²⁸⁰.

Oltre le pietre, ancora e infine, immaginando quei perduti orizzonti di vita e di spettacoli, 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 nella rete a maglie fitte del simbolo, dell'immaginazione, dell'immaginario. Un paesaggio teatrale ad alto contenuto di significato che mal si concilia con il logoro *topos* dello spettacolo teatrale romano inteso, banalizzando, quale evento di mero intrattenimento.

Stefano Mazzoni

Università di Firenze

Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo

Via Gino Capponi, 7

I – 50121 Firenze

stefano.mazzoni@unifi.it

²⁷⁶ CIL X 946.

²⁷⁷ Cf. TORELLI (1998, 250 e nota 30, 269).

²⁷⁸ CIL X 837, 839-840.

²⁷⁹ Cf. TORELLI (1998, 255).

²⁸⁰ Cf. LUISI (2006, 69ss.).

Riferimenti bibliografici

Fonti, edizioni e commenti

Ateneo. I Deipnosofisti: i dotti a banchetto (2001) Prima trad. it. comm. su progetto di L. Canfora. Introd. di C. Jacob. Roma. Salerno Editrice. 4 voll.

Barelli, E. (a cura di) (2004⁸) *Decimo Giunio Giovenale. Satire*. Introd. di L. Canali. Milano. Rizzoli (I ed. 1976).

Berry, D.H. (ed.) (1996) *Cicero. Pro P. Sulla oratio*. Cambridge. Cambridge University Press.

Beta, S. (a cura di) (1992) *Luciano. La danza*. Trad. di M. Nordera. Venezia. Marsilio.

Beta, S., D'Incerti Amadio, E. (a cura di) (2007) *Quintiliano. Istituzione Oratoria*. Introd. di G. Kennedy. Vol. I. Milano. Mondadori.

Biraschi, A.M. (a cura di) (1994³) *Strabone. Geografia. L'Italia, libri V-VI*. Milano. Rizzoli (I ed. 1988).

Bonaria, M. (a cura di) (1965) *Romani mimi*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.

Caio Svetonio Tranquillo. Vite dei Cesari (1982) Introd. e premessa al testo di S. Lanciotti. Trad. di F. Dessì. Milano. Rizzoli. 2 voll.

Cantarelli, F. (a cura di) (1984) *Dioniso di Alicarnasso. Storia di Roma arcaica (Le antichità romane)*. Milano. Rusconi.

Cassio Dione. Storia romana (libri LII-LVI) (2000²) Introd. di G. Cresci Marrone. Trad. di A. Stroppa. Note di F. Rohr Vio. Vol. V. Milano. Rizzoli (I ed. 1998).

Cassio Dione. Storia romana (libri LVII-LXIII) (2006³) Introd. di M. Sordi. Trad. di A. Stroppa. Note di A. Galimberti. Vol. VI. Milano. Rizzoli (I ed. 1999).

Cavarzere, A. (a cura di) (2007) *Marco Tullio Cicerone. Lettere ai familiari*. Introd. di E. Narducci. Trad. e note di F. Boldrer et all. Vol. I. Milano. Rizzoli.

Cetrangolo, E. (a cura di) (1970²) *Quinto Orazio Flacco. Tutte le opere*. Con un saggio di A. La Penna. Firenze. Sansoni.

Cibotto, G.A. (a cura di) (2002²) *Petronio Arbitro. Satyricon*. Roma. Newton & Compton. (I ed. 1976).

Cicero, F. (a cura di) (2003) *J.J. Winckelmann. Storia dell'arte dell'antichità (1764)*. Milano. Bompiani.

CIL IV.

CIL X.

Corso, A., Mugellesi, R., Rosati, G. (a cura di) (1988) *Gaio Plinio Secondo. Storia naturale*. Vol. V. *Mineralogia e Storia dell'arte. Libri 33-37*. Torino. Einaudi.

Di Virginio, A., Pacitti, G. (a cura di) (2007) *Cicerone. Opere morali*. Milano. Mondadori.

Dionysos. Archivio di iconografia teatrale. Theatre Iconography Archive (2006) (dvd-rom). Corazzano (Pisa). Titivillus.

Fedeli, P. (a cura di) (2007) *Ovidio. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*. Vol. I. Milano. Mondadori (I ed. 1999).

Ferrari, F. (a cura di) (2007) *Menandro e la Commedia Nuova*. Milano. Mondadori (I ed. 2001).

Gros, P. (a cura di) (1997) *Vitruvio. De Architectura*. Trad. e commento di A. Corso e E. Romano. Torino. Einaudi. 2 voll.

