

IL TEATRO COME ELEMENTO DEL PAESAGGIO URBANO: GLI EDIFICI TEATRALI A ROMA

FILOMENA GORDON

“La straordinaria grandezza della pianura è impressionante e permette, senza alcun impedimento, lo svolgersi delle corse dei carri e ogni altra manifestazione ippica [...]. Le opere d’arte disposte lì intorno, il suolo erboso tutto l’anno e le corone di colline che sovrastano fino all’altra riva del fiume, offrono alla vista l’aspetto di una scenografia, rendendo difficile distogliere lo sguardo. Vi è poi una seconda spianata fiancheggiata da portici, boschi sacri, tre teatri, un anfiteatro, templi sontuosi in successione, così che sembrerebbe che il resto della città abbia un ruolo accessorio”¹.

Nel 7 a.C., con queste parole, il geografo Strabone descriveva l’aspetto del Campo Marzio, documentando le presenze monumentali che resero quest’area il centro culturale della città. Il paesaggio urbano, con la costruzione di tre teatri e dell’anfiteatro, cambiò radicalmente diventando il luogo dedicato agli *spectacula*, oramai parte integrante della vita cittadina.

Fino alla metà del I secolo a.C., a Roma non vi erano edifici teatrali stabili per cui gli spettacoli teatrali si svolgevano in costruzioni provvisorie che venivano smontate dopo le rappresentazioni sceniche²; tali strutture erano erette per lo più davanti al tempio cui faceva riferimento l’aspetto religioso dei *ludi*. Nel 179 a.C. vi fu il primo tentativo di costruire un *theatrum et proescaenium ad Apollinis*, cioè nello stesso luogo dove, nel I sec. a.C., Augusto farà erigere il teatro di Marcello³; qualche anno dopo, nel 154 a.C., *Cornelio Scipione Nasica*⁴ persuase il Senato a far distruggere il teatro in pietra che i censori *M. Valerio Messala* e *C. Cassio Longino* avevano iniziato a costruire alle pendici del Palatino dove venivano messi in scena i *Ludi Megalenses*; il console, inoltre, in quell’occasione, ottenne un senatoconsulto che obbligava gli spettatori ad assistere alle rappresentazioni teatrali stando in piedi secondo quello che era l’antico costume romano⁵.

Malgrado i teatri provvisori venissero smontati al termine delle rappresentazioni, molti di questi furono imponenti e splendidi nella loro decorazione⁶. Il teatro realizzato da *Emilio Scauro* per il trionfo del 58 a.C., *opus maximum omnium*, era veramente grandioso: Plinio ricorda che la scena era ornata da 360 colonne disposte su tre ordini, rivestiti da marmo luculliano o da mosaici; la cavea era così grande da poter contenere circa 80.000 spettatori⁷.

La mancanza di edifici teatrali stabili sembra assurda in un periodo, quello medio-repubblicano, in cui la produzione letteraria teatrale potette vantare nomi come quelli di Plauto e di Terenzio⁸; tale contraddizione è ancor più evidente se si considera che numerosi edifici teatrali erano già stati realizzati nella Magna Grecia, nell’area campano-sannita⁹ e nella zona laziale. Questi edifici teatrali erano

strettamente connessi ad importanti santuari; quelli della zona laziale, in particolare, come il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (**fig. 1**), di Ercole Vincitore a Tivoli (**figg. 2-3**), di Giunone a Gabii (**fig. 4**) e di Giove *Anxur* a Terracina, presentavano una cavea teatrale ricavata davanti al tempio sulla sommità del complesso¹⁰. Questi emicicli avevano una duplice funzione, architettonica e culturale allo stesso tempo. Da un punto di vista architettonico, l'emiciclo della cavea è stato interpretato come una soluzione strutturale per congiungere, in maniera scenografica, le varie terrazze e, pertanto, risulta essere un elemento architettonico inserito nel percorso ascensionale verso il *temenos* per accedere alla sommità del complesso santuarioale¹¹. Il suo utilizzo come scalinata monumentale sarebbe confermata dal fatto che l'alzato minimo dei gradini era alquanto basso per far sì che fossero utilizzati esclusivamente come sedili. Questa interpretazione, però, non contraddice affatto il ruolo che l'emiciclo aveva come cavea teatrale e, quindi, come luogo di partecipazione collettiva alle cerimonie culturali¹². Il fatto stesso che questa struttura fosse utilizzata come *koilon* è dimostrato dall'epigrafe dedicatoria del santuario di Ercole Vincitore a Tivoli, nella quale si parla della costruzione di una *porticus pone scaenam*¹³. La *porticus* era un elemento costante di questi complessi santuarioali, realizzata con lo scopo di definire scenograficamente l'area sacra costituita dal *temenos* e dall'emiciclo gradinato; inoltre, essa costituiva un utile riparo per le piogge, secondo una consuetudine già sperimentata dall'introduzione dei peristili intorno ai templi. Successivamente il suo uso si estese anche all'architettura teatrale centro-italica e, pertanto, l'iscrizione, facendo riferimento ad una *porticus pone scaenam*, ci induce a riflettere sulla possibilità che l'emiciclo gradinato avesse di fronte a sé una *scaena* e che, pertanto, venisse utilizzato anche come cavea teatrale. Dopotutto, la connessione del teatro con culti religiosi è una costante che si riscontra anche a Roma: infatti, i teatri effimeri venivano realizzati, di volta in volta, davanti al tempio della divinità festeggiata nei Ludi. Inoltre tale pratica sarà continuata anche quando vennero costruiti teatri stabili: il tempio di Venere *Vinctrix* era in connessione con l'edificio di Pompeo; il tempio di Apollo con quello di Marcello; il tempio di Vulcano con il complesso di Balbo.

La “durata” delle strutture teatrali effimere andava, di pari passo, con la “durata” delle festività religiose: era come se in questa data circostanza l'edificio teatrale fosse autorizzato; non mancavano poi occasioni straordinarie legate a cerimonie funebri di personaggi illustri o a giochi offerti in occasione di un trionfo. Le fonti ricordano molte opere di Plauto e di Terenzio legate proprio a particolari *ludi*: nel 194 a.C., in occasione dei *Ludi Megalenses*, si ebbe la prima rappresentazione del *Trinummus* di Plauto; nel 191 a.C., fu la volta dello *Pseudolus*; nel 166 a.C., invece, venne messa in scena l'*Andria* di Terenzio e nel 161 a.C. l'*Eunuchus*; nello stesso anno, in occasione dei *Ludi Romani* venne rappresentato per la prima volta il *Phormio*. La stabilità della struttura significava far rientrare gli spettacoli teatrali in una sfera non legata solamente alla festività religiosa ma anche a

