

STEFANO MAZZONI

### *Note sui teatri romani in età imperiale*

*Ludus in artem paulatim verterat*

(Livio *Ab urbe condita* VII 2, 11).

1. Le pietre degli spazi dello spettacolo antichi e moderni non sono scisse dagli uomini e l'architettura è di per sé «in grado di evocare stati d'animo, affetti ed emozioni»<sup>1</sup>. Ma, attenzione, quelle pietre autosignificanti non sono atemporali. Vanno storicizzate riconducendole (di volta in volta, caso per caso) alla vita che le animò: ai committenti e agli artisti-esecutori come agli eventi spettacolari e al pubblico. Non sempre lo spettacolo pietrificato degli edifici eclissa il labile ricordo delle *performances* e delle rappresentazioni. Sappiamo che, paradossalmente, «lo storico dello spettacolo non può fare la storia sugli spettacoli»<sup>2</sup>. Resta che deve decodificarne le tracce documentali per tentare di ricostruire e interpretare l'idea di teatro e spettacolo di un'epoca o di un determinato ambiente culturale. Sia essa utopica o reale.

Si pensi al grandioso palcoscenico dei Flavi, *alias* Colosseo. Un monumento sfarzoso costruito per l'eternità ([fig. 1](#)). Dedicato alla mitopoiesi imperiale. Concepito, nell'ambito di un ampio disegno urbanistico, per stupire il mondo e trasmettere la memoria di una nuova dinastia cancellando il ricordo di Nerone e della sua magniloquente *Domus Aurea*<sup>3</sup>. L'edificio (che coronò l'avventura anfiteatrale dell'urbe avviata da Cesare nel 46 a.C.)<sup>4</sup> fu iniziato durante il regno di Vespasiano, concluso e inaugurato da suo figlio Tito e perfezionato da Domiziano. L'inaugurazione ebbe luogo tra il giugno e il settembre dell'80 d.C. Durò cento giorni e fu, è ben noto, memorabile:

Se sei un tardivo spettatore venuto da lontani lidi che oggi per la prima volta assiste al sacro spettacolo, non farti trarre in inganno dalla battaglia navale coi suoi battelli e dalle onde che eguagliano quelle del mare: qui poco fa c'era la terra. Non ci credi? Aspetta che le acque prostrino Marte, da un momento all'altro dirai: «Qui poco fa c'era il mare»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> KAPLAN (1968, 75).

<sup>2</sup> MAROTTI (1983<sup>3</sup>, 8).

<sup>3</sup> Basti qui rinviare (anche per la precedente bibliografia) a GABUCCI (1999); LA REGINA (2001); TOSI (2003, vol. I, 13-6; vol. II, tav. I, figg. 1-10).

<sup>4</sup> Cf. COARELLI (2001, 43).

<sup>5</sup> Mart. *Sp.* XXIV (cito dall'ed. degli *Epigrammi* di CITRONI – SCÀNDOLA – MERLI [1996, 135]). Sull'epigramma in questione cf. anche REA (2001, 225s.).

Marziale si rivolge idealmente a uno spettatore giunto in ritardo al Colosseo per assistere ai giochi straordinari offerti con evergetica magnificenza dall'imperatore Tito per esprimere la sua maestà<sup>6</sup>. Se prestiamo fede alle parole del poeta (vivace testimone oculare di quei remoti eventi performativi), all'epoca l'anfiteatro era provvisto di dispositivi che consentivano l'allagamento dell'arena. Dispositivi incompatibili con l'assetto attuale degli ipogei articolato in un fitto reticolo di massicci tratti murari in tufo e mattoni (fig. 2). Dunque, Marziale non è attendibile? Vi furono davvero giochi in acqua<sup>7</sup> così complessi durante l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio? A lungo la domanda è rimasta priva di risposte del tutto convincenti. Poi decisive indagini, fondate su un nuovo accurato rilievo architettonico, hanno provato la veridicità della fonte, dimostrando che il monumento nel monumento<sup>8</sup> (i sotterranei in tufo) (fig. 3) venne costruito soltanto *dopo* l'inaugurazione, al tempo di Domiziano (81-96 d.C.)<sup>9</sup>. Da allora non fu più possibile utilizzare l'invaso ipogeo per allestire spettacoli acquatici<sup>10</sup>. Durante l'inaugurazione, invece, l'arena dove si svolgevano i *ludi* aveva una struttura in legno ed era reversibile (figg. 4-5). Sicché il tavolato e l'impalcato lignei potevano essere montati e smontati in tempi brevi, sfruttando per la spettacolare naumachia (ricca di effetti scenotecnici: le «onde che eguagliano quelle del mare» evocate dal poeta) anche gli spazi sotterranei dell'anfiteatro che, sgombri e circoscritti da un muro di contenimento, potevano essere allagati<sup>11</sup>. Comprendiamo meglio, adesso, un altro epigramma di Marziale sui giochi inaugurali, quello incentrato sulla elegante danza equorea delle Nereidi:

Un'ammaestrata schiera di Nereidi ha danzato su tutto lo specchio di mare e ha disegnato sulle cedevoli acque svariate figure. Con le punte dritte è comparso minaccioso un tridente, con quelle ricurve un'ancora: ci è sembrato di vedere un remo, ci è sembrato di vedere un battello, e splendere la costellazione dei Laconi gradita ai naviganti, e spiegarsi gonfiate dal vento le smaglianti vele. Chi ha inventato così ingegnosi artifici nelle limpide acque? Questi giochi li ha insegnati Teti, oppure li ha imparati<sup>12</sup>.

Erra la storiografia che instaura una dicotomia tra drammaturgie dello spazio e forme dello spettacolo. Esse, di norma, sono osmotiche<sup>13</sup>. La geografia e la storia degli spazi dello spettacolo

---

<sup>6</sup> Per il decisivo cap. dell'evergetismo resta fondamentale VEYNE (1984, *passim*, pp. 468, 598, per quanto sopra osservato).

<sup>7</sup> Sull'argomento cf. TRAVERSARI (1960).