J.W. Goethe. Viaggio in Italia (1983) Trad. di E. Castellani. Commento di H. von Einem. Adattato da E. Castellani. Prefaz. di R. Fertonani. Milano. Mondadori.

Marco Valerio Marziale. Epigrammi. Libro degli spettacoli, libri I-VII (1996) Introd. di M. Citroni. Trad. di M. Scàndola. Note di E. Merli. Vol. I. Milano. Rizzoli.

Marziano, N., Verdi, G. (a cura di) (1999) *Luciano. Dialoghi e Storie vere*. Milano. Mursia.

Mastrocinque, A. (a cura di) (2005¹⁰) *Appiano. Le guerre di Mitridate*. Milano. Mondadori (I ed. 1999).

Mugellesi, R. (a cura di) (2004) *Lucio Anneo Seneca. Questioni naturali*. Milano. Rizzoli.

Norcio, G. (a cura di) (2000²) *Cassio Dione. Storia romana (libri XLVIII-LI)*. Vol. IV. Milano Rizzoli (I ed. 1996).

Paratore, E. (a cura di) (1989) *Virgilio. Eneide*. Trad. di L. Canali. Milano, Mondadori (I ed. 1978-1983).

Pighetti, L. (a cura di) (1994) *Tacito. Annali*. Prefaz. di L. Canali. Milano. Mondadori. 2 voll.

Plutarco. Vite parallele (2001⁴) *Demetrio*. Introd., trad. e note di O. Andrei. *Antonio*. Introd., trad. e note di R. Scuderi. Con contributi di B. Scardigli e M. Manfredini. Milano. Rizzoli (I ed. 1989).

Plutarco. Vite parallele (2001) *Lisandro*. Introd. di L. Canfora. Trad. e note di F.M. Muccioli. *Silla*. Introd. di A. Keaveney. Trad. e note di L. Ghilli. Con contributi di B. Scardigli e M. Manfredini. Milano. Rizzoli.

Pompei. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (2003) Roma. Istituto della Enciclopedia Italiana.

Pompei. Pitture e mosaici (1990-2003) Roma. Istituto della Enciclopedia Italiana. 10 voll.

Publio Ovidio Nasone. Le metamorfosi (2001⁸) Introd. di G. Rosati. Trad. di G. Faranda Villa. Note di R. Corti. Milano. Rizzoli. 2 voll. (I ed. 1994).

Res Gestae Divi Augusti. In Guizzi, F. (1999) *Augusto, la politica della memoria*. Roma. Salerno Editrice. 71-149.

Resta Barrile, A., Arfelli, D. (a cura di) (2007) *Cicerone. Opere politiche*. Milano. Mondadori.

Sabbatini Tumolesi, P. (1980) *Gladiatorum paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei*. Roma. Edizioni di Storia e Letteratura.

Sabbatini Tumolesi, P. (ed.) (1988-1996) *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano*. Roma. Quasar. 4 voll.

Shackleton Bailey, D.R. (ed.) (2000) *Valerius Maximus: Memorable Doings and Sayings*. Cambridge Mass.-London. Harvard University Press. 2 voll.

Solinas, F. (a cura di) (2007) *Seneca. Lettere morali a Lucilio*. Prefaz. di C. Carena. Milano. Mondadori (I ed. 1995).

Staccioli, R.A. (a cura di) (1992) *Manifesti elettorali nell'antica Pompei*. Milano. Rizzoli.

Saggi, cataloghi di mostre

Angeli Bernardini, P. (a cura di) (1988) *Lo sport in Grecia*. Roma-Bari. Laterza.

Baldassarre, I. et all. (2006) *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milano. Federico Motta (I ed. 2002).

Barba, E. (1993) *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Bologna. Il Mulino.

Barrett, A.A. (2006) *Livia. La First Lady dell'impero*. Introd. di L. Canfora. Trad. di R. Lo Schiavo. Roma. Edizioni dell'Altana (ed. or. 2002).

Bastet, F.L. (1974) *Fabularum dispositas explicationes*. In *Bullettin Antieke Beschaving*. 49. 206-40.

Beacham, R.C. (1995²) *The Roman Theatre and its Audience*. London. Routledge (I ed. 1991).

Bejor, G. (1979) L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea. In *Athenaeum*. 57. 126-38.

Beta, S. (1992) Introduzione a *Luciano. La danza*. A cura di S. Beta. Trad. di M. Nordera. Venezia. Marsilio. 9-44.

Bettini, M. (2000) *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*. Torino. Einaudi.

Bettini, M. (2008) *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*. Torino. Einaudi.

Bieber, M. (1961²) *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton. Princeton University Press (I ed. 1939).