Fig. 1 - Preneste, *Santuario della Fortuna Primigenia*

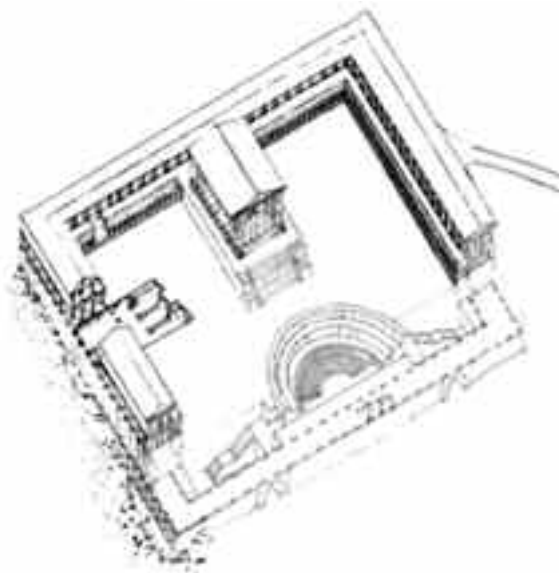
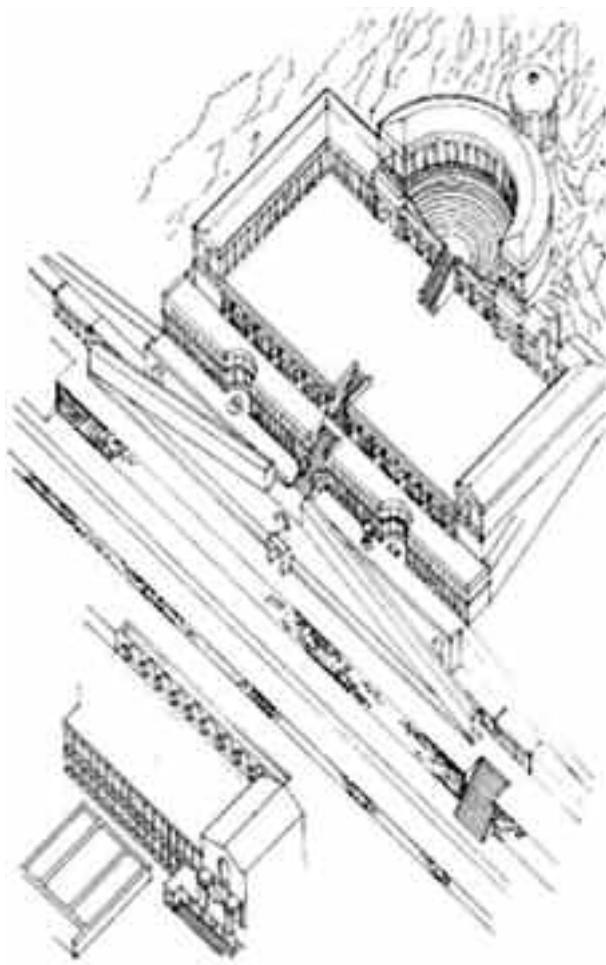


Fig. 2 - Tivoli, *Santuario di Ercole Vincitore*, Assonometria ricostruttiva



Fig. 3 - Tivoli, *Santuario di Ercole Vincitore*, ipotesi ricostruttiva

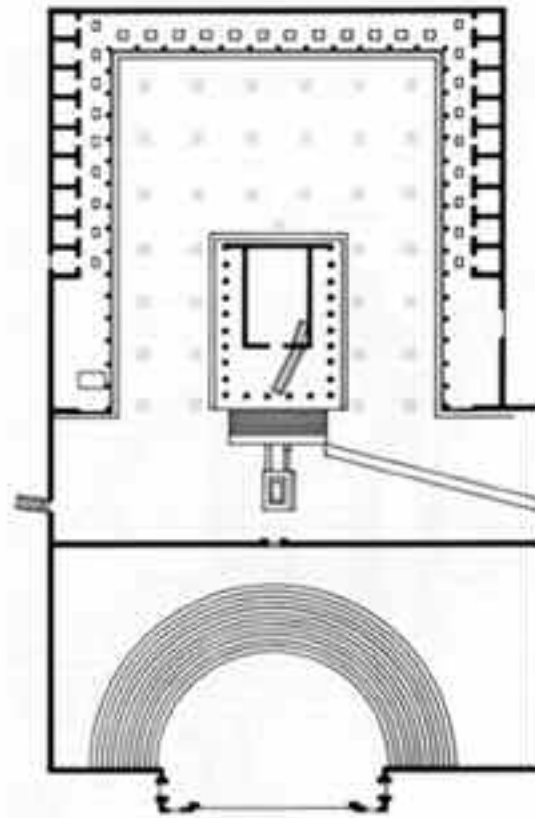


Fig. 4 - Gubbio, *Santuario di Giunone*, restituzione planimetrica

momenti ludici di una comunità che vedeva il teatro come parte integrante della vita culturale cittadina. Questa premessa serve a capire le motivazioni di natura politica che vedevano il teatro come il simbolo più evidente di quella *luxuria* greca tanto ipocritamente osteggiata dagli *optimates*, i quali si opponevano alla realizzazione di spazi in cui la plebe poteva riunirsi come *populus romanus*. Le loro preoccupazioni erano mascherate proprio dal fatto che il teatro poteva mettere a repentaglio i *publici mores*¹⁴ tanto che Scipione Nasica, nel 154 a.C., riuscì molto facilmente a far approvare il senatoconsulto in cui si sanciva l'obbligo di assistere in piedi agli spettacoli teatrali. Eppure, qualche decennio prima, nel 194 a.C., si concessero ai senatori posti speciali a teatro modificando la consuetudine, fino ad allora vigente, secondo cui il popolo e i senatori assistevano *in promiscuo*¹⁵ agli spettacoli teatrali. Le preoccupazioni politiche del Senato rispetto alla costruzione di edifici stabili sono da ritenere valide¹⁶ soprattutto se si considera che già nella tarda repubblica le opinioni del popolo romano si esprimevano in *contione*, *comitiis*, *ludorum gladiatorumque consessum*¹⁷. Il teatro era il luogo dove il popolo poteva esprimere liberamente le proprie idee o avanzare delle richieste nei confronti del potere politico (*theatralis licentia*), come avveniva ancora nella prima età imperiale e come testimonia l'episodio della protesta dei cavalieri narrata da Svetonio¹⁸; lo stesso Cesare venne ucciso nei portici del teatro di Pompeo, divenuti un luogo adibito alle attività extrapomeriali del Senato¹⁹ e di riunione²⁰. Tra l'altro, l'uso di edifici teatrali per ospitare manifestazioni amministrative che richiedevano l'attenzione di un gran numero di astanti, doveva essere una pratica frequente presso le colonie romane: un esempio è offerto dall'*odeion* di Pompei che, secondo Zevi, sarebbe stato utilizzato come luogo di assemblea e di riunione dei coloni, dopo la deduzione della città da parte di Silla²¹.