<sup>8</sup> Cf. REA (1999, 103).

<sup>9</sup> Cf. BESTE (2001, specialmente 280-83, con utili ipotesi grafiche di ricostruzione della originaria struttura in legno dell'arena). Si tengano presenti, inoltre, le precedenti, condivisibili osservazioni al riguardo di COARELLI (1984<sup>4</sup>, 166, 171).

<sup>10</sup> Cf. REA (2001, 229); BESTE (2001, 280).

<sup>11</sup> Cf. REA (2001, 225s.); BESTE (2001, 281).

<sup>12</sup> Mart. *Sp.* XXVI (ed. di CITRINI – SCÀNDOLA – MERLI [1996, 137]).

<sup>13</sup> Cf. DE MARINIS (2000, 29-51); MAZZONI (2003b, 15-467).

non vanno banalizzate confinandole negli “steccati” delle sole tipologie architettoniche e scenografiche.

2. Di più. I teatri come i documenti sono luoghi della memoria<sup>14</sup>. Se li studiamo in una prospettiva multilineare possono “raccontarci” tante vicende, ambizioni, delusioni, speranze, avventure individuali e collettive. È nostro compito, anzitutto, si è accennato, cercare di documentare e decifrare la realtà storica complessiva di un’epoca. Il suo clima politico culturale artistico. La mentalità dei committenti degli artisti del pubblico. I loro gusti, le loro inclinazioni ideologiche e culturali. Le analogie e le differenze. Le opere e i giorni. Per restituire spessore ai nostri “oggetti” d’indagine e avere maggiori *chances* di interpretarli in modo corretto giovano anche le pratiche della microstoria fondate su un serrato confronto tra teorie storiografiche e scienze umane. Si pensi alla *thick description* (la descrizione densa enunciata da Clifford Geertz in ambito antropologico) che mira alla costituzione di repertori di materiali «descritti densamente, resi cioè intellegibili dal loro inserimento nel contesto»<sup>15</sup>. Storia “unitaria globale” e “contestuale” di un fluido sincronico “sistema di relazioni”: questo, in sintesi, l’approccio fruttuoso per cercare di restituire le complessità e la ricchezza delle molteplici storie dei teatri e degli spettacoli nei tempi lunghi della storia<sup>16</sup>.

Non si sottolineerà mai abbastanza, ad esempio, l’importanza dell’analisi iconografica e iconologica<sup>17</sup> degli spazi del teatro e dello spettacolo del mondo antico e dell’età moderna. Penso specialmente ai teatri romani d’età imperiale o a quelli accademici e di corte del Cinquecento italiano<sup>18</sup> (ma si potrebbero convocare altre esperienze) permeati da temi iconici che, riconducendoci alla sfera del significato, inducono a riflettere, entro un determinato contesto culturale e anche in rapporto ai mutamenti delle mentalità delle ideologie e del gusto, sulla cultura dell’immagine, sui percorsi dell’immaginazione a essa correlati, sui simboli e sui meccanismi di ricezione, sulla retorica delle forme di rappresentazione in cui si esprime un’epoca, sulle dinamiche tra creazione artistica e ricerca storica.

3. Proprio nel potere delle immagini il mito di stato augusteo individuò un efficacissimo vettore di diffusione<sup>19</sup>. Nel 42 a.C. il ventunenne figlio adottivo erede di Cesare decise che il culto del padre assassinato (*Divus Iulius*) entrasse ufficialmente nella religione di stato. Da allora

---

<sup>14</sup> Per abbreviare la dimostrazione rinvio a MAZZONI (1998).

<sup>15</sup> LEVI (1993, 118s.). E cf. GEERTZ (1973).

<sup>16</sup> Per un’esemplificazione al riguardo cf. MAZZONI (2002-2003, 221-53).

<sup>17</sup> Per il quadro di riferimento cf. GOMBRICH (1983); HOLLY (1993); CIERI VIA (1994); CARBONI (2002); FORSTER – MAZZUCCO (2002). Condivisibili osservazioni di metodo in BERNARDI (2002, 99-105).

<sup>18</sup> Cf. ad esempio MAZZONI (1985 e 1998 e rivedi n. 16).

<sup>19</sup> Cf. l’esemplare ZANKER (1989, 179 e *passim*).

Ottaviano fu il carismatico *Divi filius*. Di lì a poco decollò un nuovo eloquente «linguaggio delle immagini» espresso in monete con effigi, in ritratti, gemme, cammei, armi, statue celebrative, edifici e spazi grandiosi pulsanti di vita, cerimonie, feste e spettacoli di stato da un forte contenuto ideologico illustrato in specie con la creazione di un simbolico lessico figurativo assimilante i Cesari alle divinità<sup>20</sup>. Nel 27, dopo la decisiva vittoria di Azio (31 a.C.) evento fondatore del nuovo potere imperiale, fu conferito a Ottaviano il titolo di *Augustus* (l'equivalente del greco *Sebastós*, 'venerando') che lo avvolse in un alone di sublimità e prodigio<sup>21</sup>. In quell'anno iniziò di fatto il suo ambiguo principato che distrusse l'antica repubblica mantenendola apparentemente in vita<sup>22</sup>. Da allora il compito di celebrare il signore di Roma e dell'impero, dimostrandogli lealtà e gratitudine, ricadde sul senato e sulle città soggette, sulle corporazioni, sui gruppi e su singoli privati cittadini<sup>23</sup>. Amici fedeli, sostenitori politici, circoli intellettuali e poeti, organizzatori di feste, rituali religiosi e spettacoli, architetti, artisti e botteghe alle dipendenze dei committenti furono i protagonisti e gli esecutori di tale progetto fondato sul consenso. Tra il 27 e il 23 a.C. il cesariano Vitruvio dedicò al *Divi filius* i dieci libri del *De architectura*, esortandolo a perseguire una politica di memoria monumentale proseguendo nell'ambizioso programma di costruire edifici pubblici e privati capaci di sfidare i secoli e trasmettere ai posteri il ricordo delle sue gesta<sup>24</sup>. In questo quadro si iscrive la politica di edilizia teatrale di Augusto nell'urbe:

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 Apollo Sosiano e quello di Bellona, così vicini alle arcate del teatro che sembravano

---

<sup>20</sup> *Ibid.* 39 e *passim*: ad esempio le pagine dedicate a *Feste e rituali* (123-28), quelle intitolate *Applauso e ordine. Il teatro come luogo d'incontro fra il «princeps» e il popolo* (158-64) e il cap. V (*Lo scenario mitico del nuovo Stato*, 179-254).

