

Raffaella Viccei

I teatri romani in Lombardia. Archeologia e valorizzazione^{*}

«Todo el pasado vuelve como una ola
y esas antiguas cosas recurrentes»
(J.L. Borges, *Himno*, 30s.)

In ricordo di Maria Pia Rossignani e di Antonio Frova

Abstract

In Lombardy, the presence of theaters in Brescia, Civate Camuno, Milan, Lodi Vecchio is archaeologically documented. Certain structural traces – of difficult interpretation – and/or certain indirect sources do support the conclusion that there were also theaters in Pavia and in Como. This paper addresses a critical and updated analysis of the archaeological documentation as well as of the indirect documentation concerning theater buildings quoted, by attempting to overcome any eventual record gaps. Then follows a reflection on the development practices already implemented and on certain possible new – and conscious – uses of the remains. The paper attempts, for the first time, a diachronic reconstruction of the theater culture and of social and ideological implications in an important area during the Imperial Age, such as part of the *Regio X Venetia et Histria* and of the *Regio XI Transpadana*. The analysis of the theaters in *Brixia, Civitas Camunorum, Mediolanum, Laus Pompeia, Ticinum, Comum* has been also carried out by taking into account social, historical and cultural contexts and the relationship between urban centers. The study has also concerned the development of theatres as practiced within the Lombardy region, and this perspective has allowed to highlight an interesting and (in some respects) unprecedented sensitivity to the ways of communication and use of ancient theater buildings.

In Lombardia è archeologicamente documentata la presenza di teatri a Brescia, Civate Camuno, Milano, Lodi Vecchio. Tracce strutturali di difficile lettura e/o fonti indirette consentono di ritenere che vi fossero teatri anche a Pavia e a Como. Nel presente contributo è stata affrontata un'analisi critica e aggiornata della documentazione archeologica e, laddove questa sia lacunosa, della documentazione indiretta relativa ai suddetti edifici teatrali, seguita da una riflessione sulle pratiche di valorizzazione già attuate e su possibili, nuove modalità d'uso consapevole dei resti. Per la prima volta si è tentata una ricostruzione diacronica della cultura teatrale e delle relative implicazioni ideologiche e sociali in un'area significativa in età imperiale, corrispondente a parte della *Regio X Venetia et Histria* e della *Regio XI Transpadana*. La lettura dei teatri di *Brixia, Civitas Camunorum, Mediolanum, Laus Pompeia*,

* Questo contributo nasce da seminari svolti per la Scuola di Specializzazione in Archeologia, per il Corso di Perfezionamento in Archeologia dell'Architettura presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e per il corso *Spazi teatrali del mondo antico*, presso l'Università IULM di Milano. Desidero cogliere l'occasione per ringraziare i Funzionari della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, dott. Rosanina Invernizzi e Stefania Jorio, per la liberalità con cui mi hanno permesso di accedere ai dati per lo più inediti sui teatri di Pavia (Invernizzi), Lodi Vecchio e Como (Jorio). Vorrei rivolgere un particolare ringraziamento alla prof. Rita Scuderi e alla dott. Paola Tomasi dell'Università di Pavia per avermi concesso di leggere i propri lavori in corso di stampa su Pavia e *Laus Pompeia* e ai prof. Marco Sannazaro e Furio Sacchi dell'Università Cattolica di Milano per la segnalazione delle attività in corso sul teatro di Brescia.

Ticinum, *Comum* è stata condotta tenendo conto anche dei singoli contesti sociali, storici, culturali e delle relazioni esistenti tra i centri urbani. Non secondaria è stata l'attenzione rivolta ai modi di valorizzazione teatrale praticati entro il territorio regionale lombardo, una prospettiva che ha permesso di evidenziare una interessante e, per certi aspetti, inedita sensibilità verso i modi di comunicazione e di fruizione degli edifici teatrali antichi.

Nel 1993 si tenne ad Aquileia l'importante convegno *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, in cui Antonio Frova, Valeria Mariotti, Mario Mirabella Roberti¹ presentarono i teatri romani di Brescia, Cividate Camuno, Milano, evidenziando – in particolare Frova e Mariotti –, i principali nodi problematici da sciogliere per pervenire a una soddisfacente conoscenza dei monumenti.

All'epoca del simposio aquileiese erano da poco noti in Lombardia anche i resti di un teatro a Lodi Vecchio ed erano state avanzate ipotesi, per varie ragioni dibattute, circa l'esistenza di edifici teatrali a Pavia e a Como.

A distanza di poco più di vent'anni lo stato delle ricerche archeologiche è significativamente mutato per i teatri di *Civitas Camunnorum* e di *Mediolanum* ed è stato avviato di recente uno studio sulla decorazione architettonica del teatro di *Brixia* e sulla trasformazione d'uso in epoca medievale².

Restano privi di una specifica e approfondita analisi i teatri di *Laus Pompeia*, di *Novum Comum* e di *Ticinum* mentre l'ipotesi di un teatro a *Bergomum* non è per il momento sostenibile³.

Attraverso un esame critico e aggiornato dei dati archeologici e delle fonti indirette si intende proporre, per la prima volta, una ricostruzione dello sviluppo dell'architettura e della cultura teatrale in Lombardia, territorio corrispondente a parte delle *Regiones X* e *XI*, e porre le basi per inserire i suddetti teatri in una prospettiva dialogica con gli altri edifici delle medesime *regiones*⁴.

¹ FROVA (1994a, 347-65); MARIOTTI (1994, 367-79); MIRABELLA ROBERTI (1994, 381-88).

² La direzione scientifica delle ultime ricerche sul teatro bresciano, avviate nel 2012, è stata affidata dal Funzionario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, dott. Filli Rossi, ai proff. Marco Sannazaro e Furio Sacchi (Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano).

³ Nel *municipium* di *Bergomum* (FORTUNATI ZUCCALA 1990, 160s.; FORTUNATI – SIMONOTTI 2003-2004, 46-54; FORTUNATI 2012, 57-59, con bibliografia precedente) la presenza del teatro è molto dubbia: assente nel censimento degli edifici teatrali curato da CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994-1996), il teatro è segnalato con incertezza da TOSI (2003, 567). Di recente si è pensato che le tre mensole con protome taurina (metà I sec. d.C.; FROVA 1986b, 101-106) riferite all'anfiteatro (TOSI 2003, 567; CADARIO 2008, 81), potessero appartenere al teatro, richiamando analogie ornamentali con mensole del frontescena del teatro di Ostia, decorate da maschere e girali vegetali, SACCHI (2008, 29). CADARIO (2008, 74), riprendendo Sacchi, parla di «ipotesi concreta» rispetto all'esistenza del teatro «nella zona di piazza Mascheroni, dove avrebbero trovato posto l'orchestra e la scena, con la *cavea* appoggiata al colle di San Giovanni» (inoltre POGGIANI KELLER – ZUCCALA 1990, 544, 546). Chi scrive ritiene che non si possa sostenere l'esistenza di un teatro a *Bergomum*, anche solo per via ipotetica, sulla base di dati ancora troppo incerti.

⁴ Nn. 8 e 55.

In questo contributo di archeologia dei teatri su base regionale⁵, si è scelto di privilegiare il limite territoriale moderno rispetto a quello romano poiché viene affrontato anche il tema della valorizzazione che, com'è noto, è connesso ai programmi di gestione del patrimonio archeologico, definiti dalle istituzioni regionali preposte alla tutela, conoscenza e valorizzazione dei beni archeologici (Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Direzione Cultura della Regione Lombardia)⁶.

Dei sei teatri in esame, quelli di Cividate Camuno e di Milano sono stati al centro di rilevanti e innovativi progetti di valorizzazione e fruizione.