Il primo teatro in muratura a Roma venne costruito soltanto nel 55 a.C., nel Campo Marzio, ad opera di Pompeo (**fig. 5**), la cui realizzazione fu resa possibile dal noto stratagemma ricordato da Tertulliano²²: il generale romano giustificò la realizzazione della cavea come una grande scalinata monumentale che conduceva al tempio di *Venus Victrix* collocato alla sua sommità²³ secondo il tipico schema architettonico che abbiamo evidenziato nei santuari laziali. Spettacolare fu la sua inaugurazione: per l'occasione furono messe in scena due tragedie, l'*Equos Troianus* di Nevio, durante la quale furono esposti circa tremila vasi, e la *Clutemestra* di Accio, sulla cui scena sfilarono oltre seicento muli²⁴. La sua realizzazione fu possibile poiché l'intero complesso teatrale era realizzato su un terreno privato di cui era proprietario lo stesso Pompeo, in un'area esterna al pomerio e, quindi, alla città vera e propria; affianco erano la villa e gli *horti*, anch'essi di sua proprietà, in cui spesso soggiornava. Una struttura del genere era necessaria ad un generale come Pompeo il quale, rivestendo continuamente il potere proconsolare, non poteva entrare nel pomerio e, pertanto, aveva necessariamente bisogno di uno spazio da adibire a quelle riunioni del Senato in cui era necessaria la sua presenza.

Lo schema architettonico fu mutuato dai modelli delle grandi capitali del mondo ellenistico: esso, infatti, era composto dal susseguirsi di una serie di edifici disposti lungo una direttrice ideale con il tempio di *Venus* alla sommità della cavea del teatro, il quadriportico e la *Curia*²⁵. Plutarco, a questo proposito, ci informa che Pompeo si sarebbe ispirato al teatro di Mitilene, una città legata politicamente e culturalmente alle grandi *poleis* dell'Asia Minore tra cui Pergamo²⁶. L'aspetto prevalentemente politico del complesso è stato sottolineato da Gros il quale ritiene che ci troviamo in presenza “di una città nella città, provvista di tutti gli elementi di definizione e funzionamento del potere, con il luogo in cui si riunisce il popolo, costituito dal teatro, quello in cui si riunisce il Senato, costituito dalla Curia, con i templi delle divinità protettrici”²⁷. Del *theatrum lapideum* di Pompeo Torelli mette in risalto la caratterizzazione ostentatamente tirannica²⁸ per la disposizione assiale che intercorre tra il tempio di *Venus Vincitrix*, l'edificio teatrale, la *porticus post scaenam* e la *Curia Pompeiana*. Cercando di non incorrere in problematiche di sovra-interpretazione, si può affermare che l'audacia del progetto è, invece, da vedere nel programma decorativo, costituito da opere “in parte scomode”²⁹, pienamente coerenti con le intenzioni monarchiche del suo committente. Il generale, consigliato da Attico, fece collocare, accanto ad un gruppo di statue rappresentati le quattordici regioni da lui sottomesse, le immagini di Apollo e le Muse, di poetesse greche, di famose etere e di madri mitiche di esseri mostruosi³⁰. Il ciclo decorativo trovava la sua conclusione nella statua di Pompeo che, come un eroe, campeggiava in una delle esedre più grandi, quella destinata alla *Curia*, utilizzata per le riunioni extrapomeriali del Senato.

Al grande complesso pompeiano, in piena età augustea, si aggiunsero gli edifici teatrali di Balbo e di Marcello che sarebbero rimasti, per tutto l'impero, i *tria theatra* di Roma.

Il *theatrum quod est in Circo Flaminio*³¹ venne inaugurato nel 17 a.C., e dedicato successivamente a Marcello, il nipote di Augusto scomparso prematuramente (**fig. 6**). In origine, la struttura era già stata programmata da Cesare nel Campo Marzio addossato alla rupe Tarpea³² il quale ne aveva realizzato le fondazioni. Augusto, *in solo magna ex parte a privatis empto*, invece, preferì per così dire “spostare” il teatro *ad aedem Apollinis*, nella parte meridionale del Campo Marzio, e ne aumentò le dimensioni senza progettare una vera sistemazione urbanistica di questa parte della città comportando la demolizione di una parte del Circo Flaminio. Di conseguenza la struttura risulta inserita in maniera anomala all'interno della pianificazione urbana di quest'area: il teatro, infatti, non si uniforma a nessuno degli edifici vicini, anzi sembra quasi che le costruzioni monumentali preesistenti lo comprimano³³. Tra l'altro, il limitato spazio dell'area non permise la costruzione della *porticus post scaenam*, considerata da Vitruvio uno degli elementi funzionali di un complesso teatrale e lo spazio posteriore al proscenio venne utilizzato per realizzare una struttura absidata, riconoscibile dalla *Forma Urbis Severiana*, per pro-

teggere l'edificio dalle frequenti inondazioni del Tevere.

Da un punto di vista architettonico-strutturale con il teatro di Marcello si portarono a compimento quelle soluzioni che verranno poi riprese per la costruzione del Colosseo. L'impianto fu progettato in modo tale da dividere i vari ordini di posti rispetto al rango degli spettatori: il sistema di scale e corridoi venne strutturato in modo sia funzionale al flusso ordinario di coloro che venivano ad assistere agli spettacoli sia per "marcare" il loro rango sociale, in piena coerenza con la *Lex Iulia Theatralis*.

L'ubicazione del teatro e il suo orientamento non erano delle più congeniali alla realizzazione di una struttura teatrale poiché a causa della natura argillosa del suolo, furono necessari particolari accorgimenti strutturali: il terreno fu costipato con una palificata di pali di rovere che sembra essere stata limitata alla zona dell'ambulacro esterno e parte dei fornici; su questa base, venne gettata una platea di calcestruzzo dove poggiarono direttamente i blocchi di travertino e di tufo. La cavea fu orientata a sud-ovest, cioè in una posizione esposta al sole per tutto l'arco della giornata fatto non da poco se si considera che la maggior parte degli spettacoli si svolgevano di giorno e durante la calura estiva³⁴. L'architetto che progettò il teatro doveva conoscere molto bene queste problematiche tecniche, brillantemente trattate nel *De Architectura* di Vitruvio: qui l'autore spiega che la scelta del luogo deve essere "il più salubre possibile"³⁵ e prescrive che "ci si deve preoccupare che la struttura non sia esposta a mezzogiorno perché il sole, investendo con il suo calore l'edificio, farà surriscaldare l'aria chiusa in quello spazio curvo ed essa, senza possibilità di ricambi, girerà su se stessa bruciando e cocendo gli umori del corpo fino a svigorirlo"³⁶. Alla luce di quanto osservato fin'ora è lecito domandarsi quale furono le motivazioni che spinsero Augusto a preferire la costruzione di un teatro in questo luogo dal momento che il Campo Marzio, durante il suo principato, non era ancora stato completamente edificato. Gli studiosi hanno sempre motivato questa scelta con il fatto che quest'area era stata adibita alla rappresentazione di *Ludi* già a partire dal periodo arcaico. Qui, infatti, durante il regno di Tarquinio il Superbo, si svolgevano i *Ludi Tauri*³⁷; davanti al tempio di Apollo Medico si celebravano i *Ludi Apollinares*³⁸; in quest'area furono appaltati i lavori di costruzione di un primo teatro e di un proscenio *ad aedem Apollinis*. Questa motivazione, però, non è sufficiente a spiegare la scelta compiuta da Augusto che, come cercherò in seguito di dimostrare, fu dovuta ad una serie di motivazioni di natura politica ed ideologica.