<sup>21</sup> Sull'appellativo cf. GUIZZI (1999, 61); più ampie osservazioni in ZANKER (1989, 37, 105-108, par. *Il titolo di «Augusto» e il nuovo ritratto*).

<sup>22</sup> Cf. *Res gestae* VII 2 (ed. GUIZZI [1999, 87]). Sulle strategie adottate da Augusto per conseguire il dominio sulle coscienze e addivenire al potere assoluto cf. FRASCHETTI (1990 e 1998, 56s., 60-2, per gli eventi del 27 e le conseguenti "ricadute" politiche).

<sup>23</sup> Per la "svolta" post 27 a.C. cf. ancora ZANKER (1989, 99, 108).

<sup>24</sup> Vitr. *De arch.* I *praef.*, 1-3 (ed. GROS [1997, vol. I, 10-13]). Per la datazione della dedica ad Augusto cf. BARRESI (1988, 146). Per la datazione del trattato e delle sue diverse fasi compositive (dalla preparazione alla pubblicazione) cf. GROS (1997, vol. I, XXVII-XXXII).

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*<sup>25</sup>.

Il teatro e la città, dunque, la città del principe. La felice endiadi applicata da Ludovico Zorzi alla scena italiana tra Quattro e Settecento<sup>26</sup> funziona anche in questo diverso contesto storico e culturale. Già nel 32 a.C. Ottaviano aveva finanziato «con grande spesa» il restauro del teatro di Pompeo in Campo Marzio (fig. 6), la cui scenafrente esibiva colossali sculture raffiguranti Apollo e le Muse<sup>27</sup>. In quell'occasione, inoltre, egli «rimosse anche la statua di Pompeo dalla Curia dove era stato ucciso Cesare, e la sistemò sopra un arco di marmo, di fronte alla loggia del teatro»<sup>28</sup>. Perseguiva una politica di pacificazione. Circa vent'anni dopo, tra il 13 e l'11, vennero dedicati, sempre in Campo Marzio divenuto quartiere dei teatri<sup>29</sup>, i citati edifici teatrali di Balbo (fig. 7) e di Marcello<sup>30</sup>. Quest'ultimo (figg. 8-9), voluto da Cesare, fu fatto edificare da Augusto che lo dedicò al nipote (e genero) prematuramente scomparso<sup>31</sup>. Il principe fece sistemare nell'udienza una statua bronzea di costui<sup>32</sup> e disporre nella *frons* le quattro alte preziose colonne greche che un tempo avevano abbellito la scena dell'effimero teatro ligneo di Scauro splendente di marmi, vetro, legno dorato, argento, avorio<sup>33</sup>. Nel 12 a.C., intanto, Augusto era diventato *pontifex maximus*<sup>34</sup>. La carica gli conferiva ulteriore carisma assommandosi alle parti di *Divi filius*, *princeps*, *imperator* e *Augustus* da lui recitate sulla scena del mondo. Una recita non priva di "doppi". Doppi pietrificati dislocati in tutto l'impero. Statue dall'acceso cromatismo dense di significato. Si pensi all'Augusto loricato di Prima Porta (*post* 20 a.C.) ritratto in origine col *paludamentum* rosso porpora segno squillante d'autorità militare<sup>35</sup>. Una concentrazione di potere supremo e universale, di prestigio e sacralità che portò all'avvento di una salvifica età dell'oro miscelando rispetto formale per le

<sup>25</sup> ZANKER (1989, 160, 164).

<sup>26</sup> Cf. ZORZI (1977).

<sup>27</sup> Lo afferma lo stesso Augusto asserendo di aver restaurato «il Campidoglio e il teatro di Pompeo, con grande spesa, senza farvi iscrivere il mio nome»: *Res gestae* XX 1 (ed. GUIZZI [1999, 113]). Quanto alla datazione cf. COARELLI (1984<sup>4</sup>, 257). Per un riepilogo, anche documentale, sul teatro di Pompeo cf. da ultimo TOSI (2003, vol. I, 22-4, con bibliografia; vol. II, tav. I, figg. 14-27). Per un'ipotesi di ricostruzione virtuale: <http://www.theatron.co.uk/index.html>

<sup>28</sup> Suet. *Aug.* XXXII (cito dall'ed. delle *Vite dei Cesari* di LANCIOTTI – DESSI [1982, vol. I, 205]).

<sup>29</sup> Cf. NEUMEISTER (1993, 176-92); SAVARESE (1996, LVs.).

<sup>30</sup> Sui teatri di Balbo e Marcello cf. GATTI (1979, 237-313); FIDENZONI (1970); COARELLI (1984<sup>4</sup>, 244s., 254); ZANKER (1989, 147, 149, 156-59, 164s.). Cf. poi le schede di Ciancio Rossetto e Ruggiero (in CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO [1994, vol. II, 594-600]), nonché TOSI (2003, vol. I, 24-7, con bibliografia; vol. II, tav. I, figg. 28-43). I lavori del teatro di Marcello erano conclusi già nel 17.

<sup>31</sup> Cf. *Res gestae* XXI 1: «su un'area in gran parte acquistata da privati costruii, presso il tempio di Apollo, un teatro che volli avesse il nome di mio genero Marco Marcello» (ed. GUIZZI [1999, 115]). Marcello era morto nel 23.

<sup>32</sup> Cf. CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1997, 191).

<sup>33</sup> Cf. ZANKER (1989, 147, 149), DUPONT (1991, 52), TOSI (2003, vol. I, 21).