Le minime tracce del teatro di Lodi Vecchio hanno permesso di ideare una restituzione di tipo solo virtuale mentre per il teatro di Brescia è stata elaborata una iniziale modalità di valorizzazione, che avrà certo ulteriori e più articolati sviluppi al termine delle ricerche in corso.

Infine, per gli edifici di Como e di Pavia l'assenza di dati archeologici non consente di affrontare l'argomento.

Attraverso questi monumenti, ci proponiamo di dare un contributo al vivace dibattito attorno alla valorizzazione e fruizione consapevole degli edifici da spettacolo dell'antichità, che è parte essenziale della più ampia e quanto mai attuale questione dei significati e dei modi della presenza/incidenza dell'antico nel contemporaneo⁷.

Archeologia dei teatri romani in Lombardia

La *Regio X Venetia et Histria* ha restituito numerosi edifici teatrali⁸ tra i quali, nella parte che oggi coincide con la Lombardia orientale, i teatri di *Brixia* e di *Civitas Camunnorum*.

⁵ Sulla necessità e utilità scientifica di procedere a tali studi, VICCEI (2004-2005, I).

⁶ «La strada [...] intrapresa dalla Lombardia nell'esercizio della funzione di valorizzazione è stata quella di sostenere iniziative concertate con gli enti locali, coordinate e condivise con la Soprintendenza. Lo spazio della valorizzazione regionale dei beni di proprietà pubblica è "ritagliato" tra le competenze di tutela statali e le istanze dei proprietari dei beni. Un confine che [...], inteso in un'ottica di cooperazione e collaborazione interistituzionale finalizzata al raggiungimento di obiettivi comuni, consente di creare un effetto moltiplicatore di risorse e competenze. In conseguenza e in coerenza con questo approccio, a partire dal 2007 la Direzione Cultura della Regione Lombardia ha promosso interventi a sostegno della valorizzazione e fruizione dei beni archeologici tramite uno specifico bando», la cui «finalità primaria [...] è stata quella di promuovere la conservazione dei beni archeologici solo se accompagnata da misure per garantirne la fruizione pubblica», ROSSI – SOLANO (2011, 53s.).

⁷ SETTIS (2004, in particolare 112-14); TRIONE (2013, specialmente 16-23).

⁸ Per un censimento e una sintetica analisi degli altri teatri nella *Regio X*, TOSI (2003, 491-558). ANTI (1959, 263-74); VERZÁR BASS (1990, 411).

Brescia

«La mancanza di continuità nel programma di ricerca e di scavo del teatro» di Brescia «per tutto questo secolo» – il XX – «con una lunga serie di interruzioni degli interventi e poi il completo abbandono e il corrispondente fiorire di nuovi progetti relativi ad altri monumenti e ad iniziative di altri scavi [...] ha gravemente nuociuto al teatro, alla sua conservazione e alla acquisizione di dati fondamentali per la sua conoscenza».

Così scriveva Antonio Frova nel 1994⁹, al termine di una breve ma puntuale storia degli studi del teatro di Brescia, in cui metteva in risalto le lacune, gravi e di diversa natura, riguardanti «il grande sconosciuto»¹⁰, quasi del tutto interrato – *ima cavea*, orchestra –, parzialmente scavato – *cavea*, scena – e in precarie condizioni di conservazione.

A oggi la situazione è per certi versi mutata, soprattutto per il nuovo slancio dato dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia a una serie di ricerche rivolte in special modo allo studio della decorazione architettonica e ai processi di trasformazione del teatro in età tardoantica e medievale¹¹. Non risulta, tuttavia, che siano stati al momento programmati sistematici scavi stratigrafici, quanto mai necessari, e una complementare indagine del teatro secondo le metodologie di archeologia dell'architettura¹².

Il teatro¹³ segna ancora in modo incisivo il tessuto urbano di Brescia (**Fig. 1**) e conserva ben visibile la connessione con il *Capitolium*.

Il programma augusteo di sistemazione urbanistica e monumentale che si attuò con l'istituzione della *Colonia Civica Augusta Brixia*¹⁴ aveva previsto la costruzione del

⁹ FROVA (1994a, 351), segnalando il grande valore della pubblicazione di G. Panazza sulla documentazione iconografica e grafica del teatro (*ibid.* 349s. n. 8).

¹⁰ FROVA (1994, 347; 1979, 233-35).

¹¹ Nn. 2, 26.

¹² L'edificio bresciano presenta caratteristiche idonee, in particolare nei resti della *cavea*, a questo tipo di analisi. Sul tema, RICCOBONO (2000, 119-30 con bibliografia).

¹³ La sintetica analisi del teatro di Brescia che qui si presenta riprende in minima parte un più articolato lavoro effettuato da chi scrive nel 2006, a seguito del coinvolgimento nel progetto di ricerca sul teatro bresciano (Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Prot. N. 11057) al quale prendevano parte A. Frova, G. Cavalieri Manasse, C. Angelelli, F. Guidobaldi, la Direzione dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia, la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. La principale bibliografia sul teatro cui si fa qui riferimento comprende MIRABELLA ROBERTI (1963, 249-70), i pregevoli studi di Frova, che sono ancora gli unici sistematici sul teatro di Brescia, FROVA (1979, 108-10, 231-40; 1994, 347-65, anche per la storia degli scavi; 1994b, 345-64); CAVALIERI MANASSE (1979, 111-45); BOSCHI – STRADIOTTI (1979, 87-162); BRENTAGANI (2006, 19-24); ANGELELLI (2006, 25s.); SCAMONI (2006, 27-30). Infine, lo spoglio del «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia», *Brescia. Teatro romano*.

¹⁴ La bibliografia su *Brixia* è molto vasta. Si segnalano alcuni dei più importanti e recenti studi, dei quali si invita a consultare anche la bibliografia citata: ROSSI (1996; 1998; 2001; 2002; 2007, 205-14; 2014).

teatro nel centro nevralgico della vita politica e religiosa della città, in stretta relazione con il tempio capitolino e con il foro e lungo il *decumanus maximus*.

Il teatro «non poteva mancare nell'impianto urbanistico augusteo» risultando, per giunta, «perfettamente» inserito «nel piano d'insieme della città fra la fine della Repubblica e l'età di Augusto»¹⁵.

L'edificio da spettacolo era intimamente legato anche al colle Cidneo, il cui declivio fu in parte utilizzato come appoggio per la *cavea*, mentre il resto fu realizzato mediante sostruzioni.

Conclusa da una *porticus in summa gradatione*, sulla cui parete esterna erano collocati i pali del *velarium* (**Fig. 4**), indiziati da grandi mensole¹⁶, la *cavea* (diam max. 86 m; h. conservata 24 m) era suddivisa in *ima*, con quattro *vomitoria* (**Fig. 2a**), *media*, *summa*.

Il sistema sostruttivo, in *opus caementicium* e paramento in blocchetti di pietra calcarea¹⁷, era articolato in un sistema di ambulacri semicircolari, collegati a quattro corridoi radiali che permettevano al pubblico di raggiungere i sedili.

L'ambulacro inferiore era accessibile dagli *aditus* mediante due scale a due rampe, che erano presenti anche in quello superiore dove, però, la seconda rampa valicava il muro di delimitazione dell'ambulacro stesso e veniva a svilupparsi all'interno di due tronconi curvilinei (**Fig. 2a**): quello a ovest si arrestava di netto sul fronte orientale del *Capitolium* e, nel lato opposto, si congiungeva in diagonale con il muro della *cavea*; il troncone orientale si raccordava allo stesso muro mediante una struttura rettangolare¹⁸.

Questa parte della *cavea* traduce un ampliamento finalizzato ad accogliere un numero maggiore di spettatori, cosa che dovette essere sentita come un'esigenza prioritaria se per essa si decise di intaccare un settore, pur minimo, dell'architettura sacra del *Capitolium* inaugurato nel 73 d.C.