La prima considerazione da fare è che quest'area fu oggetto, nel periodo augusteo, di importanti trasformazioni da un punto di vista ideologico. Il programma monumentale del teatro era caratterizzato da grandi maschere di marmo bianco che ne ornavano le chiavi d'arco, di cui sono stati ritrovati numerosi frammenti³⁹. I pezzi, opere di varie botteghe, raffigurano tipi appartenenti ai tre generi teatrali greci: tragedia, commedia e dramma satiresco; la scelta di questi motivi

iconografici è da ritenere coerente alla politica culturale augustea. Il teatro, inoltre, è ricordato dalle fonti in associazione con il tempio di Apollo Medico⁴⁰: l'*aedes Apollinis* assunse, con Augusto, il *dies natalis* del *princeps*, il 23 settembre, in luogo del proprio, il 13 luglio, giorno in cui venivano celebrati i *Ludi Apollinarii*; il fregio della cella raffigurava il triplice trionfo di Augusto del 29 a.C. e tutta la decorazione architettonica del tempio celebrava la sacralità dell'immagine di Augusto che, per la mitografia romana, cominciava ad essere concepito da *Atia* e da un serpente, cioè come "emanazione" di Apollo⁴¹. Non è allora un caso che il teatro costruito presso questo tempio venne successivamente dedicato a Marcello, il nipote di Augusto scomparso prematuramente e da lui indicato come suo successore. Egli fu il primo le cui ceneri vennero conservate all'interno del Mausoleo fatto erigere un decennio prima dal *princeps* nella parte settentrionale del Campo Marzio di cui gli studiosi hanno messo più volte in evidenza il carattere marcatamente dinastico⁴². Contemporaneamente iniziarono i lavori di ristrutturazione della vicina *porticus Metelli*, ribattezzata *porticus Octavia*; per il Coarelli, tale scelta fu determinata anche dal fatto che l'edificio avrebbe ricoperto il ruolo di *porticus post scaenam*⁴³ che mancava alla struttura teatrale. Anche qui il programma decorativo venne rimodulato in senso dinastico: al suo interno le fonti ricordano che fu esposta la famosa *turma Alexandri*, ovvero le statue equestri dei 24 eteri di Alessandro Magno morti nella battaglia del Granico, opera di Lisippo⁴⁴, che con l'ascesa al potere di Augusto, assunse un significato ideologico differente. Il teatro di Marcello, quindi, sarebbe stato costruito in una zona del Campo Marzio connotata in senso dinastico dove i tre elementi, teatro-*porticus*-santuario (figg. 8-9), erano inseriti in una nuova pianificazione urbanistica che rifiutava lo schema assiale ma che cercava di creare un'efficace sintesi tra edifici nuovi e strutture preesistenti. Ciò che univa i *tria monumenta* era il programma decorativo in cui si esemplificavano i simboli più espliciti delle aspirazioni dinastiche del *princeps*.

Il teatro costruito per iniziativa di *L. Cornelius Balbus* con i proventi del suo trionfo sul popolo dei Garamanti, fu inaugurato nel 13 a.C. nel corso di un'inondazione del Tevere (fig. 7). È probabile che per la realizzazione del teatro egli abbia utilizzato un'area che suo padre aveva ricevuto in dono da Pompeo; questa zona, prima della sua nuova sistemazione, era occupata da strutture di carattere privato, come si desume dalla presenza di pavimentazioni in malta, cocciopesto dipinto e di *opus spicatum* ritrovati durante gli scavi, e riferibili ad una fase tardo-repubblicana⁴⁵. La costruzione del teatro di Balbo bisogna fare delle considerazioni differenti rispetto al teatro di Pompeo; la sua realizzazione va intesa come il risultato della sollecitazione di Augusto, ai *principes viri*, ad appaltare lavori nell'Urbe nell'ambito di una politica urbanistica coerente con il suo programma politico e ideologico. Nel caso di edifici costruiti da parenti e amici, è interessante notare come la propaganda personale è praticamente annullata poiché le dediche apposte sulle nuove realizzazioni architettoniche diventano un ulteriore momento

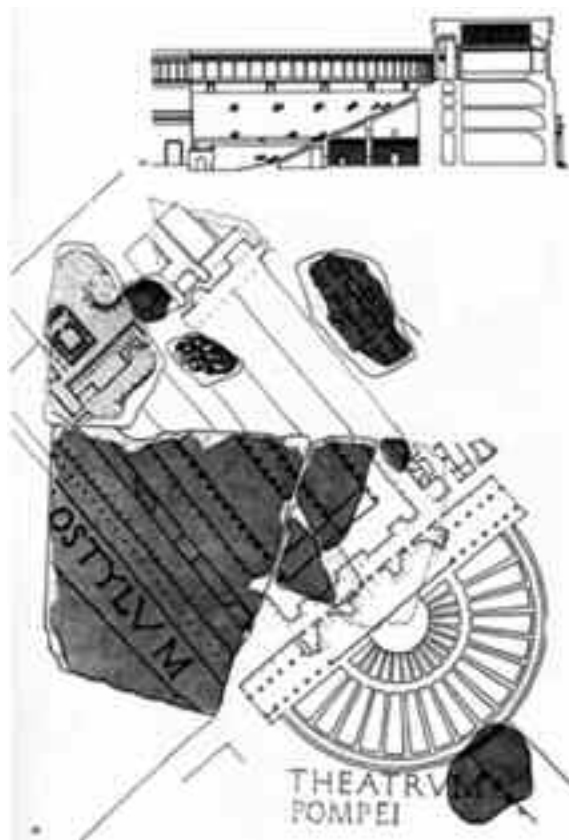


Fig. 5 - Roma, *Teatro di Pompeo*, ipotesi ricostruttiva della sezione e restituzione planimetrica