<sup>34</sup> Cf. *Res gestae* VII 3 (ed. GUIZZI [1999, 87]).

<sup>35</sup> Restituito in calco con ricostruzione dell'originario cromatismo in una recente, suggestiva mostra (cf. LIVERANI [2004]).

antiche istituzioni repubblicane, ripristino della *virtus* romana, rinnovamento religioso (*pietas*), sontuose iniziative edilizie di pubblica utilità e splendidi *ludi* (*publica magnificentia*). Un programma politico e culturale di ampio respiro e di rinnovamento della mentalità collettiva: «mai in precedenza – e forse anche in seguito – la conquista del potere si accompagnò a un programma di politica culturale così elaborato e a una così suggestiva messa in scena di valori a cui quel programma si ispirava»<sup>36</sup>.

La monumentalizzazione architettonica e scultorea dell'urbe<sup>37</sup> fece di Ottaviano il nuovo *conditor urbis* e cristallizzò le gesta augustee trasfigurando l'assetto urbanistico della capitale e le sue precedenti più modeste emergenze architettoniche in una nuova Roma<sup>38</sup>. La Roma «tutta d'oro» ricordata da Ovidio agli albori del nuovo secolo<sup>39</sup>. Una città capace di narrare le imprese del sovrano e della provvidenziale *gens Iulia* illustrate nel programma figurativo del foro augusteo «vetrina» del nuovo stato<sup>40</sup>; al pari dei celebri versi del sesto libro dell'*Eneide*, letti da Virgilio alla famiglia imperiale, culminanti nella visione della futura gloria di Cesare e Augusto annunciata a Enea nei campi Elisi dall'ombra profetica di Anchise che mostra al figlio le anime in attesa di incarnarsi per compiere l'illustre destino di Roma<sup>41</sup>. E Svetonio rammenta che l'imperatore

superò tutti nella frequenza, nella varietà e nella magnificenza degli spettacoli [...] (e) abbellì in tal modo l'Urbe, non certo adorna come avrebbe richiesto la maestà dell'impero e sempre soggetta a inondazioni e a incendi, che poté vantarsi a buon diritto di lasciarla di marmo dopo averla ricevuta di mattoni<sup>42</sup>.

La «mia generosità mi innalzerà sino alla gloria celeste», scriveva Augusto al poco amato Tiberio<sup>43</sup>. Morì a Nola nel 14 d.C. Era il diciannove di agosto. Ebbe una «fine dolce» nell'«ora nona di quel giorno»<sup>44</sup>. Prima di spirare chiese agli amici se, a parer loro, avesse ben condotto il *mimum vitae*<sup>45</sup>. La sue spoglie furono portate nell'urbe. Inevitabilmente solenni le spettacolari esequie, così descritte da una fonte tarda ma autorevole, Dione Cassio:

---

<sup>36</sup> ZANKER (1989, 109).

<sup>37</sup> Per un'analisi delle imprese edilizie di Augusto è d'obbligo prender le mosse dalle *Res gestae* XIX-XXI (ed. GUIZZI [1999, 110-15]) che meriterebbero un'analisi approfondita che non è qui il caso di compiere.

<sup>38</sup> Cf. specialmente, nella vasta letteratura al riguardo, ZANKER (1989, *passim*).

<sup>39</sup> Cf. *Ars amatoria* III 113.

<sup>40</sup> Per il quale cf. ancora ZANKER (1989, 207ss.).

<sup>41</sup> Cf. *Eneide* VI 788ss.

<sup>42</sup> Suet. *Aug.* rispettivamente XLIII e XXVIII (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 221, 199]). Per i *ludi* in questione è indispensabile anzitutto rifarsi ancora alle *Res gestae* IX 1; XXII 1-3; XXIII (ed. GUIZZI [1999, 91, 117, 119]).

<sup>43</sup> In una lettera cit. *ibid.* 46.

<sup>44</sup> Cf. *ibid.* 16; e, per la duplice citazione, cf. Suet. *Aug.* XC e C (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 297, 299]).

<sup>45</sup> Cf. *ibid.* 296.

C'era un feretro fatto d'avorio e d'oro, adornato con delle coltrici purpuree e dorate (ossia con un manto trionfale): dentro di esso era stato celato il corpo, sotto, dentro una bara, ma era visibile un'immagine di cera che lo raffigurava con la veste trionfale. Questa immagine venne portata dal *Palatium* (la residenza di Augusto sul Palatino) dai magistrati designati per il nuovo anno, un'altra d'oro venne condotta a partire dal senato ed una terza venne portata su di un carro trionfale. Dietro a queste immagini venivano fatte sfilare quelle dei suoi avi e degli altri parenti defunti – tranne quella di Cesare, poiché questi era stato annoverato tra i semidei –, e anche quelle di Romani che, per una ragione o per l'altra, avevano raggiunto una posizione di una certa importanza, a partire da Romolo stesso. Si vide anche un'immagine di Pompeo Magno, e furono portate in processione persino (delle immagini di) tutte le province che aveva annesso<sup>46</sup>.

Una magniloquente teoria di immagini allusive, sigillo di un congedo trionfale dall'esistenza che segnò l'ingresso definitivo di Augusto nel cielo del mito. Al gran teatro del mondo era seguito il gran teatro della morte e della memoria.