La modifica strutturale descritta fu attuata, pertanto, dopo l'epoca flavia, verosimilmente in età severiana, in contemporanea al rifacimento della *scaenae frons*.

¹⁵ FROVA (1994a, 356) affermando, in precedenza (FROVA 1979, 108), che «la mancanza di saggi stratigrafici [...] e di analisi dettagliate delle strutture non consente datazioni sicure del teatro». TOSI (2003, 507) per le molte proposte cronologiche che vanno dalla metà del I sec. a.C. al I d.C. GROS (1987, 336s.) e VERZÁR BASS (1990, 413s.) sulla necessità di essere cauti nel datare, spesso aprioristicamente, i teatri all'epoca di Augusto.

¹⁶ FROVA (1979, 233, dimensione dei fori: 32x26 cm). Si veda anche VERZÁR BASS (1991, 169s.) per le mensole del *velarium* di Trieste (*Regio X*). Alla parte alta del teatro FROVA (1994b, 350-55) attribuiva, pur con prudenza, anche altre mensole, con testa di Giove Ammone e di Pan (inizio-seconda metà del I sec. d.C.), «unica testimonianza superstite della decorazione figurata del teatro». Recenti ricerche (MORANDINI – MOR 2008) hanno portato a una diversa collocazione di tali reperti che sono stati riferiti, insieme a una terza mensola con testa di Fauno (collezione Antinori Pettrini di Spoleto), a un arco o, più verosimilmente, a una porta d'accesso al foro di *Brixia*.

¹⁷ FROVA (1979, 108), intervallati da doppi corsi di laterizi nell'ambulacro superiore.

¹⁸ FROVA (1994a, 352, 357).

Se molto della *cavea* resta ancora da indagare, l'orchestra è di fatto ignota.

Si suppone che il piano fosse rivestito da lastre calcaree come quelle scoperte nelle porzioni visibili degli *aditus maximi* e si ipotizza cautamente una trasformazione in colimbeta nella tarda età imperiale, stando a un condotto idrico collegato all'*euripus*¹⁹.

È chiaro che anche per la ricostruzione di questa modifica strutturale a fini performativi solo un'approfondita indagine archeologica potrà fornire dati utili.

L'edificio scenico (lung. max. 66 m) presentava, nell'ordine inferiore, tre nicchie curvilinee a raccordo rettilineo²⁰: le *hospitalia* avevano un protiro con due colonne, la *valva regia* con quattro, e un pavimento in botticino.

Il *pulpitum* (largh. 6 m) era retto da sostegni, documentati da due file parallele di quattordici lastre quadrangolari e blocchi lapidei, rinvenuti nell'*hyposcaenium* (prof. 1,60 m). In esso sono visibili anche dieci lastroni con fori quadrati al centro (**Fig. 2, 3**), in cui erano inseriti i pali dell'*aulaeum*²¹, manovrato dal personale che giungeva nell'iposcenio grazie a due scalette, di cui resta quella orientale.

La *scaenae frons* si innalzava fino a quasi 30 m con tre ordini sovrapposti di colonne e nicchie ed era caratterizzata da una dinamica decorazione architettonica mistilinea (**Fig. 5**), dalla sontuosa policromia.

Essa risulta dall'accostamento del botticino delle trabeazioni e dei fregi ai rivestimenti bronzei dei cieli di architravi, dalla giustapposizione delle breccie colorate, del granito e del cipollino delle colonne al marmo lunense delle basi e dei capitelli, dalla contiguità del marmo bianco e colorato delle *crustae* di rivestimento²².

Queste creavano una decorazione parietale in registri sovrapposti, distinti da marcapiani; la tessitura era ottenuta mediante la giustapposizione di lastre, nel livello inferiore, e riquadri con cornici policrome, nei registri più alti.

I tratti compositivi di questa decorazione parietale sono «riconducibili – almeno in parte – a una tipologia decorativa finora poco attestata» nei teatri e che trova invece «perlopiù riscontro nell'architettura privata»²³.

Dall'analisi parziale dei marmi si evince una certa predominanza del bardiglio di Carrara, molto utilizzato nel I sec. d.C. e presente in gran quantità nel *Capitolium* bresciano, oltre all'impiego – più limitato – di porfidi e marmi come la breccia

¹⁹ FROVA (1979, 235; 1994, 354 n. 13).

²⁰ Si vedano le importanti considerazioni critiche di FROVA (1994a, 355s.) e di GROS (2001, 319s.) sui rigidi schematismi cronotipologici applicati al *fieri* della *scaena*. Dimensioni della nicchia centrale: largh. 13 m, prof. 4,50 m; delle due laterali: largh. 6 m, prof. 3,25 m.

²¹ VICCEI (2001-2002, 175s.) sul canale dell'*aulaeum*, in particolare con riferimenti alle attestazioni nei teatri di Volterra e di Ferento (*Regio VII*). Per la documentazione dello stesso apprestamento nella *Regio X*, si vedano i casi di Pola – “teatro minore” (MATUJAŠIĆ 1994, 134) –, di Trieste (VERZAR BASS 1991, 180), di Asolo (ROSADA 1994, 231s.).

²² FROVA (1994a, 355).

²³ ANGELELLI (2006, 26).

corallina, il fior di pesco, il verde antico di Tessaglia, diffusi a partire dalla media età imperiale²⁴.

Gli orizzonti cronologici segnalati dai marmi collimerebbero con le due fasi di rinnovamento della decorazione architettonica della *scaenae frons* in epoca flavia e severiana²⁵.

Tra i numerosissimi materiali ad essa attribuibili²⁶ ci si limita a segnalare due pezzi emblematici, sotto il profilo ornamentale e tecnico-stilistico, della *facies* decorativa di II-III sec. d.C.²⁷, un capitello figurato e un cielo d'architrave con delfini e *kantharos* centrale²⁸ (**Fig. 6**).

Questo motivo, già noto in età flavia, è ripreso al tempo dei Severi nel segno della cosiddetta rinascenza flavia quale elemento ornamentale fine a se stesso, come denotano l'inversione del movimento canonico degli animali – non più ascendente e diretto al *kantharos* –, l'implicita rimozione del significato simbolico originario, il compiacimento decorativo dei particolari, la vegetalizzazione dei delfini e del vaso.

Sotto il profilo tecnico-stilistico si segnalano, come tratti comuni ad altri materiali, in particolare ai capitelli composti di lesena, il marcato impiego del trapano e l'uso dello scalpello piatto, forieri di profondi sottosquadri e chiaroscuri.

Tra i capitelli spiccano gli esemplari figurati in cui l'immagine risulta prevalente sull'elemento strutturale.

Dal punto di vista tematico essi sono riconducibili «almeno a tre serie: una con vittorie angolari, una con eroti ed una probabilmente con raffigurazioni del ciclo dionisiaco», con «forti differenze qualitative» che rendono «scadente la resa del frammento con erote, estremamente rigida e impacciata» e, invece, pongono su «un livello superiore»²⁹ il capitello con vittorie angolari e guerriero (**Figg. 7, 8**).

Questo soggetto è di grande interesse perché si collega al motivo della vittoria imperiale che segna i vicini *Capitolium* e *forum* fin dall'epoca flavia e trova espressione nella mensola con testa di Giove Ammone, simbolo dell'esercito romano vincitore e

²⁴ Dati preliminari sui frammenti del rivestimento parietale in marmo, rinvenuti nell'originario stato di crollo sotto Palazzo Maggi Gambarara con materiali architettonici della scena (scavi 1999-2001), ANGELELLI (2006, 25s.).

²⁵ FROVA (1994a, 355).