Bloch, M. (1978⁷) *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Con uno scritto di L. Febvre. A cura di G. Arnaldi. Torino. Einaudi (ed. or. 1949).

Bonifacio, R. (1997) *Ritratti romani da Pompei*. Roma. Giorgio Bretschneider.

Bowie, E.L. (1990) Luciano. In *La letteratura greca della Cambridge University* (1985). Vol. II. *Da Erodoto all'epilogo*. Milano. Mondadori. 454-65.

Bueno, M. (2004) *Praestigiatores, cernui, petauristae, funambuli, pilarii, grillatores*: saltimbanchi e spettacoli "parateatrali" nella Roma antica. In *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo. Università di Firenze*. 5. 65-90.

Cadario, M. (2003) Il Doriforo della "Palestra Sannitica". In La Regina, A. (a cura di) *Nike. Il gioco e la vittoria*. Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004). Milano. Electa. 214-7.

Caldelli, M.L. (2003) Gli agoni in età imperiale. In La Regina, A. (a cura di) *Nike. Il gioco e la vittoria*. Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004). Milano. Electa. 104-15.

Camassa, G., Fasce, S. (a cura di) (1991) *Idea e realtà del viaggio. Il viaggio nel mondo antico*. Genova. ECIG.

Canali, L. (1993) L'entomologo Svetonio. In Id., *Ritratti di padri antichi. Sedici scrittori latini e cristiani*. Pordenone. Studio Tesi. 155-62.

Canfora, L. (2008) *Storia della letteratura greca*. Roma-Bari. Laterza (I ed. 2001).

Champlin, E. (2005) *Nerone*. Trad. di M. Carpitella. Roma-Bari. Laterza (ed. or. 2003).

Coarelli, F. (1998) Il culto di Mefitis in Campania e a Roma. 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. 185-90.

Coarelli, F. (2001) Il foro triangolare: decorazione e funzione. In Guzzo, P.G. (a cura di) *Pompei. Scienza e società, 250° anniversario degli scavi di Pompei*. Atti del convegno internazionale (Napoli, 25-27 novembre 1988). Milano. Electa. 97-107.

Cohen, D. (1995) Le leggi augustee sull'adulterio: il contesto sociale e culturale. In Kertzer, D.I., Saller, R.P. (a cura di) *La famiglia in Italia dall'antichità al XX secolo*. Firenze. Le Lettere. 123-42 (ed. or. 1991).

Curti, E. (2005) Le aree portuali di Pompei: ipotesi di lavoro. In Scarano Ussani, V. (a cura di) *Moregine. Suburbio "portuale" di Pompei*. Testi di P.G. Guzzo et all. Napoli. Loffredo. 51-76.

D'Ambrosio, A., Guzzo, P.G., Mastroberto, M. (a cura di) (2003) *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis*. Catalogo della mostra (Napoli, 21 marzo-31 agosto 2003). Milano. Electa.

D'Arms, J.H. (1989) Pompei and Rome in the Augustan Age and beyond. The Eminence of the Gens Holconia. In Curtis, R.I. (ed.) *Studia Pompeiana et Classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski*. Vol. I. New Rochelle. New York. 51-9.

De Albentiis, E. (2002) La vita sociale: spettacolo, giochi atletici, terme. In Coarelli, F. (a cura di) *Pompei. La vita ritrovata*. Fotografie di A. e P. Foglia. Udine. Magnus. 146-93.

De Caro, S. (1998) La lucerna d'oro di Pompei: un dono di Nerone a Venere Pompeiana. 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. 239-44.

De Carolis, E. (1997) La pittura popolare. In Guzzo, P.G. (a cura di) *Pompeii - Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998). Torino-Londra. Umberto Allemandi & C. 55-60.

De Carolis E., Patricelli, G. (2003) *Vesuvio 79 d.C.: la distruzione di Pompei ed Ercolano*. Roma. L'Erma di Bretschneider.

De Guio, A. (2000) Potere, archeologia del. In Francovich, R., Manacorda, D. (a cura di) *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*. Roma-Bari. Laterza. 222-8.

Deonna, W. (2005) *Il simbolismo dell'acrobazia antica*. Introd. di P.A. Carozzi. Milano. Medusa (ed. or. 1953)

Easterling P., Hall, E. (eds.) (2002) *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge. Cambridge University Press.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une Société de Gens de lettres (1967) Vol. XII (1765). Neufchastel. Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs; ed. facs. Stuttgart-Bad Cannstatt. Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog).

Étienne, R. (1992) *La vita quotidiana a Pompei*. Trad. di M. Andreose e S. Proietti. Milano. Mondadori (ed. or. 1966)

Franklin Jr., J.L. (1987) Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and his troupe. In *AJPh*. 108. 1. 95-107.