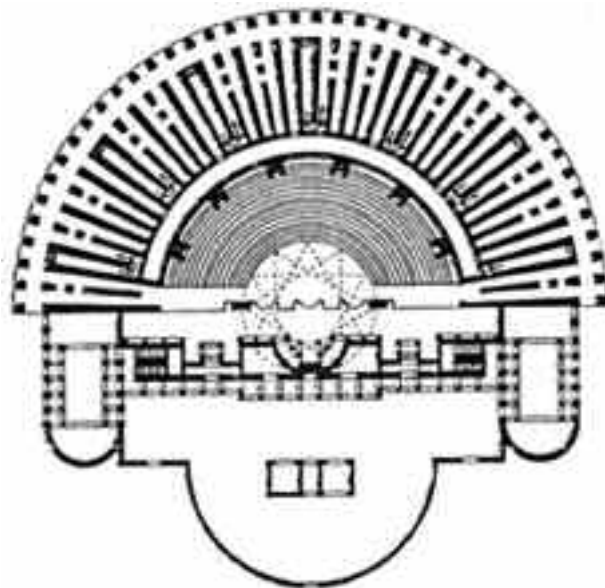


Fig. 6 - Roma, *Teatro di Marcello*, restituzione planimetrica

Fig. 7 - Roma, *Teatro e Cripta di Balbus*,
restituzione planimetrica

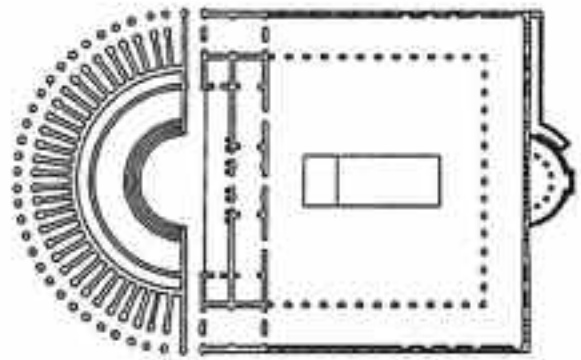


Fig. 8 - Roma, *Teatro di Marcello-porticus Octavia-Tempio di Apollo*,
inquadramento urbanistico del teatro

Fig. 9 - Roma, *Teatro di Marcello-porticus Octavia-Tempio di Apollo*,
veduta d'insieme



per esprimere il proprio *consensus* al *princeps*. Il teatro di Balbo, quindi, va compreso alla luce di questa nuova politica urbanistica che vide coinvolti personaggi illustri della Roma augustea i quali celebrarono con opere monumentali le gesta del *princeps*; in questo senso vanno interpretate anche le altre opere realizzate dai privati all'interno del Campo Marzio, quali l'anfiteatro costruito da Statilio Tauro e la ricostruzione del tempio di Apollo Medico ad opera di C. Sosio, luogotenente di Cesare⁴⁶. Anche il teatro di Balbo era connesso ad importanti luoghi di culto; la cavea fronteggiava un'area sacra dove sono stati individuati gli edifici templari attribuiti a *Vulcanus*, *Iuppiter Fulgur*, e *Iuno Curitis*. Il teatro non è stato ancora oggetto di specifiche indagini archeologiche, a differenza dell'annessa *Crypta*, che fungeva da *porticus post scaenam*; le fonti, tra cui Plinio, ricordano le quattro piccole colonne di onice che impreziosivano la sua decorazione architettonica⁴⁷. Manacorda ha ipotizzato che quest'ultima fosse utilizzata come punto di supporto per le attività teatrali e come luogo di rifugio per gli spettatori durante il maltempo, quindi, come una semplice *porticus post scaenam*. Il Coarelli, invece, ha ipotizzato che l'edificio avrebbe potuto ospitare la *statio* della *praefectura vigilum*, anche in base ad un confronto planimetrico tra il teatro di Balbo e quello di Ostia con il suo annesso piazzale delle Corporazioni.

Dalle considerazioni che abbiamo fatto emergono chiaramente due elementi: *in primis*, con il teatro di Pompeo si inaugura l'esperienza architettonica del teatro di tipo romano il quale essendo realizzato su costruzioni a volta, non era legato all'orografia del terreno e, pertanto, poteva occupare, nella pianificazione urbana, il luogo che fosse più congeniale alla sua realizzazione e con l'orientamento più logico. Questo comportò che, dal periodo imperiale, le strutture teatrali fossero costruite nella zona della città maggiormente controllabile dalle autorità imperiali e che avessero un importante ruolo funzionale a specifiche esigenze politiche. L'altra considerazione da fare è che a Roma, i tre edifici teatrali vennero tutti realizzati nella parte meridionale del Campo Marzio, scelta che non va ricondotta solo ad esigenze di pianificazione urbanistica ma anche a motivazioni di natura politica e ideologica.

Durante il periodo augusteo, tutto il quartiere fu caratterizzato da una massiccia opera di monumentalizzazione con la connotazione, in senso dinastico, del programma decorativo dei suoi monumenti. È anche vero, però, che quest'area era sempre stata utilizzata per le celebrazioni trionfali: nella parte centrale, presso i *Saepta*, si acquartieravano le legioni fino a quando non veniva decretato il trionfo; da qui, inoltre, partiva la processione che terminava presso il tempio di Giove Capitolino sul Campidoglio⁴⁸.

Il trionfo era una fastosa cerimonia caratterizzata da un preciso programma visivo, che creava una speciale osmosi emotiva tra il generale che aveva combattuto e il popolo che partecipava simbolicamente alla conquista dell'impero. Le processioni trionfali avevano carattere ripetitivo ed erano costituite da una coe-

rente sequenza di personaggi che sfilavano in successione gerarchica lungo le vie cittadine mostrando, in maniera spettacolare, prede belliche e prigionieri; *tibicines* e danzatori accompagnavano la pompa, mentre attori camuffati da satiri precedevano il carro del trionfatore. La processione partiva dai *Saepta*, sfiorava i templi dell'area sacra di Largo Argentina per poi proseguire in direzione dell'odierna via del Portico d'Ottavia, superando il pomerio e le mura cittadine alle pendici sud del Campidoglio.

Con la costruzione del teatro di Marcello, la processione subì una piccola ma significativa deviazione. Il passaggio tra l'anello esterno del teatro e la *Porticus Octavia* era di circa tre metri, troppo stretto per far passare un corteo tanto importante; probabilmente si preferì far sfilare la processione trionfale per il *proscenium* del teatro che presentava un'ampiezza più grande; possiamo supporre che il passaggio avveniva attraverso le *parodoi*. A questo proposito è significativo l'episodio narrato da Flavio Giuseppe il quale, ricordando l'incontro tra Vespasiano e Tito con il Senato e con gli alti magistrati, racconta che la cerimonia trionfale venne fatta passare attraverso i teatri per permettere ad un pubblico più vasto di partecipare alla celebrazione. Un'ulteriore conferma è data dalla rappresentazione di un rilievo pertinente ad una base onoraria, su cui è raffigurata una processione circense, dove il magistrato avanza alla testa del corteo al di sopra di un proscenio, come suggerirebbe la presenza di *siparia* e della *frons scaenae*⁴⁹. Si può affermare, inoltre, con una certa sicurezza, che il teatro di Balbo non era coinvolto nella processione trionfale, poiché il percorso prevedeva, dopo il passaggio per il teatro di Pompeo, il tradizionale passaggio per il Circo Flaminio e successivamente, l'arrivo presso il tempio di Apollo Medico e di Bellona, nelle vicinanze del teatro di Marcello. Tale percorso, secondo La Rocca, è motivato dal fatto che presso questi due edifici templari il Senato riceveva i magistrati che non potevano entrare all'interno del pomerio poiché rivestivano l'*imperium*, e che qui procedevano ai riti di purificazione⁵⁰. L'esercito, nel frattempo, veniva fatto sostare nel vicino spazio del Circo Flaminio, luogo ideale di raccolta delle truppe per l'ottemperanza dei rituali di espiazione purificatoria legati alla processione trionfale⁵¹.