²⁶ In attesa delle pubblicazioni degli studi in corso (ANGELELLI 2006, 25) e delle ricerche coordinate da F. Sacchi (*supra*), necessarie per una piena comprensione dell'ingente quantità del materiale architettonico – più di mille pezzi – del teatro bresciano, è ancora imprescindibile l'ottimo studio di CAVALIERI MANASSE (1979, 111-45). Al contributo si rinvia per il catalogo di pezzi selezionati, per l'ipotesi di distribuzione degli stessi nei tre *ordines* della *columnatio*, per le ragioni del difficile *distinguo* tra materiali flavi e severiani e, infine, per l'indicazione di nodi problematici ancora insoluti. Si veda anche GRASSI (2003, 92-94).

²⁷ FROVA (1979, 236) per una sintesi degli elementi tecnico-stilistici della decorazione architettonica severiana.

²⁸ CAVALIERI MANASSE (1979, 116s, XIII gruppo, VII 18; 141s., 144).

²⁹ *Ibid.* 143.

insignia imperii, oltre che nella famosa statua bronzea di Vittoria (secondo quarto del I sec. d.C.)³⁰.

Il teatro di Brescia era dotato di una *porticus post scaenam* a un braccio, di cui restano alcuni pilastri, la quale doveva affacciarsi sul *decumanus maximus*³¹.

Analoga funzione di ridotto sarebbe stata svolta dalla cosiddetta Aula dei pilastrini³², situata tra *Capitolium* e teatro e ad esso collegata attraverso l'*aditus maximus* occidentale.

L'Aula fu oggetto di un importante rifacimento che riguardò i pilastrini, la superficie – aumentata di poco verso sud –, la decorazione pavimentale e parietale, impreziosità di marmi.

Ciò avvenne tra l'età antoniniana e severiana, parallelamente all'ampliamento della *cavea*, e forse anche per questa simultaneità si è pensato a un uso dell'Aula come secondo *foyer*.

Tuttavia per le piccole dimensioni (11x7 m) e per la ricercatezza dell'arredo, è possibile che tale spazio fosse destinato a un pubblico d'*élite* e, o in alternativa, ad attori, danzatori, musicisti e personale coinvolto a vario titolo nei *ludi*, considerando la destinazione a «vano tecnico» per gli «attori prima di entrare in scena»³³ che aveva la sala quadrata (6x6 m), compresa tra l'Aula dei pilastrini e il lato sud dell'*aditus* occidentale (**Fig. 2a**).

L'assenza di documentazione epigrafica non permette di risalire ai promotori e finanziatori delle trasformazioni del teatro di Brescia.

È verosimile però che un ruolo non secondario sia stato esercitato dalla potente *gens* locale dei *Nonii*, cui appartenevano titolari di prestigiosi incarichi nell'amministrazione dell'impero fin dal II sec. d.C., su tutti *M. Nonius Macrinus*, *patronus* di *Brixia*³⁴. Nonostante fosse a lungo lontano dalla sua città per le molte e alte

³⁰ Sulla statua di Vittoria, da ultimo SALCUNI – FORMIGLI (2011, 5-34); sulla mensola, n. 16 e VERZÁR BASS (2011, 567-75). Sul tema della vittoria imperiale nei teatri, VICCEI (2004-2005, 65-68, 219) e le conclusioni del presente contributo.

³¹ FROVA (1994a, 356, 362).

³² ROSSI (2007, 211-13). L'Aula dei pilastrini, che prende il nome dai dieci pilastrini con capitelli di tipo tuscanico che ne sorreggevano la copertura e dividevano lo spazio in tre navate, doveva essere stata, fino alla fine dell'età giulio-claudia, «sede del primo e più antico luogo di culto dell'area», forse dedicato a una dea delle acque, come indicherebbe l'acrolito rinvenuto nella zona, «più tardi recuperato ai culti ufficiali». In epoca flavia l'Aula subì un drastico cambio d'uso, accogliendo un'officina metallurgica. FROVA (1994a, 358-62), per l'analisi dettagliata dell'Aula.

³³ BRENTGANI (2006, 23).

³⁴ FROVA (1979, 238). Su Nonio Macrino, personaggio dalla luminosa carriera sotto gli imperatori Adriano, Antonino Pio e Marco Aurelio, GREGORI (2012, 286-301). Si veda anche l'epigrafe dedicatoria (*I. It. X, V, 1026*) ai *Dii Conservatores*, scoperta nell'area prossima alla grande villa dei *Nonii Arrii* a Toscolano Maderno, e il sontuoso monumento funerario di Macrino, scoperto nel 2008 a Roma, lungo la via Flaminia (ROSSI 2012).

mansioni affidategli³⁵, Macrino mantenne sempre strette e salde relazioni con Brescia e la sua classe dirigente che dovette probabilmente usare il teatro anche per celebrare il massimo rappresentante della celeberrima *gens* dei *Nonii*.

Medesime difficoltà, per carenza di dati, si hanno per la ricostruzione degli spettacoli sulla scena bresciana. Qualche minima indicazione indiretta si può ricavare dalla maschera fittile (II o III sec. d.C.)³⁶ con volto virile grottesco e caricaturale, di dimensioni pari al vero, (**Fig. 9**), rinvenuta presso il *Capitolium*, e dal mosaico (seconda metà del II sec. d.C.) della *domus* a nord del colle Cidneo, in via San Rocchino.

Gran parte del pavimento del vano maggiore dell'abitazione è coperto da un mosaico il cui *emblema*, tra ottagoni con maschere comiche e tragiche, restituisce una scena che sarebbe ispirata all'*incipit* del *Rudens* di Plauto, con *Daemones* davanti alla capanna e paesaggio marino (**Fig. 10**), un'iconografia teatrale inusitata, che presuppone una ricercata cultura teatrale da parte del proprietario della *domus* e dei suoi frequentatori.

Tornando al teatro, a partire dal IV-V sec. d.C. ebbe inizio la sua defunzionalizzazione documentata, in particolare nell'area dell'edificio scenico, dalla trasformazione in spazio abitativo e funerario, protrattasi fino all'XI-XII secolo.

Rovinate attività sismiche e un incendio determinarono allora il crollo della frontescena, spogliata anche dei blocchi, che furono reimpiegati in nuove costruzioni o ridotti in calce, come prova la calcara medievale scoperta tra il teatro e il *Capitolium*³⁷, mentre sullo strato di crollo furono impiantate grandi vasche per attività artigianali.

Nel XII secolo la *cavea* fu utilizzata per assemblee cittadine e udienze pubbliche³⁸.

Nel XIII parte del teatro assunse di nuovo funzione abitativa con la costruzione del palazzo nobiliare Maggi, che si impiantò sul versante occidentale, inglobando *aditus* e *cavea* (**Fig. 1**).

Ereditato dai Gambara nel XVI secolo, il palazzo fu ampliato e integrò scena e orchestra³⁹.

Cividate Camuno

Il teatro di *Civitas Camunnorum*, dopo la scoperta nel 1972, è stato oggetto di indagini archeologiche dagli anni Ottanta all'inizio del Duemila che hanno portato a una conoscenza del monumento solo parziale a causa della consistente perdita di dati dovuta

³⁵ Si veda l'iscrizione di Macrino *ILS* 8830, risalente agli anni del suo proconsolato d'Asia, trovata a Efeso nel 1903, *Ann. Epigr.* 1907, 180.

³⁶ *Infra*.

³⁷ FROVA (1994a, 353); BASSO (1999, 232s.).

³⁸ FROVA (1994a, 348).

³⁹ BOSCHI – STRADIOTTI (1979, 87-162); BASSO (1999, 234s.); SCAMONI (2006, 27-30).

allo smantellamento subito dall'edificio a partire dal IV-V sec. d.C. e all'attuale impossibilità di indagarlo nella sua interezza⁴⁰. L'opera di scavo, studio e restauro, condotta contestualmente a quella del vicino anfiteatro⁴¹, ha avuto un importante completamento con l'ideazione e attuazione del Parco archeologico del teatro e dell'anfiteatro (**Fig. 11**)⁴².