4. A partire dall'età augustea, nel giro di qualche decennio, maestosi teatri romani pubblici permanenti si diffusero in tutto l'occidente e poi in Africa e in oriente. Inoltre si restaurarono e abbellirono preesistenti edifici teatrali<sup>47</sup>. E sappiamo che il primo secolo dell'impero fu «il più fertile di innovazioni nel campo degli spettacoli»<sup>48</sup> (teatrali e non) e che i *ludi scaenici* si fondavano in buona misura sulla prassi del repertorio, cioè sulla drammaturgia dell'attore (mutuata dagli «spettacoli-antologia» delle compagnie ellenistiche) e sulle vigorose molteplici abilità dei *performers*. Si pensi alle pantomime e alle tragedie-concerto dei professionisti<sup>49</sup>. Oppure, su un diverso registro d'interprete, al Nerone nevroticamente «trepidante» in scena, durante una tragedia, «essendogli caduto a terra lo scettro [...] e temendo di essere escluso dal concorso per quella pecca». E costui non «era tanto ossequiente al regolamento che non osava mai sputare e si asciugava il sudore delle fronte col braccio»?<sup>50</sup>

Al di là dell'aneddotica, prendiamo atto che, con l'avvento dei grandi teatri in pietra che fiorirono nei territori soggetti a Roma, l'edificio teatrale divenne veicolo di romanizzazione anche in virtù delle sue valenze simboliche dettate dal contesto politico. Fu una fioritura straordinaria. Ricca di implicazioni urbanistiche iconografiche iconologiche e favorita da quei Cesari che

---

<sup>46</sup> Dio Cass. LVI 34, 1-3 (cito dall'ed. della *Storia romana* di CRESCI MARRONE – ROHR VIO – STROPPIA [2000<sup>3</sup>, 551, 553]).

<sup>47</sup> Cf. ZANKER (1989, 343); CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994, vol. I, specialmente a 70); ISLER (1994, 114).

<sup>48</sup> SAVARESE (1996, LXV).

<sup>49</sup> Cf. *ibid.* XLV, LXI., LXX-LXXV; KELLY (1996, 69-97); SAVARESE (2003, 84-105).

<sup>50</sup> Suet. *Nero* XXIV (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 593]).

finanziarono i *ludi*<sup>51</sup>. Il nesso età imperiale-fioritura dei teatri stabili dà da pensare sulla funzione attribuita ed esercitata all'epoca da tali edifici specchio dell'ordinamento sociale. Notiamo, e si tratta di un punto saliente, che il culto imperiale, suggerito dal contatto con l'oriente<sup>52</sup>, dominò le monumentali scene dell'impero dispiegandosi, soprattutto in occidente, in apparati statuari incentrati sull'iconografia della famiglia di Augusto o sulle effigi della dinastia giulio-claudia<sup>53</sup>. Fu così che le scenafrotti di molti teatri divennero veri e propri "manifesti" dinastici popolandosi di significanti *suites* scultoree in "condominio" con muse, eroi e dei pietrificati. Lungi dall'essere meramente esornative, infatti, le statue imperiali allineate sulla scena proponevano ai convenuti il clima, i valori e i simboli della nuova era trasmettendo un messaggio politico e religioso

inequivocabile e di tale importanza per il potere centrale da essere spesso promotore della stessa costruzione del teatro. Nelle *scaenae frontes* il principe, la famiglia imperiale, talvolta i geni dell'imperatore sono quasi sempre presenti con un recepimento precoce di questo sistema di propaganda in *Hispania* rispetto alle altre province, dove sarà acquisito con un certo ritardo<sup>54</sup>.

Una drammaturgia iconografica "perenne" contestuale alle volatili pratiche sceniche istrioniche frutto di un mestiere considerato infamante<sup>55</sup> e perciò talvolta occultato. Si pensi al tanto intrigante quanto sino a tempi recenti poco noto ritratto d'attore risalente al 20-40 d.C. Un marmo solenne, memoriale, mitopoietico<sup>56</sup>. La statua raffigura Gaius Fundilius Doctus ([fig. 10](#)). Lo dichiara, sulla base della scultura, l'epigrafe svelante parimenti l'altrimenti insospettabile professione di costui. Egli non è raffigurato in abiti di scena, ma in toga come un nobile oratore. Una presa di distanza dal mestiere: «sono infami coloro che scendono in lizza per guadagno e tutti coloro che vanno in scena per soldi», scriveva Ulpiano<sup>57</sup>. Ma questa, si suol dire, è un'altra storia tra le tante che animano le vestigia dei teatri romani in bilico tra arte dell'attore e istanze celebrative della committenza, forme dello spettacolo e scienza edificatoria.

---

<sup>51</sup> Cf. LANZA (1983, 133).

<sup>52</sup> Si ricordi il culto ellenistico dei sovrani e l'*imitatio Alexandri* che, tra l'altro, portò Ottaviano, Caligola, Settimio Severo e Caracalla a visitare la tomba del Macedone ad Alessandria. Cf. PUGLIESE CARRATELLI (1995, 46); MORENO (1995, 135s.); FERRARO (2001, 234). Sulla ricezione di Alessandro nel mondo antico cf. ora la sintesi di MOSSÉ (2003, 175-85).

<sup>53</sup> Cf. ZANKER (1989, 345); CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994, 82). Sull'apparato decorativo dei teatri romani un punto di riferimento è FUCHS (1987).

<sup>54</sup> CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1997, 191).

<sup>55</sup> Sull'attore romano cf. DUPONT (2000).

<sup>56</sup> La statua (proveniente dal tempio di Diana in Nemi) è conservata a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, No. 707. Cf. STROH (2000, 122s.); MOLINARI (2002, 16); MAZZONI (2003a, 131, tav. 65).

<sup>57</sup> *Digesto* III 2, 2, 5.



Negli spazi del teatro, peraltro, la mitopoiesi imperiale, coltivata da numerose città e personalità delle *élites* urbane a testimonianza di un'esibita fedeltà politica<sup>58</sup>, non si "celebrava" solo nella decorazione della *frons*. Sono documentati spazi a essa riservati anche nella *cavea* e nella *porticus post scaenam*. Significativi i casi di Augusta Emerita (Mérida) in Spagna<sup>59</sup> e di Leptis Magna in Libia<sup>60</sup>. Il teatro iberico (fig. 11) fu consacrato nel 16-15 a.C. dal numero due del regime, il fedele Marco Vipsanio Agrippa (l'amico e genero di Augusto che aveva fatto sistemare nel circo Massimo luccicanti delfini argentei contagiri)<sup>61</sup>. La decorazione scultorea emeritense impalcava una galleria imperiale dislocata sia nella *porticus post scaenam* e nella *scaenaefrons* sia nel *sacrarium* al centro dell'*ima cavea*<sup>62</sup>. Tra i reperti conservati nel suggestivo Museo nacional de arte romano di Mérida segnalo almeno l'intenso ritratto marmoreo di Augusto velato (fig. 12)<sup>63</sup>, ubicato nella cappella del portico dietro la scena; nonché il mutilo imperatore divinizzato o eroizzato che, invece, faceva parte del *décor* della scenafrente della fase claudia (fig. 13), come un altrettanto mutilo *imperator* con corazza militare e *paludamentum* (fig. 14)<sup>64</sup>.