Con Augusto, la cerimonia del trionfo venne preclusa alle magistrature repubblicane; l'ultimo *actus triumphalis* fu decretato nel 19 a.C. Infatti, le fonti ricordano che il *princeps* non concesse il trionfo a Tiberio sulle vittorie pannoniche del 12 a.C., malgrado questo gli fosse stato decretato dal Senato⁵² e stesso trattamento ebbe Druso, fratello di Tiberio, dopo aver riportato una vittoria sulla tribù germanica dei Chatti. Il trionfo divenne, da questo momento in poi, una prerogativa solo dell'imperatore, quando egli stesso era a capo dell'esercito o quando i suoi *auspicia* erano in capo ad un generale vittorioso appartenente, tuttavia, alla *domus imperiale*⁵³. Dobbiamo presumere, quindi, che la scelta di monumentalizzare quest'area in senso dinastico, lungo il percorso della processione trionfale, dovette essere rafforzata proprio da queste nuove "regole" che il *princeps* aveva stabilito.

Il teatro dedicato a Marcello, il suo primo erede designato, la *porticus Octavia*, con l'apparato decorativo ispirato all'*imitatio Alexandri*, e il tempio di Apollo Medico, con il fregio in cui era rappresentato il suo trionfo del 29 a.C., sono i *monumenta* più evidenti di questa precisa scelta politico-ideologica.

Conclusioni

Dopo la realizzazione del teatro di Pompeo in età tardo repubblicana, la sistemazione augustea dell'area prevede la realizzazione del teatro di Marcello, il rifacimento della *Porticus Octavia* e del Tempio di Apollo Medico, il teatro di Balbo e la connessa *Crypta*; l'intero complesso poteva ospitare circa 40.000 persone. Del teatro di Pompeo è stato mostrato come le componenti formali e le caratterizzazioni ideologiche connotino questo particolare complesso: il teatro era collocato topograficamente al di fuori dal pomerio, nel Campo Marzio, in un'area da sempre connotata in senso militare e trionfale; inoltre, era intimamente connesso alla dimora del generale romano, secondo un modello chiaramente orientale, dove il collegamento tra reggia e teatro corrisponde alle necessità del rapporto tra sovrano e popolo⁵⁴. Significativo, inoltre, è che l'intero complesso venne costruito su terreno privato per un rispetto, quanto meno formale, della tradizione; questo sarà, inoltre, come ha osservato il Coarelli, una delle caratteristiche del principato augusteo che certamente attinse più dai modelli pompeiani che cesariani⁵⁵. Il teatro di Marcello, invece, fu costruito in una zona, per così dire, "ostile" in quanto venne, realizzato in un punto del Campo Marzio soggetto a frequenti inondazioni del Tevere, con la cavea esposta a sud-ovest (in un posizione, cioè, poco funzionale per la messa in scena di spettacoli teatrali) e, per giunta, su di un terreno tanto difficile da rendere necessario realizzare particolari soluzioni strutturali. Se però si considerano tutte le iniziative monumentali di cui fu soggetta l'area, con interventi architettonici e decorativi connotati in senso dinastico, si capiscono meglio le motivazioni dei suoi interventi. La stessa dedica del teatro a Marcello ne è una prova in quanto egli fu il primo erede designato del *princeps*, morto prematuramente. Il significato dell'area meridionale del Campo Marzio e la collocazione dei due teatri, va definito rispetto al legame che aveva con la processione trionfale e alla cerimonia di purificazione del sangue versato nelle campagne belliche. La *pompa triumphalis*, svuotata del significato che aveva ricoperto in età repubblicana, era diventata una cerimonia legata esclusivamente alla figura del *princeps* e, pertanto, in questa chiave di lettura, va interpretato il complesso teatro-santuario-*porticus*. L'efficace unione tra gli elementi preesistenti e strutture di nuova costruzione corrispondeva ad un preciso piano ideologico-urbanistico: gli edifici, anche se non erano disposti in maniera assiale, erano connessi tra loro da un unico programma decorativo connotato in senso dinastico. Non c'è da stupirsi se in questo punto, i membri della dinastia giulio-claudia concentrarono i simboli più espliciti dell'eroizzazione dei membri della *domus imperiale*: proprio tra la *por-*

ticus e il teatro, Tiberio farà costruire lo *Ianus* in onore di Germanico, dopo la sua morte avvenuta nel 19 d.C.; nel 22 a.C., Livia farà erigere una statua colossale ad Augusto divinizzato *ad theatrum Marcelli*⁵⁶.

NOTE

¹ *Strab.*, V, 3-8; STRABONE, *Geografia. L'Italia. Libri V-VI*, a cura di A.M. BIRASCHI, Milano 2001, p. 143.

² Cfr. E. ADRIANI, *Storia del teatro antico*, Roma 2005, p. 128-9; P. CIANCIO ROSSETTO, *Il teatro antico: da Atene a Roma un percorso millenario*, in P. CIANCIO ROSSETTO, G. PISANI SARTORIO, *Memoria del teatro. Censimento dei teatri antichi greci e romani*, Roma 2002, p. 29; L. POLVERINI, *Tempi e luoghi delle rappresentazioni teatrali a Roma in età repubblicana*, in *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica. Atti del Convegno internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001*, a cura di A. MARTINA, Roma 2004, pp. 392-395. Tacito (*Ann.*, XIV, 20) ricorda che venivano costruite scene temporanee a cui venivano aggiunti banchi o gradini altrettanto provvisori: *subitariis gradibus et scaena in tempus structa ludos edi solitos, vel vetustiora repetas, stantem populum spectavisse, ne, si consideret theatro, dies totos ignavia continuaret.*

³ *Liv.*, *Epit.*, 48; XL, 51.

⁴ La notizia è riportata da Livio (*Perioch.*, XLVIII, 25); la vicenda è nota, inoltre, per il vistoso rilievo che la notizia ha nel *De Civitate Dei* di Sant'Agostino (I, 30-34), che fa riferimento alla licenziosità e oscenità di gran parte delle rappresentazioni teatrali a partire dall'età imperiale. A questo proposito reputo giusta l'osservazione di POLVERINI, *art. cit.*, pp. 392-395, il quale ritiene che il riferimento dell'apologeta cristiano alla vicenda è fuorviante: le motivazioni che spinsero Scipione Nasica a bloccare la costruzione del teatro furono dovute al mantenimento dei *publici mores* che, mentre per Agostino erano i costumi, per Scipione Nasica, invece, erano i valori romani.