Eccetto alcuni tratti della *summa cavea*, inglobati in un'area privata (**Fig. 12**), nel Parco archeologico sono conservati pochi resti della *substructio* delle gradinate, parti dell'*aditus maximus*, della *basilica* e della *versura* orientali, parti dell'edificio scenico, del corridoio di *postscaenium* e della *porticus post scaenam*, il tutto per quasi un terzo dell'intero monumento (**Figg. 13, 14**).

Dallo scavo è risultato che la *cavea* era stata costruita, nella parte centrale, sfruttando la possibilità di appoggio offerta dal colle e, nelle ali, realizzando terrapieni entro l'*analemma*. Su gettate in *opus caementicium* erano stati impiantati *gradus*, *scalaria*, *praecinctio*.

La tecnica edilizia utilizzata in tutto il teatro consisteva in pietre⁴³ unite con malta tenace all'interno del paramento lapideo (**Fig. 15**) o in pietra alternata a corsi di laterizi di produzione locale⁴⁴. Nell'edificio scenico e nei suoi annessi, esattamente nella *scaenae frons* e nella *porticus* a un braccio, le murature erano rivestite di lastre di calcare grigio (**Fig. 16**), da presumere in uso anche in altre parti del teatro (i *gradus*) e nella pavimentazione della piazza, sulla quale si apriva il porticato.

Il calcare grigio locale conferiva al teatro un aspetto austero ed essenziale, sottolineato anche dall'intonaco bianco steso sulle restanti murature.

L'edificio da spettacolo era collegato alla suddetta piazza tramite due scalinate che consentivano l'accesso sia al corridoio del *postscaenium*⁴⁵ – comunicante pure con la *porticus* grazie a due scale più piccole – sia alle *basilicae* e, da queste, alle *versurae* (**Figg. 14, 16**).

Gli annessi del teatro erano decorati da pitture parietali, secondo quanto indiziato da un lacerto di affresco⁴⁶, rinvenuto nella scala occidentale.

⁴⁰ MARIOTTI (2004, 113, 135) la parte alta della *cavea* e la *frons scaenae* sono in proprietà private.

⁴¹ MARIOTTI (2004), studio di riferimento per gli edifici da spettacolo di Cividate. Per le varie stagioni di scavo e di restauro, 135-37.

⁴² L'allestimento del Parco è oggetto di analisi nella parte di questo contributo relativa alla valorizzazione.

⁴³ Queste, di dimensione variabile, erano recuperate dallo sbancamento della collina, insieme al terreno, e impiegate con esso come riempimento tra le murature, come è ben documentato nell'edificio scenico, MARIOTTI (2004, 75).

⁴⁴ Da segnalare alcune varianti, come una sorta di *opus vittatum* nell'*aditus* e di *opus mixtum* nella *basilica*, e l'uso di laterizi sempre di produzione locale nelle coperture, MARIOTTI (2004, 90s., 94).

⁴⁵ Si veda l'analoga articolazione del *postscaenium* del teatro di *Eporedia* (*Regio X*), BRECCIAROLI TABORELLI (2007, 129s.). Sullo scavo stratigrafico del *postscaenium*, MARIOTTI (2004, 146-50).

⁴⁶ *Ibid.* 90s.

La relazione fra teatro e piazza, dove forse in occasioni speciali i cittadini assistevano, prima dei *ludi*, a cerimonie o discorsi tenuti nella *porticus* dai responsabili della vita pubblica di Cividate, era attuata più sottilmente attraverso il sistema idrico che alimentava la fontana nella piazza con le acque meteoriche, raccolte nell'*euripus*, e con quelle dell'acquedotto, a monte dell'anfiteatro.

Il medesimo sistema poteva essere operativo anche all'interno del teatro per dar vita a giochi d'acqua e – oppure – a *sparsiones*⁴⁷.

La sistemazione del collettore idrico rientra nelle operazioni della prima fase edilizia del teatro che consistettero nel tracciamento dei perimetrali, nella costruzione delle murature della *porticus* e del *postscaenium*, innalzate fino a 1,50 m, e nell'adattamento della collina per l'impianto della *cavea*.

Si procedette poi all'elevazione dell'edificio scenico e dell'*analemma* e si stabilì la quota dell'*aditus* e della *versura*. In questa fase dei lavori, il pavimento del *postscaenium* risultò troppo basso rispetto alla parte del teatro a monte, pertanto si decise di rialzarlo, come indicano il riporto di terreno e il piano di posa in cocchiopesto⁴⁸.

La fase finale riguardò la collocazione delle lastre di rivestimento in calcare, per lo più segnalate da impronte in negativo sulle murature.

Nulla si può dire della decorazione architettonica e scultorea per la totale assenza di resti, a eccezione di un plinto semicircolare, forse pertinente a una semicolonna applicata nella frontescena⁴⁹.

Nonostante la documentazione relativa al teatro di Cividate sia molto compromessa per le ragioni indicate, i resti hanno permesso di cogliere alcune peculiarità di questo edificio da spettacolo. Tra tutte spiccano la maggiore lunghezza dell'edificio scenico rispetto alla *cavea* (**Fig. 17**), il completamento dello stesso con la prosecuzione della muratura esterna della *basilica* verso monte, quasi a voler racchiudere il teatro in una recinzione⁵⁰ (**Fig. 18**), infine la presenza di tre annessi, *basilica*, *postscaenium* e *porticus post scaenam*, i quali ultimi due, uniti da scale interne, mettevano a disposizione del pubblico un più ampio spazio coperto.

Per la costruzione del teatro furono impiegate varie stagioni di lavoro.

L'avvio dell'opera è stato fissato alla fine dell'età domiziana⁵¹, sulla base dei materiali datanti emersi durante lo scavo di una grande *domus*, situata nella stessa area poi occupata dal teatro e demolita a partire dalla metà del I sec. d.C.⁵².

⁴⁷ *Ibid.* 90; VICCEI (2009, 39s.).

⁴⁸ Per altre variazioni durante la messa in opera del *postscaenium-porticus* e della *basilica*, MARIOTTI (2004, 75).

⁴⁹ *Ibid.* 90, 113s.

⁵⁰ *Ibid.* 93s.

⁵¹ *Ibid.* 72.

⁵² Sui materiali, MARIOTTI (2004, 80-82). A proposito della *domus* (MARIOTTI 2004, 74s.) si ritiene che essa dovette essere abbattuta o per ordine dei decurioni o a seguito della generosa donazione dell'area da parte del proprietario.

Tra i reperti determinanti per la cronologia dell'impianto vi è una moneta di Domiziano dell'81 d.C., oltre a ceramica comune e fine da mensa della seconda metà-fine del I sec. d.C.

Delle fasi di trasformazione del teatro non si sa quasi nulla.

Il frammento di affresco trovato nella scala occidentale e datato al III sec. d.C. è segno di un'opera di abbellimento/manutenzione del teatro in un'epoca coincidente con l'ultima stagione di prosperità di *Civitas Camunnorum*.

Nell'area in declivio tra teatro e anfiteatro, nelle stratificazioni di materiale inerte prelevato dalle discariche cittadine per non far abbassare il livello del terreno, i più recenti frammenti ceramici risalgono all'inizio del IV sec. d.C., fase finale della manutenzione dell'area e, di conseguenza, dell'uso del teatro, come confermato da altri reperti rinvenuti negli strati della prima distruzione dell'edificio.

Il monumento cominciò a essere sottoposto a una massiccia spoliatura tra IV e V sec. d.C.⁵³: elementi strutturali e decorativi furono riutilizzati altrove o trasformati in calce, come si evince dalla calcaria di V sec. d.C. ricavata nella *porticus*.

L'edificio da spettacolo fu trasformato, nel V-VI sec. d.C., in area abitativa e funeraria.