Anche il teatro augusteo di Leptis (fig. 15), inaugurato nel 1-2 d.C., fu uno spazio di culto e lealismo imperiale. Eloquentemente in proposito la metaforica assimilazione tra la diva Livia (l'influente consorte di Augusto, la sola donna che egli amò «con singolare perseveranza»)<sup>65</sup> e la Cerere-Tyche *conditrix urbium* (fig. 16) scolpita con corona turrita nella statua del tempio sulla *cavea* dedicato nel 35-36 d.C. dal proconsole Rubellio Blando ed edificato da una donna evergeta, Suphunibal «ornatrix patriae»<sup>66</sup>. Ancora. Nel 42-43 d.C. nel quadriportico *post scaenam* del medesimo teatro fu consacrato il tempio agli augusti divinizzati (Cesare, Augusto, ancora Livia) posto in asse al tempio a Cerere Augusta; e l'olimpio imperiale e divino della scenafrente di Leptis Magna si è rivelato «un

---

<sup>58</sup> Cf. ad esempio la decorazione plastica dei teatri romani di Lecce e di Volterra. Al riguardo cf. BLASI (2002, 172-78); MUNZI (1993, 41-54); PIZZIGATI (1993, 55-76). Cf. inoltre, più in generale, le pagine che ZANKER (1989, 335-43) dedica a *Le élites urbane e il programma augusteo*.

<sup>59</sup> Cf. NEPPI MODONA (1961, 138s.); CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1997, 188-91); e la scheda (con bibliografia) di Sese Alegre, in CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994, vol. III, 250-53). Ulteriori referenze in VELÁZQUEZ JIMÉNEZ (1992). Utile per il contesto SAQUETE (1996).

<sup>60</sup> Cf. NEPPI MODONA (1961, 147); CAPUTO – TRAVERSARI (1976); CAPUTO (1987); e da ultimo, per un riepilogo, la scheda (con bibliografia) di ISLER, in CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994, vol. III, 148-50). Ricordo inoltre il sacello imperiale ipotizzato (con buoni argomenti) nel portico dietro alla scena del teatro romano di Caere (Cerveteri): cf. FUCHS – LIVERANI – SANTORO (1989, specialmente 7s. e n. 24).

<sup>61</sup> Cf. ZANKER (1989, 78s. e fig. 56). Per il consistente apporto di Agrippa al rinnovamento urbanistico di Roma cf. *ibid.* 149-54.

<sup>62</sup> Cf. CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1997, 191).

<sup>63</sup> Corrispondente al modello iconografico ufficiale approvato dal *princeps*. Cf. il catalogo del Museo nacional de arte romano, Mérida, Getafe (Madrid), Ministerio de educación y cultura, 1997<sup>3</sup>, 13-4; MAZZONI (2003a, 125, tav. 58). Spunti interpretativi sul ritratto imperiale offre BOSCHUNG (1997, 239-43). Sull'iconografia di Augusto a capo coperto cf. ZANKER (1989, 137s., 250, 317).

<sup>64</sup> Cf. il citato catalogo del Museo nacional de arte romano, a 12, 14 e ARCE – ENSOLI – LA ROCCA (1997, 385s., schede 167 e 168).

<sup>65</sup> Suet. *Aug.* LXII (ed. LANCIOTTI – DESSÌ [1982, vol. I, 245]).

<sup>66</sup> Cf. CAPUTO – TRAVERSARI (1976, 76 e n.); CAPUTO (1987, vol. I, 25, 56s., 61-66 e tav. I); ZANKER (1989, 250-52, 346 e fig. 185).

vero museo di sculture»<sup>67</sup>. E come non rammentare la colossale statua marmorea di Alessandro Magno (fig. 17) innalzata in età adrianea nella *frons* del teatro di Perge (fig. 18) in Turchia e rinvenuta durante le campagne di scavo 1985-1992 a conferma che sono ancora possibili nuove rilevanti scoperte?<sup>68</sup>

Riassumendo: lo studio dell'iconografia e dell'iconologia dei teatri romani d'età imperiale è d'importanza capitale per capire la funzione e il significato politico e culturale degli edifici teatrali di quella civiltà fondata sulle evergesie<sup>69</sup>. Eppure si tratta di un argomento trascurato da noi storici dello spettacolo. Un argomento che dovrà essere affrontato in *équipe* acquisendo e praticando logiche di lavoro "aperte" al confronto interdisciplinare. E che potrà essere meglio "aggredito" quando si disporrà di un organico repertorio che, raccogliendo le fonti letterarie sui *ludi*, consentirà proficui raffronti e riscontri d'ordine contestuale<sup>70</sup>. Anche in rapporto, ad esempio, alle ramificazioni in Roma della corporazione mondiale degli artisti di Dioniso (che, a far tempo da Traiano, associò il culto imperiale e quello del dio della maschera)<sup>71</sup>; o agli attori al diretto servizio della casa imperiale<sup>72</sup>; oppure alle preziose testimonianze epigrafiche destinate ai contemporanei come ai posteri. Si legga allora, infine, la dedica incisa nel 147 d.C. nell'edificio scenico del teatro di Patara in Asia Minore:

All'imperatore Cesare Tito Elio Adriano Antonino Augusto Pio, figlio del divo Adriano, nipote del divo Traiano Partico, discendente del divo Nerva, sommo pontefice, investito della tribunicia potestà per la decima volta, console per la quarta volta, padre della patria; ai divi Augusti e agli dei patrii e alla dolcissima patria, la città di Patara metropoli della gente Licia. Velia Procla di Patara, figlia di Quinto Velio Tiziano, ha dedicato e consacrato il proscenio che suo padre costruì dalle fondamenta, e le decorazioni intorno ad esso, e ha curato l'erezione di statue e di sculture, e la costruzione e il rivestimento in marmo del *logeion*, che ella stessa ha costruito; inoltre l'undicesimo gradino del secondo diazoma e i velari del teatro apprestati dal padre suo, sono stati da lei offerti e dedicati in conformità ai decreti dell'eccellentissimo consiglio<sup>73</sup>.