Franklin Jr., J.L. (2001) *Pompeis difficile est: Studies in the Political Life of Imperial Pompeii*. Ann Arbor. The University of Michigan Press.

Fraschetti, A. (1989) Le feste, il circo, i calendari. In Schiavone, A. (a cura di) *Storia di Roma*. Vol. IV. *Caratteri e morfologie*. Torino. Einaudi. 609-27.

Fraschetti, A. (1990) *Roma e il principe*. Roma-Bari. Laterza.

Freyer-Schauenburg, B. (2004) Il mantello stellato dell'imperatore Traiano. In *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Roma-Citta del Vaticano. De Luca-Direzione dei Musei dello Stato della Città del Vaticano. 269-74.

García y García, L. (1998) *Nova bibliotheca pompeiana: 250 anni di bibliografia archeologica*. Roma. Bardi. 2 voll.

García y García, L. (2004) *Alunni maestri e scuole a Pompei. L'infanzia, la giovinezza e la cultura in epoca romana*. Coordinamento e revisione di M.E. García Barraco. Roma. Bardi.

Gentili, B. (2006) *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*. Nuova ed. riveduta e aggiornata. Roma. Bulzoni (I ed. 1977).

Gigante, M. (1981) La vita teatrale nell'antica Pompei. In Gallo, I. (a cura di) *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*. Salerno. Pietro Loveglia. 9-51.

Gigante, M. (2008 [2001]) Testimonianze da Pompei e dall'Egitto su Seneca tragico. In Id., *Scritti sul teatro antico*. A cura di G. Arrighetti et all. Introd. di A. La Penna. Napoli. Fridericiana Editrice Universitaria. 369-80.

Graefe, R. (1979) *Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*. Mainz am Rhein. P. von Zabern.

Green, J.R. (1994) *Theatre in Ancient Greek Society*. London-New York. Routledge.

Gregori, G.L. (1999) La dedica dell'anfiteatro di Pompei. In Gabucci, A. (a cura di) *Il Colosseo*. Milano. Electa. 30.

Gros, P. (1987) La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne. In *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I s. av. J.C. - III s. ap. J.-C.)*. Atti del colloquio internazionale (Roma, 8-12 maggio 1985). Rome. École française de Rome. 319-43.

Gros, P. (2001) *L'architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*. Milano. Longanesi (ed or. 1996).

Guastella, G. (2006) La tragedia a Roma. In Guastella, G. (a cura di) *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*. Con la collaborazione di G. Cardinali. Roma. Carocci. 85-124.

Guizzi, F. (1999) *Augusto, la politica della memoria*. Roma. Salerno Editrice.

Guzzo, P.G. (a cura di) (1997a) *Pompeii - Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998). Torino-Londra. Umberto Allemandi & C.

Guzzo, P.G. (1997b) Panorama di Pompei. In Id. (a cura di) *Pompeii - Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998). Torino-Londra. Umberto Allemandi & C. 11-20.

Guzzo, P.G. (2007) *Pompeii. Storia e paesaggi della città antica*. Fotografie di A. e P. Foglia, S. Riccio. Milano. Electa.

Guzzo, P.G., Pesando, F. (2002) Sul colonnato nel foro triangolare di Pompei: indizi in un "delitto perfetto". In *Eutopia*. n.s. 2. 1. 111-21.

Herington, C.J. (1992) Seneca il Giovane. In *La letteratura latina della Cambridge University* (1982). Vol. II. *Da Ovidio all'epilogo*. Trad. di L. Simonini. Milano. Mondadori. 153-83.

Hirsch Jr., E.D. (1973) *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*. Bologna. Il Mulino (ed. or. 1967).

Hopkins, K., Beard, M. (2006) *Il Colosseo. La storia e il mito* (2005). Trad. di O.D. Cordovana. Roma-Bari. Laterza (ed. or. 2005).

Horsfall, N. (1991) Prosa e mimo. In *La letteratura latina della Cambridge University* (1982). Vol. I. *Dalle origini all'elegia d'amore*. Trad. di L. Simonini. Milano. Mondadori. 473-88.

Hugoniot, Ch., Hurllet, F., Milanezi, S. (éds.) (2004) *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*. Atti del colloquio (Tours, 3-4 maggio 2002). Tours. PUF-Presses universitaires François-Rabelais.

I colori del bianco. Policromia nella scultura antica (2004). Roma-Città del Vaticano. De Luca-Direzione dei Musei dello Stato della Città del Vaticano.

Jacobelli, L. (2003) *Gladiatori a Pompei: protagonisti, luoghi, immagini*. Roma. L'Erma di Bretschneider.