⁵ *Val. Max.*, II, 4, 2.

⁶ In alcuni di questi teatri effimeri si sperimentarono nuove soluzioni tecniche per il miglioramento delle rappresentazioni: nel teatro di Catulo del 69 a.C., ad esempio, venne utilizzata, per la prima volta, una prima forma di velario per riparare gli spettatori dal sole, cfr. *Plinio*, *Nat. Hist.*, 19, 6: *postea in theatris tantum umbram facere, quod primis omnium invenit Q. Catulus, cum Capitolium dedicasset.*

⁷ *Plin.*, *Nat. Hist.*, 36, 114. È difficile credere che sia stata realizzata una struttura dalle simili caratteristiche; piuttosto sembra verosimile ritenere che l'autore antico esageri per la sua nota di disapprovazione nei confronti del lusso. Cfr. P. CIANCIO ROSSETTO, *art. cit.*, p. 29.

⁸ E. ADRIANI, *op. cit.*, p. 128 e ss.

⁹ Di cui ricordiamo i teatri di Pompei, Capua, Pietrabbondante, Sarno, città che, sebbene si trovassero in una zona molto ellenizzata, erano, da almeno un secolo, sotto il dominio di Roma.

¹⁰ Uno studio completo di questi complessi santuariari è in F. COARELLI, *I santuari del Lazio in età*

repubblicana, Roma 1987.

¹¹ G. GULLINI, *L'architettura e l'urbanistica*, in *Princeps urbium*, Milano 1991, p. 463.

¹² Diversa interpretazione è in GULLINI, *art. cit.*, p. 463.

¹³ “C. Luttius L. f. Aulian(us) Q. Plausurnius C. f. Varus / L. Ventilius L. f. Bassus / C. Octavius C. f. Graechin(us) / IIIvir(i) / porticus p(assum) CCLX et exsedram et pronaon / et porticum pone scaenam long(am) p(assus) CXL”. Gullini (*art. cit.*, p. 492), nell’interpretare l’iscrizione, ritiene che l’*exsedra* (da lui identificata con la *cavea*) non fosse utilizzata per gli spettacoli teatrali; Coarelli, (*I santuari del Lazio in età repubblicana*, *art. cit.*, p. 95), ritiene che l’iscrizione vada riferita solamente al tempio e pertanto ritiene che l’*exsedra* sia da identificare con la nicchia che ospitava la statua di culto in fondo alla cella. Lo studioso, inoltre, ritiene che le *porticus* vadano riferite alla peristasi del tempio; tale interpretazione comunque non contrasta con la presenza di una *scaena* davanti alle *porticus*, e quindi, davanti alla *cavea* teatrale.

¹⁴ *Liv.*, Perioch., XLVIII, 25: *cum locatum a censoribus theatrum extrueretur, P. Cornelio Nasica auctore quam inutile et nociturum publicis moribus ex S. C. destructum est populusque aliaquandiu stans ludos spectavit.*

¹⁵ *Liv.*, XXXIV, 44, 5, *nam antea in promiscuo spectarant.*

¹⁶ Non convince la perplessità di POLVERINI, *art. cit.*, p. 394-5, il quale ritiene che le motivazioni che spinsero il Senato ad apporsi alla realizzazione di strutture teatrali stabili non sono da ricercare nella paura di una folla relativamente piccola del teatro dal momento che, nel Circo Massimo, si riuniva una quantità di persone molto più numerosa. Per i dati relativi al Circo Massimo cfr. L. POLVERINI, *Il sistema spettacolare romano nell’età di Nerone*, in *Neronia IV. Rome à l’époque néronienne*, a cura di J.-M. CROISILLE, Y. PERRIN, Bruxelles 2002, pp. 406-407.

¹⁷ *Cic.*, Sest. 49, 105; *Id.*, ad Att. II 19, 2-3.

¹⁸ *Suet.*, Vita di Augusto, XXXIV; durante uno spettacolo teatrale l’ordine dei cavalieri reclamò l’abolizione delle leggi *de adulteriis et de pudicitia de ambitu de maritandis ordinibus*. Il carattere polivalente delle strutture teatrali viene molto spesso obliterato poiché il mondo antico conobbe edifici specificamente adibiti ad assemblee politiche, quali gli *ekklesasteria* e i *bouleteria*.

¹⁹ F. COARELLI, *La crescita urbana di Roma*, in *La civiltà dei Romani. La città il territorio, l’impero*, a cura di S. SETTIS, Milano 1990, p. 1 e ss.

²⁰ Lo stesso Bruto, per poter uccidere Cesare, aveva riunito lì i suoi gladiatori per la festa di *Anna Perenna*; *Dio.*, XLIV, 16, 1; *Appia.*, II, 115.

²¹ L’ipotesi è di F. ZEVI, *I personaggi della Pompei sillana*, in “BRS”, 1995, p. 1 e ss.; per lo studioso tale uso sarebbe stato necessario se si considera il nuovo contesto sociale venutosi a creare dopo la deduzione della colonia da parte di Silla. A Pompei si sarebbe creata una dicotomia sociale tra *duo genera civium*, i pompeiani e i coloni stessi, i quali avrebbero necessitato di un luogo assembleare dove riunirsi; comunque la funzione dell’*odeion*, per così dire, “ufficiale”, restava pur sempre quella di un teatro.

²² *Tertulliano*, *De spect.*, X, 53-4.

²³ Nei santuari laziali, l’accesso al tempio avveniva mediante una scalinata monumentale a forma di *cavea* teatrale; cfr. GULLINI, *art. cit.*, p. 463.

²⁴ E. ADRIANI, *op. cit.*, p. 130-131.