---

<sup>67</sup> Cf. CAPUTO (1987, vol. I, 51, 57-9, 95 per la citazione, 127, 133s.).

<sup>68</sup> Cf. ALFANO (1995, 207s. *Una nuova statua di Alessandro da Perge*). Sul teatro di Perge cf. la scheda (con bibliografia) di ISLER in CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994, vol. III, 356-58).

<sup>69</sup> Rivedi n. 6.

<sup>70</sup> Un'esigenza scientifica ormai improcrastinabile. Segnalo che chi scrive ha avviato, presso l'Università di Firenze, un progetto (*Fonti per lo spettacolo romano*) in collaborazione con i propri allievi.

<sup>71</sup> Cf. JORY (1996, 181s.).

<sup>72</sup> *Ibid.* 186-89.

<sup>73</sup> In GALLINA (1974, 210).

Un'altra donna evergeta, Velia Procla. Suo padre, il nobile Quinto Velio. Antonino Pio. Il grande viaggiatore Adriano, il conquistatore Traiano. La gente Licia e la «dolcissima patria». Le pietre dei teatri, i Cesari, il fluire del tempo e della vita.

Stefano Mazzoni

Università di Firenze

Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo

Via della Pergola, 48

I – 50121 Firenze

[stefano.mazzoni@unifi.it](mailto:stefano.mazzoni@unifi.it)

## Riferimenti bibliografici

### Edizioni e commenti

*Caio Svetonio Tranquillo. Vite dei Cesari.* Introd. e premessa al testo di Lanciotti, S., trad. di Dessì, F. (1982). Vol I. Milano. Rizzoli.

*Cassio Dione. Storia romana, libri LII-LVI.* Introd. di Cresci Marrone, G., note di Rohr Vio, F., trad. di Stroppa, A. (2000<sup>3</sup>). Vol. V. Milano. Rizzoli.

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

### Saggi

Alfano, C. (ed.) (1995) *Alessandro Magno, storia e mito.* Catalogo della mostra. Coordinatore scientifico Di Vita, A. (Roma, 21 dicembre 1995-21 maggio 1996). Milano. Leonardo Arte.

Arce, J., Ensoli, S., La Rocca, E. (edd.) (1997) *Hispania romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero.* Catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-23 novembre 1997). Milano. Electa.

Barresi, M. (1988) Marcus Vitruvius Pollio: per una biografia. In Morolli, G. *L'architettura di Vitruvio, una guida illustrata.* Vol. I. Firenze. Alinea Editrice. 143-50.

Bernardi, S. (2002) *Il paesaggio nel cinema italiano.* Venezia. Marsilio.

Beste, H.-J. (2001) I sotterranei del Colosseo: impianto, trasformazioni e funzionamento. In La Regina, A. (ed.) *Sangue e arena.* Catalogo della mostra (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002). Milano. Electa. 277-99.

Blasi, V. (2002) Il teatro romano di Lecce. In *Dioniso.* n.s. 1. 172-78.

Boschung, D. (1997) L'esempio del ritratto imperiale. In Arce, J., Ensoli, S., La Rocca, E. (edd.). *Hispania romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero.* Catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-23 novembre 1997). Milano. Electa. 239-43.

Caputo, G. (1987) *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)*. Roma. «L'Erma» di Bretschneider. 2 voll.

Caputo, G., Traversari, G. (1976) *Le sculture del teatro di Leptis Magna*. Roma. «L'Erma» di Bretschneider.

Carboni, M. (2002) *L'occhio e la pagina. Tra immagine a parola*. Milano. Jaca Book.

Cateni, G. (ed.) (1993) *Il teatro romano di Volterra*. Firenze. Octavo Franco Cantini Editore.

Ciancio Rossetto, P., Pisani Sartorio, G. (edd.) (1994) *Censimento analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*. Roma. Edizioni Seat. 3 voll.

Ciancio Rossetto, P., Pisani Sartorio, G. (1997) Gli edifici per lo spettacolo. In Arce, J., Ensoli, S., La Rocca, E. (edd.) *Hispania romana. Da terra di conquista a provincia dell'impero*. Catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-23 novembre 1997). Milano. Electa. 188-96.

Cieri Via, C. (1994) *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*. Roma. La Nuova Italia Scientifica.

Coarelli, F. (1984<sup>4</sup>) *Guida archeologica di Roma (1974)*. Con la collaborazione di Usai, L. per la parte cristiana. Fotografie di Pucciarelli, M. Milano. Mondadori.

Coarelli, F. (2001) Gli anfiteatri a Roma prima del Colosseo. In La Regina, A. (ed.) *Sangue e arena*. Catalogo della mostra (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002). Milano. Electa. 43-7.

De Marinis, M. (2000) La drammaturgia dello spazio. In Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma. Bulzoni. 29-51.

Dupont, F. (1991) *Teatro e società a Roma (1985)*. Roma-Bari. Laterza.

Dupont, F. (2000) *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*. Paris. Presses Universitaires de France.

Ferraro, G. (2001) *Il libro dei luoghi*. A cura di Caudo, G. Milano. Jaca Book.

Fidenzoni, P. (1970) *Il teatro di Marcello*. Roma. Liber.

Forster, K.W., Mazzucco, K. (2002) *Introduzione ad Aby Warburg e all' 'Atlante della Memoria'*. Milano. Bruno Mondadori.