Jacobelli, L. (a cura di) (2008) *Pompei: la costruzione di un mito. Arte, letteratura, aneddotica di un'icona turistica*. Con contributi di L. García y García, M. Melotti e N. Vismara. Roma. Bardi.

Johannowski, W. (2000) Appunti sui teatri di Pompei, Nuceria, Alfaterna, Ercolano. In *RSP*. 11. 17-32.

Junkelmann, M. (2000) Familia Gladiatoria: The Heroes of the Amphitheatre. In Jackson, R. (ed.) *The Power of Spectacle in Ancient Rome: Gladiators and Caesars*. Catalogo della mostra (Londra, 21 ottobre 2000-23 gennaio 2001). London. British Museum Press. 31-74.

Kelly, H.A. (1996 [1979]) Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana. In Savarese, N. (a cura di) *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna. Il Mulino. 69-97 (ed. or. 1979).

La Regina, A. (a cura di) (2001) *Sangue e arena*. Catalogo della mostra (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002). Milano. Electa.

La Regina, A. (a cura di) (2003) *Nike. Il gioco e la vittoria*. Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004). Milano. Electa.

La Rocca, E., de Vos, M., de Vos A. (2000²) *Guide archeologiche: Pompei*. Milano. Mondadori (ed. ampliata e aggiornata, I ed. 1976).

La Rocca, E., Tortorella, S. (edd.) (2008) *Trionfi romani*. Catalogo della mostra. Con il coordinamento scientifico di A. Lo Monaco (Roma, 5 marzo-14 settembre 2008). Milano. Electa.

Lauter, H. (1976) Die hellenistischen Theater der Samniten und Latiner in ihrer Beziehung zur Theaterarchitektur der Griechen. In Zanker, P. (Hrsg.) *Hellenismus in Mittelitalien*. Atti del colloquio (Gottinga, giugno 1974). In *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*. 97. 413-25.

Lauter, H. (1999) *L'architettura dell'ellenismo*. Trad. di A. Faustoferri. Milano. Longanesi (ed. or. 1986).

Liverani, P. (2004) L'Augusto di Prima Porta. In *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Roma-Città del Vaticano. De Luca-Direzione dei Musei dello Stato della Città del Vaticano. 235-42.

Lo Cascio, E. (1996) Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana. Le vicende isituzionali. In *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron*. Atti della tavola rotonda (Clermont-Ferrand, 28-30 novembre 1991). Naples-Rome. Centre Jean Bérard-École française de Rome. 111-23.

Lo Monaco, A. (2008) In processione al circo. In La Rocca, E., Tortorella, S. (a cura di) *Trionfi romani*. Catalogo della mostra. Con il coordinamento scientifico di A. Lo Monaco (Roma, 5 marzo-14 settembre 2008). Milano. Electa. 76-83.

Luisi, A. (2006) *Lettera ai posteri. Ovidio, 'Tristia' 4,10*. Bari. Edipuglia.

Magagnato, L. (1992) Il teatro Olimpico. In Puppi, L. (a cura di) *Il teatro Olimpico*. Contributi di M.E. Avagnina, T. Carunchio, S. Mazzoni. Milano. Electa. 9-77.

Maiuri, A. (1950) Ludi ginnico-atletici a Pompei. In *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*. Napoli. Gaetano Macchiaroli. 167-205.

Maiuri, B. (1947) Rilievo gladiatorio di Pompei. In *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe in Scienze morali, storiche e filologiche*. s. VIII. 344. II. 11-12. 491-510.

Marx, K. (1968) *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*. Trad. di E. Grillo. Vol. I. Firenze. La Nuova Italia.

Mastropasqua, F. (1998) Il grande affresco nella villa dei Misteri di Pompei. In Id., *Metamorfosi del teatro*. Napoli. Edizioni Scientifiche Italiane. 57-73.

Mastroroberto, M. (1997) La pittura di giardino. In Guzzo, P.G. (a cura di) *Pompeii - Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998). Torino-Londra. Umberto Allemandi & C. 61-2.

Mazzoni, S. (a cura di) (2003) Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia. In *Drammaturgia*. 10. 15-467.

Mazzoni, S. (2005) Maschera: storie di un oggetto teatrale. In *Dioniso*. n.s. 4. 158-83.

Mazzoni, S. (2006) Note sui teatri romani in età imperiale. In *Annali Online della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Ferrara*. 1. 219-36 (<http://eprints.unife.it/annali/lettere/>).

Mazzoni, S. (2007) Ripensando Ludovico Zorzi. In www.drammaturgia.it (data di pubblicazione su web: 23 giugno).