In alcune parti degli annessi si ricavarono case, documentate anche al di sopra degli strati di distruzione dell'edificio scenico. Sepolture di adulti e bambini, in cassa litica o in nuda terra, erano accanto a una sorta di pozzo dove venivano scaricati rifiuti di cucina, ossa di animali e di infanti, forse bimbi indesiderati o nati morti e non degni di esequie.

L'area è stata riutilizzata per secoli come luogo di recupero di materiali e zona agricola⁵⁴.

Nella *Regio XI Transpadana*⁵⁵, limitatamente alla zona corrispondente alla Lombardia occidentale, sono attestati su base archeologica i teatri di *Mediolanum* e di *Laus Pompeia*, mentre fonti indirette e scarsi dati materiali segnalano la presenza di teatri a *Ticinum* e a *Novum Comum*.

Milano

Al teatro di Milano, messo in luce da Pompeo Castelfranco nel 1880 e indagato a più riprese nel XX secolo, è stato dedicato un articolato progetto di ricerca e di valorizzazione tra il 2004 e il 2007⁵⁶, relativamente ai resti della *cavea* conservati al di

⁵³ *Ibid.* 77, su base stratigrafica.

⁵⁴ *Ibid.* 78s., 173-75, 177. BASSO (1999, 239-41).

⁵⁵ Sugli altri teatri nella *Regio XI*, TOSI (2003, 559-86); ANTI (1959, 263-74) e VERZÁR BASS (1990, 411).

⁵⁶ SACCHI (2007, 231-36); VICCEI (2009, 9-56), per la storia delle ricerche, l'analisi in dettaglio del monumento, la valorizzazione.

sotto del Palazzo della Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura (**Fig. 19a-b**).

Il monumento, che occupava l'area compresa tra via Meravigli, via delle Orsole, via San Vittore al Teatro e piazza degli Affari, appariva imponente e severo, alto quasi 20 m, con una *cavea* dal diametro di circa 98.

Il fronte esterno era caratterizzato da robusti pilastri lisci, in grossi blocchi di ceppo d'Adda (**Fig. 20**), che reggevano più di trenta arcate disposte su due ordini, probabilmente conclusi da un attico (**Fig. 21**).

Le gradinate, attraversate da una *praecinatio*, poggiavano su un sistema di camere voltate disposte a raggiera, con muri in ciottoli e laterizi alternati, a loro volta sostenute da robuste sottofondazioni e fondazioni⁵⁷.

Dalla documentazione archeologica risulta che furono scavate trincee nei depositi ghiaiosi del sottosuolo e che le pareti, per contenere la franosità del terreno, vennero foderate con assi lignee orizzontali, fermate da assi verticali o da ritti quadrangolari, alcuni con la punta metallica per essere meglio conficcati nel suolo.

Il consolidamento del fondo delle fosse fu ottenuto grazie all'inserimento nel terreno, a distanza ravvicinata (30 cm), di numerosi pali di *quercus robur*, secondo un sistema noto in età romana⁵⁸ e attestato da casi come quello del teatro augusteo di *Iulia Concordia (Regio X)*⁵⁹.

Entro il cavo armato fu versata una miscela di malta e ciottoli che, rappresa, formò una base molto solida su cui costruire l'alzato del teatro (**Fig. 22**).

Oltremodo scarsi sono i resti dell'edificio scenico che consistono in parte della platea di fondazione in conglomerato di ciottoli (**Fig. 43a**), distesa su due strati di ciottoli a secco, senza sottofondazioni⁶⁰.

I frammenti della decorazione architettonica della frontescena⁶¹ si limitano a una cornice angolare e a una colonna (**Figg. 23, 24**).

Pur non essendo possibile alcuna ricostruzione, sulla base di un articolo di Castelfranco⁶² e di suoi appunti inediti, si può inferire che la *frons scaenae* fosse animata da colonne differenti per tipologia, dimensioni e materiale, sia lisce sia

⁵⁷ Per un approfondimento degli aspetti costruttivi del teatro di Milano, con particolare attenzione all'impiego del legno, ANTICO GALLINA (2011, 125-40).

⁵⁸ Vitruv. *De arch.* III 4, 2.

⁵⁹ Sulla scena del teatro di Concordia poggiante su strati di pali di quercia, DI FILIPPO BALESTRAZZI (1994, 188s., 193, 201). Anche a Como, per quello che ora si riconosce essere l'anfiteatro della città, è attestato un analogo sistema di sottofondazione con pali d'ontano, LURASCHI (1997a, 506); ANTICO GALLINA (2011, 135, 137s.), le cui riflessioni vanno però riferite all'anfiteatro e non al teatro. *Infra*.

⁶⁰ I resti della platea (19, 80 x 5,10 m; h. max. conservata 0,90 m; quota 115, 41 m s.l.m) sono visibili all'interno del Palazzo della Borsa, in piazza degli Affari, e illustrati nella parte di questo contributo relativa alla valorizzazione.

⁶¹ SACCHI (2007, 233s.; 2012, 23-26, 70-75).

⁶² CASTELFRANCO (1884).

scanalate, in calcare di Verona e in marmo bianco, come il frammento di sommoscapo di colonna, collocata verosimilmente presso la porta *regia*.

Dai medesimi taccuini si arguisce che tra le colonne dovevano esservi delle edicole, indiziate dal rinvenimento di schegge di un archivoltò negli scavi tardo-ottocenteschi.

Alle spalle dell'edificio scenico si estendeva una *porticus* quadrilatera dotata di un colonnato ionico alto 7,90 m al piano di attesa dell'architrave (**Figg. 21, 25**) che, già ipotizzata da Castelfranco, è stata ricostruita nel corso delle ultime ricerche⁶³ grazie al recupero di due blocchi di basi attiche, tre di imoscapo di colonne rudentate, di un frammento di capitello ionico e di due frammenti di architrave, tutti in pietra d'Angera.

Nonostante la limitatissima conservazione dei materiali architettonici e dell'alzato, è certo che per costruire il teatro di Milano siano stati utilizzati vari litotipi: per i pilastri del fronte della *cavea* e per quelli delle testate dei muri radiali, che sostenevano le gradinate, fu scelto il ceppo d'Adda, impiegato a Milano anche nell'anfiteatro⁶⁴ e in altri edifici della prima metà del I sec. d.C.; per la *scaenae frons*, invece, si ricorse a fine marmo bianco, forse lunense, calcare di Verona e marmi policromi⁶⁵.

Si tratta di materiali d'importazione e questo, insieme alla cura per la loro messa in opera, lascia intendere che notevoli risorse economiche vennero profuse per il teatro di Milano, in parte elargite da membri delle classi dominanti, protagoniste della ben nota pratica di evergetismo teatrale⁶⁶. Nonostante l'assenza di iscrizioni, non è difficile immaginare infatti che la classe dirigente milanese, al pari di quella di altre città dell'impero, dovette vedere nella decorazione della scena del teatro una eccezionale opportunità di autorappresentazione, un mezzo immediato per mostrarsi artefice della *publica magnificentia*, per sostenere e amplificare i programmi politici e culturali imperiali.

A quando risalgono le attività edilizie descritte? Quando fu costruito il teatro di *Mediolanum*?

La datazione era stata variamente fissata in età tardo-repubblicana, augustea, all'inizio dell'età flavia⁶⁷, ma grazie ai dati emersi durante la breve campagna di scavo del 2005 (**Fig. 19b**) e all'analisi dei materiali architettonici, si è potuta stabilire una

⁶³ La ricostruzione a quattro bracci della *porticus post scaenam* è stata proposta da SACCHI (2007, 234; 2012, 71-75). Si può altresì ipotizzare una originaria configurazione della *porticus* ad un solo braccio, come nel teatro di Cividate Camuno o di Brescia, seguita da un ampliamento, secondo una successione nota, nella *Regio XI*, nel teatro di *Augusta Taurinorum*, BRECCIAROLI TABORELLI – GABUCCI (2007, 247-51). Per un inquadramento generale sulla *porticus post scaenam*, RAMALLO ASENSIO (2000, 87-120).