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

Fraschetti, A. (1998) *Augusto*. Roma-Bari. Laterza.

Fuchs, M. (1987) *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Mainz am Rhein. von Zabern.

Fuchs, M., Liverani, P., Santoro, P. (1989) *Il teatro e il ciclo statuaria giulio-claudio*. Roma. CNR.

Gabucci, A. (ed.) (1999) *Il Colosseo*. Milano. Electa.

Gallina, M. (1974) Appendice II. In De Bernardi Ferrero, D. *Teatri classici in Asia Minore*. IV. *Deduzioni e proposte*. Con un capitolo epigrafico di Gallina, M. e contributi di Erim, K.T., Pugno, G.A., Pozzi, E. Roma. «L'Erma» di Bretschneider. 193-237.

Gatti, G. (1979) Il teatro e la "crypta" di Balbo in Roma. In *MEFRA*. 91. 237-313.

Geertz, C. (1973) *The interpretation of Cultures*. New York. Basic Books.

Gombrich, E.H. (1983) *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970). Milano. Feltrinelli.

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

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

- Holly, M.A. (1993) *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale* (1992). Milano. Jaca Book.
- Isler, H.P. (1994) L'architettura teatrale antica. In Ciancio Rossetto, P., Pisani Sartorio, G. (edd.) *Censimento analitico. Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*. Vol. I. Roma. Edizioni Seat. 86-125.
- Jory, E.J. (1996) Associazioni di attori in Roma (1970). In Savarese, N. (ed.) *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna. Il Mulino. 167-89.
- Kaplan, D.M. (1968) L'architettura teatrale come derivazione della cavità primaria. In Schechner, R. (ed.) *La cavità teatrale*. Bari. De Donato. 73-107.
- Kelly, H.A. (1996) Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana (1979). In Savarese, N. (ed.) *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna. Il Mulino. 69-97.
- Lanza, D. (1983) L'attore. In Vegetti, M. (ed.) *Introduzione alle culture antiche. I. Oralità scrittura spettacolo*. Torino. Bollati Boringhieri. 127-39.
- La Regina, A. (ed.) (2001) *Sangue e arena*. Catalogo della mostra (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002). Milano. Electa.
- Levi, G. (1993) A proposito di microstoria. In Burke, P. (ed.) *La storiografia contemporanea*. Roma-Bari. Laterza. 111-34.
- Liverani, P. (ed.) (2004) *I colori del marmo. Mille anni di colore nella scultura antica*. Catalogo della mostra (Roma, 17 novembre 2004-31 gennaio 2005). Roma. De Luca.
- Marotti, F. (ed.) (1983<sup>3</sup>) Prefazione. In Appia, A. *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*. Milano. Feltrinelli. 7-17.
- Mazzoni, S. (1985) Vincenzo Scamozzi e il teatro di Sabbioneta. In Mazzoni, S., Guaita, O. *Il teatro di Sabbioneta*. Firenze. Olschki. 11-91.

Mazzoni, S. (1998) *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*. Firenze. Le Lettere.

Mazzoni, S. (2002-2003) Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo. In *Culture teatrali*. 7-8. 221-53.

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

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

Molinari, C. (2002) Préface. In Balme, C., Erenstein, R., Molinari, C. (edd.) *European theatre iconography*. Atti degli *workshops* dell'European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 luglio 1998; Wassenaar, 21-25 luglio 1999; Poggio a Caiano, 20-23 luglio 2000). Roma. Bulzoni. 11-20.

Moreno, P. (1995) L'immagine di Alessandro nella "maniera" classica (323-301 a.C.). In Alfano, C. (ed.) *Alessandro Magno, storia e mito*. Catalogo della mostra. Coordinatore scientifico Di Vita, A. (Roma, 21 dicembre 1995-21 maggio 1996). Milano. Leonardo Arte. 135-43.

Mossé, C. (2003) *Alessandro Magno. La realtà e il mito* (2001). Trad. di Cordovana, O.D. Roma-Bari. Laterza.

Munzi, M. (1993) Il teatro romano di Volterra: l'architettura. In Cateni, G. (ed.) *Il teatro romano di Volterra*. Firenze. Octavo Franco Cantini Editore. 41-54.

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

Neumeister, C. (1993) *Roma antica. Guida letteraria della città* (1991). Ed. it. a cura di Salone, C. Roma. Salerno editrice.



Pizzigati, A. (1993) La decorazione architettonica del teatro di Volterra: analisi preliminare. In Cateni, G. (ed.) *Il teatro romano di Volterra*. Firenze. Octavo Franco Cantini Editore. 55-76.

Pugliese Carratelli, G. (1995) L'opera politica di Alessandro. In Alfano, C. (ed.) *Alessandro Magno, storia e mito*. Catalogo della mostra. Coordinatore scientifico Di Vita, A. (Roma, 21 dicembre 1995-21 maggio 1996). Milano. Leonardo Arte. 21-49.

Rea, R. (1999) Il Colosseo: architettura e funzionamento. In Gabucci, A. (ed.) *Il Colosseo*. Milano. Electa. 99-159.

Rea, R. (2001) Il Colosseo, teatro per gli spettacoli di caccia. Le fonti e i reperti. In La Regina, A. (ed.) *Sangue e arena*. Catalogo della mostra (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002). Milano. Electa. 223-43.

Saquete, J.C. (1996) *Las élites sociales de Augusta Emerita*. Mérida. Museo nacional de arte romano.

Savarese, N. (1996) Introduzione. Paradossi dei teatri romani. In Savarese, N. (ed.) *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna. Il Mulino. IX-LXXV.

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

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.

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

Traversari, G. (1960) *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*. Con due ricostruzioni di Gismondi. Vol. I. Roma. «L'Erma» di Bretschneider.

Velázquez Jiménez, A. (1992) *Repertorio de bibliografía arqueológica emeritense*. Mérida. Museo nacional de arte romano.

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

Zanker, P. (1989) *Augusto e il potere delle immagini* (1987). Torino. Einaudi.

Zorzi, L. (1977) *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino. Einaudi.