Mazzoni, S. (2008⁴) *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*. Corazzano (Pisa). Titivillus (I ed. 2003).

Moormann, E.M. (1983) Rappresentazioni teatrali su *scaenae frontes* di quarto stile a Pompei. In *Pompei Herculaneum Stabiae*. 1. 73-117.

Mouritsen, H. (1988) *Elections, Magistrates and Municipal Élite: Studies in Pompeian Epigraphy*. Roma. L'Erma di Bretschneider.

Murolo, M. (1959) Il cosiddetto "Odeo" di Pompei ed il problema della sua copertura. In *RAAN*. n.s. 34. 89-101.

Musti, D. (2008) *Lo Scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*. Con appendici di G. Mosconi e M. Santucci. Roma-Bari. Laterza.

Nava, M.L., Paris, R., Friggeri, R. (a cura di) (2007) *Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del museo di Napoli e a Pompei*. Catalogo della mostra (Roma, 20 dicembre 2007-31 marzo 2008). Milano. Electa.

Neppi Modona, A. (1961) *Gli edifici teatrali greci e romani. Teatri, odei, anfiteatri, circhi*. Firenze. Olschki.

Nicolet, C. (1967) Tribuni militum a populo. In *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome*. 79/1. 29-76.

Paduano, G. (2008) *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*. Milano. Rizzoli.

Pappalardo, U. (2002-2003) La influencia de la ideología augustea en la decoración de Pompeya y Herculano. In *Lucentum*. 21-22. 171-78.

Pappalardo, U., Borrelli, D. (2007) *La cultura teatrale antica. Archeologia e letteratura*. Napoli. L'Orientale Editrice.

Paratore, E. (2005) *Storia del teatro latino. Con un'Appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico*. A cura di L. Gamberale, A. Marchetta. Venosa (Potenza). Osanna Edizioni (I ed. 1957).

Pesando, F. (2000) Edifici pubblici "antichi" nella Pompei augustea: il caso della palestra Sannitica. In *Römische Mitteilungen*. 107. 155-75.

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

Pesando, F., Guidobaldi, M.P. (2006) *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*. Roma-Bari. Laterza.

Petrone, G. (1992) I romani. In Albini, U., Petrone, G. (a cura di) *Storia del teatro. I greci - I romani*. Milano. Garzanti. 339-684.

Pomian, K. (1992) *L'ordine del tempo*. Torino. Einaudi (ed. or. 1984).

Pouille, B. (1999) Le théâtre de "Marcellus" et la sphère. In *MEFRA*. 111/1. 257-72.

Rawson, E. (1987) *Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis*. In *PBSR*. 55. 83-114.

Redondi, P. (2007) *Storie del tempo*. Roma-Bari. Laterza.

Salmon, E.T. (1995²) *Il Sannio e i Sanniti*. Torino. Einaudi (ed. or. 1967).

Savarese, N. (2003) L'orazione di Libanio in difesa della pantomima. In *Dioniso*. n.s. 2. 84-105.

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

Schiesaro, A. (2008) *Dioniso: il trionfo e la morte*. In La Rocca, E., Tortorella, S. (a cura di) *Trionfi romani*. Catalogo della mostra. Con il coordinamento scientifico di A. Lo Monaco (Roma, 5 marzo-14 settembre 2008). Milano. Electa. 30-3.

Shaw, B. (1995) Il significato culturale della morte. Età e distinzione per sesso nella famiglia romana. In Kertzer, D.I., Saller, R.P. (a cura di) *La famiglia in Italia dall'antichità al XX secolo*. Firenze. Le Lettere. 79-102 (ed. or. 1991).

Stroh, W. (2000) 'Give us your Applause!' The World of the Theatre. In Jackson, R. (ed.) *The Power of Spectacle in Ancient Rome: Gladiators and Caesars*. Catalogo della mostra (Londra, 21 ottobre 2000-23 gennaio 2001). London. British Museum Press. 103-24.

Torelli, M. (1998) 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. 245-70.

Torelli, M. (2002) El toro a Etrúria i a Roma. In *Toros. Imatge i culte a la Mediterrània antiga*. Catalogo della mostra (Barcellona, 14 novembre 2002-6 marzo 2003). Barcelona. Aleu. 176-87.

Toros. Imatge i culte a la Mediterrània antiga (2002). Catalogo della mostra (Barcellona, 14 novembre 2002-6 marzo 2003). Barcelona. Aleu.

Tosi, G. (2003a) *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*. Con contributi di L. Baccelle Scudeler et all. Roma. Quasar. 2 voll.

Tosi G. (2003b) La tipologia del teatro-tempio: un problema aperto. In Id., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*. Con contributi di L. Baccelle Scudeler et all. Vol I. Roma. Quasar. 721-50.