⁶⁴ CERESA MORI (2004).

⁶⁵ SACCHI (2007, 234; 2012, 90).

⁶⁶ FRÉZOULS (1987, 211-22; 1990a, 179-209).

⁶⁷ TOSI (2003, 574).

precisa determinazione cronologica⁶⁸. I frammenti ceramici, in particolare di terra sigillata, di vasellame a pareti sottili, di lucerne rinviano alla media età augustea, come il sommoscapo di colonna della scena, le basi, il capitello ionico e l'architrave della *porticus*.

Su base stratigrafica e stilistica, il teatro di Milano si data negli anni centrali del principato di Augusto e si pone nella teoria di edifici teatrali costruiti nella penisola per volontà politica, ideologica e culturale del *Princeps*.

È impossibile, invece, determinare quali trasformazioni strutturali e decorative siano state apportate al teatro e quando, poiché i dati archeologici a riguardo sono inesistenti.

Un minimo indizio proviene da una fonte indiretta, Claudiano⁶⁹, che menziona tra i mirabolanti spettacoli allestiti per celebrare il consolato di Manlio Teodoro (398/399 d.C.), *performances* in acqua. Per accoglierle il teatro milanese dovette convertire l'orchestra in un bacino chiuso e provvisto di dispositivi idrici, apportare modifiche nell'*ima cavea* e presumibilmente nel *pulpitum*, secondo quanto documentato per via archeologica in vari teatri dell'Impero che ospitavano, nel III e IV sec. d.C., naumachie e/o tetimimi⁷⁰.

Dalla medesima fonte letteraria si viene a sapere che le esibizioni rappresentavano la tappa conclusiva di un più ampio programma di *ludi*, ospitati anche nel circo annesso al *Palatium* imperiale (**Fig. 26**)⁷¹, e che il teatro era ancora in uso alla fine del IV sec. d.C.⁷².

La trasformazione della città a partire dal V-VI secolo riguardò anche la zona del teatro e il teatro stesso, che perse la sua funzione primaria la quale, pur in parte garantita dalla presenza del *tribunus voluptatum*⁷³ a *Mediolanum*, era sempre più ostacolata dai Padri della Chiesa⁷⁴.

Il teatro andò incontro a una progressiva e inesorabile spoliazione della scena⁷⁵, che culminò verso la metà del IX secolo, quando edificio scenico e *porticus* risultavano ormai demolite e le murature e i materiali architettonici furono reimpiegati per le fondazioni della Chiesa di S. Vittore *ad refugium*, più nota come S. Vittore al Teatro.

⁶⁸ SACCHI (2007, 231, 233); VICCEI (2009, 10, 22-24).

⁶⁹ Claud. *Manl.* 274-332.

⁷⁰ TRAVERSARI (1960, da consultare con cautela); VICCEI (2005-2006, 21, 29-32, 38, 48-51, 56s., 64, 69s., 103, 198, 111, 228s.).

⁷¹ SENA CHIESA et al. (1990); SENA CHIESA (2012), in particolare il contributo di Ceresa Mori (pp. 22-28) sul palazzo imperiale; MIRABELLA ROBERTI (1994, 381-88) sul circo.

⁷² VICCEI (2009, 25), per la menzione di ritrovamenti monetali di IV sec. d.C. e per il ricordo del teatro da parte di Ausonio (*Ordo urb. nob.* VII) tra i monumenti di *Mediolanum* degni di elogio.

⁷³ Secondo la notizia riportata da Cassiodoro (*Var.* V 25) che data tale presenza al 523-526 d.C.

⁷⁴ JÜRGENS (1972); RAPISARDA (1987, 94-113).

⁷⁵ VICCEI (2009, 28-30), anche per quanto segue nel testo.

La *cavea* continuò a essere utilizzata per assemblee cittadine nel XII secolo, presumibilmente fino al 1162, quando Federico Barbarossa piegò Milano alla sua forza devastatrice e con essa – è da ritenere – anche il teatro.

Lodi Vecchio

A Milano, nel Cortile degli *Spiriti Magni* della Biblioteca Ambrosiana, è conservata l'ara funeraria del pantomimo *L. Aurelius Theocritus Pylades*⁷⁶ (**Fig. 27**).

Benché si trovi a Milano, l'altare, o meglio il pantomimo in esso celebrato, non è direttamente collegato al teatro della città ma a quello di *Laus Pompeia*, luogo in cui l'ara era ubicata fino agli inizi del XVI secolo⁷⁷.

L'esistenza dell'edificio teatrale lodense era stata ipotizzata proprio sulla base del piccolo monumento funerario⁷⁸ ed è stata confermata, tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, da indagini archeologiche condotte in via Giovanni XXIII⁷⁹.

Da queste è risultato che il teatro si trovava nell'area sud-occidentale della città romana, all'interno e presso la cinta muraria, ed era contiguo all'anfiteatro (**Fig. 28**).

Dell'edificio sono stati messi in luce un tratto di fondazione del muro curvilineo esterno (lung. 9,60 m; largh. 1 m), in conglomerato di ciottoli e malta grigia, con andamento nord-sud e prosecuzione curvilinea ad est, e due contrafforti (largh. 1,60 m), distanti tra loro 3,50 m (**Figg. 29, 30**).

Nella successiva campagna di scavo (1992), eseguita al di là di via Giovanni XXIII, sono state documentate ulteriori parti della fondazione curvilinea (lung. 7,50 m) con altri due contrafforti, una porzione di muro radiale (lung. 3,50 m) e, a una distanza di 4 m, un secondo radiale di cui è rimasta traccia in negativo nella trincea d'asportazione (**Figg. 30, 31**).

In base a questi dati, il teatro risulta aver avuto un diametro di 40 m⁸⁰.

Per l'edificio scenico di *Laus Pompeia* non è possibile fornire alcuna ricostruzione a causa della totale assenza dei resti strutturali e della decorazione architettonica, lacuna, quest'ultima, determinata principalmente dalla verosimile dispersione dei materiali del teatro⁸¹ in collezioni private o sul mercato antiquario, in

⁷⁶ CIL V 5889. CADARIO (2009, 25-62).

⁷⁷ Le vicende dell'altare di Teocrito, compreso il suo trasporto a Milano, sono state ricostruite da CADARIO (2009, 25-30). Inoltre, TOMASI (2014, 262).

⁷⁸ CARETTA (1954, 39, 70); FROVA (1961, 677s.); CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994-1996, vol. II, 492); TOSI (2003, 572); JORIO (2005, 20).

⁷⁹ JORIO (1988-1989, 160-62; 1992-1993, 154-56).

⁸⁰ JORIO (2005, 22).

⁸¹ CARETTA (1954, 10-13), con indicazione dei testi principali; TOZZI – HARARI (1987, 27-29). Nonostante il vuoto della documentazione archeologica, sarebbe opportuno ripercorrere la bibliografia sui rinvenimenti lodigiani, cercando di individuare la segnalazione di materiali riferibili al teatro e tentare contestualmente una ricognizione sistematica nei depositi del Museo Civico di Lodi.

linea con quanto verificatosi per la maggior parte dei reperti archeologici laudensi a partire dal XV secolo⁸².

La cronologia del teatro, ugualmente segnata da carenza di dati, è stata fissata tenendo conto dei *termini post e ante quem* costituiti dall'obliterazione di un fossato (**Fig. 29**) alla fine del I sec. a.C. e dalla costruzione dell'anfiteatro, tra il I e il II sec. d.C.⁸³.