- ²⁵ F. COARELLI, *La crescita urbana di Roma*, *art. cit.*, p. 11 e ss.
- ²⁶ *Plut.*, Pompeo, 42, 3; COARELLI, *art. cit.*, p. 11 e ss.
- ²⁷ P. GROS, *L'urbanizzazione dopo la guerra sociale*, in A. MOMIGLIANO, A. SCHIAVONE (a cura di), *Storia di Roma*, II, 1, Torino 1990, pp. 851-2.
- ²⁸ M. TORELLI, P. GROS, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma-Bari 1992, p. 176.
- ²⁹ T. HOLSCHER, *Provocazione e trasgressione come costume politico nella tarda Repubblica*, in *Trionfi romani*, Milano 2008, p. 96 e ss.
- ³⁰ T. HOLSCHER, *art. cit.*, p. 96 e ss.
- ³¹ *CIL*, IV, 32323.157; *ILS*, 5050.
- ³² *Suet.*, Caes., 44, 1.
- ³³ P. CIANCIO ROSSETTO, *Teatrum Marcelli*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E. M. STEINBY, I, Roma 1993, p. 31 e ss.
- ³⁴ L'uso del velario doveva essere comunque frequente ed in grado di mitigare la calura durante gli spettacoli. Non possiamo però dire se essi venivano utilizzati sempre. Si sa che i frequentatori previdenti del teatro erano avvertiti, da avvisi murali dipinti in luoghi pubblici, che se fossero andati ai giochi in determinati giorni avrebbero goduto dei tendoni per proteggersi dal sole e di spruzzi d'acqua profumata per mitigare l'afosità dell'atmosfera (*aspersiones*), come ci testimoniano i manifesti di Pompei.
- ³⁵ *Vitr.*, De Architectura, V, III, 1.
- ³⁶ *Vitr.*, De Architectura, V, III, 2.
- ³⁷ E. LA ROCCA, *La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni*, in *Trionfi Romani*, a cura di E. LA ROCCA, S. TORTORELLA, Milano 2008, p. 38.
- ³⁸ *Liv.*, XL, 51, 3.
- ³⁹ P. CIANCIO ROSSETTO, *Le maschere del teatro di Marcello*, in "BCom", 1984, p. 7 e ss.; ID, *Una maschera teatrale nell'antico Campo Marzio*, in "Dioniso", 2006, p. 13 e ss.
- ⁴⁰ P. SOMMELLA, L. MIGLIORATI, *Il segno urbano*, in A. MOMIGLIANO, A. SCHIAVONE (a cura di), *Storia di Roma*, II, 2, Torino 1991, p. 287 e ss.
- ⁴¹ A. VISCOGLIOSI, *Apollo, Aedes in Circo*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E. M. STEINBY, I, Roma 1993, p. 49 e ss.
- ⁴² F. COARELLI, *Roma*, Roma 2006, p. 301.
- ⁴³ F. COARELLI, *Roma, op. cit.*, pp. 283-4.
- ⁴⁴ *Plin.*, Nat. Histor., 34, 64.
- ⁴⁵ D. MANACORDA, *Crypta Balbi: archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Milano 2001, p. 20.
- ⁴⁶ R. SOMMELLA L. MIGLIORATI, *art. cit.*, p. 291 e ss.
- ⁴⁷ *Plin.*, Nat. Hist., 36, 60.
- ⁴⁸ E. LA ROCCA, *art. cit.*, p. 38.

- ⁴⁹ Il rilievo venne rinvenuto a Castel Sant'Elia, presso Nepi e in seguito, fu disperso; cfr. E. LA ROCCA, *Sul Circo Flaminio*, in "ArchLaz", XII, 1, pp. 110-114.
- ⁵⁰ E. LA ROCCA, *La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni*, art. cit., p. 37. Lo studioso mette in risalto anche un altro aspetto: Apollo Medico è il dio purificatore per eccellenza, che monda gli uomini dal sangue versato. Bellona, invece, era divinità di origine locale, antitetica e complementare ad Apollo, in quanto presiedeva alle operazioni belliche davanti al cui tempio avveniva la cerimonia di dichiarazione di guerra al nemico. Questo punto del Campo Marzio ricopriva, quindi, un ruolo importante durante la cerimonia del trionfo, in quanto era il luogo di dichiarazione di guerra e dell'espiazione purificatoria del sangue versato durante le campagne militari.
- ⁵¹ E. LA ROCCA, *La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni*, art. cit., p. 38.
- ⁵² *Suet.*, Tiberio, 9.
- ⁵³ M. MAIURO, *Il Trionfo dalla Repubblica a Costantino: regole ruoli e pratiche*, in E. LA ROCCA, S. TORTORELLA a cura di), *Trionfi Romani*, op. cit., p. 20 e ss.
- ⁵⁴ F. COARELLI, *La crescita urbana di Roma*, art. cit., p. 27.
- ⁵⁵ F. COARELLI, *La crescita urbana di Roma*, art. cit., p. 28.
- ⁵⁶ M. TORELLI, P. GROS, op. cit., p. 177.

BIBLIOGRAFIA

- E. ADRIANI, *Storia del teatro antico*, Roma 2005.
- C. BEJOR, *L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea*, in "Athenaeum", 1979, p. 126 e ss.
- G. BEJOR, *Il culto imperiale e i suoi monumenti*, in *Civiltà dei romani*, a cura di S. SETTIS, Milano 1992, p. 51 e ss.
- E. LA ROCCA, S. TORTORELLA (a cura di), *Trionfi Romani*, Milano 2008.
- P. CIANCIO ROSSETTO, *Le maschere del Teatro di Marcello*, Roma 1990.
- P. CIANCIO ROSSETTO, *Il teatro antico: da Atene a Roma un percorso millenario*, in P. CIANCIO ROSSETTO, G. PISANI SARTORIO, *Memoria del teatro. Censimento dei teatri antichi greci e romani*, Roma 2002, p. 13.
- P. CIANCIO ROSSETTO, *Una maschera teatrale dall'antico Campo Marzio*, in "Dioniso", 2006.
- F. COARELLI, *Il complesso pompeiano di Campo Marzio e la sua decorazione scultorea*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia", 1972.
- F. COARELLI, *La crescita urbana di Roma*, in *La civiltà dei Romani*, a cura di S. SETTIS, Milano 1992, p. 11 e ss.
- F. COARELLI, *Roma*, Roma 2006.
- F. COARELLI, *il Campo Marzio in periodo repubblicano*, Roma 1997.
- P. GROS, *L'urbanizzazione dopo la guerra sociale*, in A. MOMIGLIANO, A. SCHIAVONE (a cura di), *Storia di Roma*, II, 1, Torino 1990, pp. 851-2.
- P. GROS, M. TORELLI, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma-Bari 1994.
- G. GULLINI, *L'architettura e l'urbanistica*, in *Princeps urbium. Cultura e vita sociale dell'Italia romana*, Milano 1991, p. 514 e ss.

- H. P. ISLER, s.v. *Teatro*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Supplemento, 1997, pp. 549-563.
- H. P. ISLER, *Memoria del futuro: viaggio nel teatro antico del Mediterraneo, alle radici del comunicare. Mostra sui teatri greci e romani del Mediterraneo*, Napoli 2004.
- D. MANACORDA, *Archeologia urbana a Roma: il progetto di Crypta Balbi*, Firenze 1982.
- D. MANACORDA, *Cripta Balbi. Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Milano 2001.
- U. PAPPALARDO, D. BORRELLI, *Teatri greci e romani*, San Giovanni Lupatoto 2007.
- U. PAPPALARDO, D. BORRELLI, *Cultura teatrale antica: archeologia e letteratura*, 2007.
- L. POLVERINI, s.v. *Ludi*, in *Dizionario Epigrafico De Ruggiero*, IV, Roma 1964-1983, pp. 2003-2098.
- P. SOMMELLA, L. MIGLIORATI, *Il segno urbano*, in *Storia di Roma. L'impero da Augusto ad Adriano*, Torino 1999, p. 291.
- P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.