Tosi, G. (2003c) Il foro e i *munera gladiatoria* nel 'De Architectura' di Vitruvio. In Id., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*. Con contributi di Baccelle Scudeler, L., et all. Vol I. Roma. Quasar. 709-20.

Tosi, G. (2003d) La carpenteria negli edifici per spettacoli. In Id., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*. Con contributi di L. Baccelle Scudeler et all. Vol I. Roma. Quasar. 687-708.

Ungaro, L. (2004) Il rivestimento dipinto dell'"Aula del Colosso" nel foro di Augusto. In *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Roma-Citta del Vaticano. De Luca-Direzione dei Musei dello Stato della Città del Vaticano. 275-80.

Varone, A. (1997) L'amministrazione della città e la vita pubblica. In Guzzo, P.G. (a cura di) *Pompeii - Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998). Torino-Londra. Umberto Allemandi & C. 21-27.

Varone, A. (2000) *Pompeii, 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.

Vernant, J.-P. (1993) I miei maestri, la mia ricerca. In Vernant, J.-P., Schiavone, A., *Ai confini della storia*. Torino. Einaudi. 27-64.

Veyne, P. (1984) *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico*. Bologna. Il Mulino (ed. or. 1976).

Veyne, P. (2003²) L'affresco detto dei Misteri a Pompei. In Id., *I misteri del gineceo*. Con Lissarrague, F. e Frontisi-Ducroux, F. Trad. di Gregori, B. Roma-Bari. Laterza. 5-145 (ed. or. 1998).

Veyne, P. (2007) *L'impero greco-romano*. Milano. Rizzoli (ed. or. 2005).

Vicentini, C. (2003) Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico. In *Culture teatrali*. 9. 135-65 (anche in www.drammaturgia.it, data di pubblicazione su web: 23 marzo 2005).

Ville, G. (1981) *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*. Rome. École française de Rome.

Waele de, J.A.K.E. (a cura di) (2001) *Il tempio Dorico del foro triangolare di Pompei*. Roma. L'Erma di Bretschneider.

Webster, T.B.L. (1961) Monuments illustrating New Comedy. In *Bullettin of the Institute of Classical Studies. University of London*. suppl. 11.

Webster, T.B.L. (1970²) *Greek Theatre Production*. London. Methuen (I ed. 1956).

Wünsche, R. (2004) La policromia della testa bronzea con la benda da vincitore a Monaco. In *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Roma-Città del Vaticano. De Luca-Direzione dei Musei dello Stato della Città del Vaticano. 163-86.

Zanker, P. (1989) *Augusto e il potere delle immagini*. Trad. di F. Cuniberto. Torino. Einaudi (ed. or. 1987).

Zanker, P. (1993) *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*. Trad. di A. Zambrini. Torino. Einaudi.

Zevi, F. (1995) Personaggi della Pompei sillana. In *PBSR*. 63. 1-24.

Zevi, F. (1996a) Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana. Per un'interpretazione dei dati archeologici. In *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron*. Atti della tavola rotonda (Clermont-Ferrand, 28-30 novembre 1991). Naples-Rome. Centre Jean Bérard-École française de Rome. 125-38.

Zevi, F. (1996b) Nerone, Baia e la Domus Aurea. In Andreae, B., Parisi Presicce, C. (a cura di) *Ulisse. Il mito e la memoria*. Catalogo della mostra (Roma, 22 febbraio-2 settembre 1996). Roma. Progetti museali. 320-31.

DIDASCALIE ILLUSTRAZIONI

- [1.](#) Il sito di Pompei *ante* 79 d.C. (da Guzzo [2007]).
- [2.](#) Ritratto di Augusto con occhi colorati inseriti, bronzo, da Meroe in Egitto (Londra, British Museum).
- [3.](#) Ricostruzione della policromia della statua loricata dell'Augusto di Prima Porta (da Liverani [2004]).
- [4.](#) Pompei, pianta del quartiere dei teatri: 1. tempio Dorico; 2. foro triangolare; 3. palestra Sannitica; 4. tempio di Iside; 5. tempio di Esculapio (cosiddetto Giove Meilichio); 6. teatro; 7. *theatrum tectum*; 8. caserma dei gladiatori (già ginnasio) (da Mazzoni [2008⁴]).
- [5.](#) Pompei: *própylon* d'ingresso al foro triangolare, II a.C.
- [6.](#) Pompei: scalinata collegante l'area del foro triangolare al teatro, II a.C.
- [7.](#) J. Ph. Hackert, Veduta del quartiere dei teatri di Pompei, 1799, olio su tela (Attingham Park, Collezione duca di Berwick, National Trust).
- [8a-b.](#) Pompei, teatro grande, stato attuale: vestigia del palcoscenico d'età imperiale.
- [9.](#) *Ifigenia in Tauride*, I d.C., pittura parietale, Pompei, casa di Pinarius Cerialis (III 4, 4).
- [10.](#) Dioscuride di Samo, Emblema con musicisti ambulanti, fine del II a.C., mosaico policromo (da una pittura del primo quarto del III a.C.), dalla cosiddetta villa di Cicerone a Pompei (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9985).
- [11.](#) Dioscuride di Samo, Emblema con musicisti ambulanti, particolare: giovane musicista in attesa (vedi [fig. 10](#)).

[12.](#) Emblema con attori che si preparano per uno spettacolo, età flavia, mosaico policromo (da una pittura della fine del IV-inizi del III a.C.), da Pompei, casa del Poeta tragico (VI 8, 3-8) (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9986).

[13.](#) Statuetta di satiro danzante, II a.C., bronzo, da Pompei, casa del Fauno (VI 12, 2) (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 5002).

[14.](#) Soglia con maschere tragiche e festone, fine del II-inizi del I a.C., mosaico policromo, da Pompei, casa del Fauno (VI 12, 2) (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9994).

[15.](#) Attori tragici, I d.C., pittura parietale, da Pompei, casa dei Dioscuri (VI 9, 6 7) (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9039).

[16.](#) Scena teatrale comica (Il servo racconta), I d.C., pittura parietale, Pompei, casa dei Quadretti teatrali (I 6, 11) (e in replica, da Ercolano, Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9037).

[17.](#) Pianta di Pompei con gli edifici pubblici realizzati *post* 80 a.C. (Zanker – von Harsdorf, da Zanker [1993]).

[18.](#) Achille Vianelli, Interno del *theatrum tectum*, XIX sec., acquerello seppia (Napoli, Museo nazionale di san Martino, inv. 13340).

[19.](#) Pianta del *theatrum tectum* pompeiano (da Murolo [1959]).

[20.](#) Ipotesi di ricostruzione assonometrica del *theatrum tectum* pompeiano (da Murolo [1959]).

[21.](#) Busto di Caio Norbano Sorice, I a.C., bronzo (Museo archeologico nazionale di Napoli, inv. 4991).

[22.](#) Statua di attore in toga, 20-40 d.C., marmo, dal tempio di Diana in Nemi (Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, N. 707).

[23.](#) Pompei: veduta dell'anfiteatro, stato attuale.

[24.](#) Francesco Morelli, Fregio del podio dell'anfiteatro di Pompei, particolare: gladiatori, *ante* 1816, matita, inchiostro, tempera (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. ADS 79).

[25.](#) La rissa tra pompeiani e nucerini nell'anfiteatro di Pompei, *post* 59 d.C., pittura parietale, da Pompei (casa I 3, 23) (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 112222).

[26.](#) Plastico (1:50) del tempio di Apollo e del foro di Pompei (Roma, Museo della Civiltà Romana).

[27.](#) Rilievo con processione, giochi gladiatorî e scene di *venatio*, età giulio-claudia, marmo, da Pompei, necropoli di porta Stabia (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 6704).

[28.](#) Danzatrice con crotali e suonatore di *tibiae pares* e *scabellum*, prima metà del III d.C., particolare di un mosaico, da Roma, tempio di Diana sull'Aventino (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, inv. 902).

[29.](#) Aureo di Augusto: *Caesar Augustus Divi F Pater Patriae*, 9-8 a.C., da Pompei (Napoli, Museo archeologico nazionale, F.r. 3692).

[30.](#) Elmo gladiatorio da parata di un *thraex* (con palma della vittoria sulla fronte), I d.C., dalla caserma dei gladiatori di Pompei (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 5649).

[31.](#) Gambali decorati da parata di un *thraex*, I d.C., dalla caserma dei gladiatori di Pompei (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 5666-5667).

[32.](#) Statua onoraria di Marco Holconio Rufo, *post* 2 a.C., marmo, da Pompei (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 6233).

[33.](#) Pompei, teatro grande, ultimo gradone della *media cavea*: orma in negativo dell'iscrizione in onore di Marco Holconio Rufo, *post* 3-2 a.C.

[34.](#) Pianta del teatro di Pompei dopo la ricostruzione compiuta dagli Holconii in età augustea (da Zanker [1993]).

[35.](#) Ipotesi di ricostruzione del teatro di Pompei dopo la ristrutturazione e gli abbellimenti compiuti dagli Holconii in età augustea (da Zanker [1993]).