Anche a *Laus Pompeia*, secondo quanto accadeva in genere nelle città romane, il teatro dovette essere impiantato prima dell'anfiteatro, benché solo pochi anni, considerato il programma unitario e coerente di realizzazione del quartiere ludico.

La città risulterebbe pertanto dotata di un teatro negli ultimi decenni del I sec. d.C., al tempo di Domiziano, forse anche grazie al sostegno della potente *gens Corellia*⁸⁴.

Altri dati cronologici si possono ricavare dalla documentazione indiretta.

Il citato altare di *Theocritus Pylades* (fine del II-inizio III sec. d.C.) attesterebbe la piena attività del teatro laudense nella seconda metà del II sec. d.C., mentre le drammatiche vicende che colpirono incessantemente la città nel terzo quarto del III sec. d.C.⁸⁵ farebbero pensare a un forte ridimensionamento delle attività teatrali tra il 250 e il 275 d.C. sia in senso performativo sia architettonico-decorativo.

La fase finale del teatro costituisce un'altra incognita, sebbene gli avvenimenti storici di V sec. d.C., portatori di devastazioni, dovrebbero aver sancito il termine ultimo del funzionamento dell'edificio.

Per questo e per l'anfiteatro, potenziali fortificazioni, non poté non essere fatale, più che per gli altri edifici pubblici di *Laus*, la massiccia distruzione perpetrata dai *Mediolanenses* nel 1111 e il completamento d'opera del 1158⁸⁶.

Lo scavo del teatro ha infatti mostrato segni inequivocabili della ferma volontà di smantellare radicalmente l'edificio, le cui murature sono apparse rasate al di sotto dei livelli d'uso, spezzate (**Fig. 31**) e distrutte da una trincea di asportazione⁸⁷.

I minimi resti conservati dell'edificio e il loro cattivo stato non devono indurre a ritenere che il teatro di *Laus* sia stato secondario tra quelli della *Regio XI: Theocritus Pylades, honoratus splendidissimis civitatibus Italiae*⁸⁸ e dal pubblico dei relativi teatri, difficilmente avrebbe incluso nelle sue *tournées* di acclamato pantomimo il palcoscenico laudense se non fosse stato all'altezza degli altri, almeno nel II sec. d.C.

⁸² JORIO (2005, 8-10).

⁸³ *Ibid.* 22.

⁸⁴ CADARIO (2008, 81).

⁸⁵ JORIO (2008, 8-10).

⁸⁶ TOZZI-HARARI (1987, 15-20); JORIO (2005, 5-7).

⁸⁷ JORIO (1988-1989, 161-62; 1992-1993, 55), segnalando che non è emerso materiale datante l'attività di demolizione.

⁸⁸ *CIL* V 5889.

Inoltre *Laus Pompeia* in età imperiale era un rilevante snodo commerciale e stradale, interessato dai principali collegamenti viari di *Mediolanum* con Roma e con Aquileia e dalla conseguente presenza di forestieri, anzitutto da Milano⁸⁹.

Ciò dovette spingere i Laudensi a fare del teatro e del vicino anfiteatro scenari spettacolari della propria ricchezza e della propria importante funzione nel territorio.

Pavia

Dalla documentazione indiretta è noto che *Ticinum* avesse un anfiteatro, il quale doveva trovarsi nella zona sud orientale della città romana, probabilmente tra le moderne via Ressi e via Corridoni. L'edificio, di cui resta memoria nella toponomastica (via Anfiteatro), era segnalato dall'epigrafe di Atalarico (528-529) e dall'anonimo Valesiano, che citava il restauro del monumento da parte di Teodorico⁹⁰.

Ticinum era dotata anche di un teatro⁹¹, la cui ricostruzione è molto complessa⁹².

Negli anni Trenta, durante i lavori di ampliamento del Liceo classico Ugo Foscolo, fu rinvenuto un massiccio muro circolare con paramento in mattoni sesquipedali manubriati e riempimento in tenace calcestruzzo di malta, ciottoli di fiume e frammenti laterizi (**Figg. 32, 33**) che, dopo la scoperta, pare sia stato lasciato «sotto la costruzione eretta nel 1932»⁹³.

Nella stessa campagna di scavo Nocca⁹⁴ informa che emersero «un medio bronzo di Traiano, uno di Adriano, uno di Massenzio, uno anche celtiberico, vari piccoli bronzi di Gallieno, di Claudio il Gotico, Costantino II etc. Avanzi di anfore, qualche piccolo coccio di vaso aretino, due piccoli frammenti di intonaco e stucco colorato. Il tutto a profondità varianti dai 2,90 ai 3,75 m, frammisto a materiali di riporto», dunque «materiale non [...] probatorio».

⁸⁹ Sulla ricostruzione della rete viaria e sulla presenza di Milanesi a *Laus Pompeia*, TOZZI – HARARI (1987, 8-10, 41-43; 1990, 513-16); JORIO (2005, 12).

⁹⁰ *CIL* V 6418. Sull'iscrizione e sulla notizia dell'anonimo Valesiano, si veda SCUDERI (in corso di stampa); TOSI (2003, 580) per la principale bibliografia sull'anfiteatro.

⁹¹ CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994-1996, vol. II, 556); TOSI (2003, 580s.).

⁹² Molte delle difficoltà interpretative della documentazione archeologica relativa al teatro sono proprie di tutta l'archeologia romana pavese. Sull'argomento si consulti la bibliografia aggiornata in SCUDERI (in corso di stampa).

⁹³ Lettera del 2.3.1962, N. Prot. 350 MR/gm inviata all'Associazione Italia Nostra, sezione di Pavia, dal Soprintendente M Mirabella Roberti. Il documento è nella cartella Pavia città. 4. Zona del Municipio. Via Foro Magno, conservata presso l'Archivio cartaceo della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. Dimensioni del muro circolare: largh. 5,75 m; h. 1,80 m; lungh. non segnalata; diametro massimo ipotetico 83 m.

⁹⁴ NOCCA (1935, 421).

Queste informazioni vanno completate con quelle fornite in una comunicazione inedita, dove si segnalavano il rinvenimento di «piccoli frammenti di colonne», un rilievo e alcune foto della struttura muraria⁹⁵.

Valutando la documentazione disponibile, sono state avanzate differenti proposte.

Nocca⁹⁶, dopo lo scavo, si era mostrato molto cauto riguardo all'attribuzione delle fondazioni al fronte esterno della *cavea*, pur ammettendo la possibilità di simile lettura a un esame preliminare, e preferì ascrivere i resti a un non meglio identificato edificio pubblico.

Saletti⁹⁷, invece, ritenne che le suddette evidenze fossero pertinenti al teatro sia per l'andamento curvilineo sia per il considerevole spessore sia per l'ubicazione nell'angolo nord orientale della città, analoga a quella dei teatri di Aosta e di Torino (*Regio XI Transpadana*).

Nulla di significativo emerse dagli scavi effettuati nel 1962 nell'area a est del Liceo Ginnasio U. Foscolo, come attesta il giornale di scavo⁹⁸, in cui il solo dato qui degno di menzione è il reimpiego di mattoni manubriati, prelevati dalla struttura romana, per chiudere cinque tombe a cappuccina, rinvenute in un punto non chiaro rispetto ai resti romani.

Di esse non viene fornita alcuna datazione, mancando così un elemento utile a determinare un possibile *terminus ante quem* della cessazione dell'uso primario della struttura romana.

In nessuno dei contributi citati viene avanzata una proposta di datazione del tratto murario curvilineo né in base alla tecnica edilizia né ai materiali rinvenuti.

La comprensione della controversa muratura romana e il momento della sua messa in opera si ritiene possano essere illuminati per ora solo da dati storici: la permanenza di Augusto e Livia a *Ticinum* nel 9 a.C., in attesa di Tiberio e delle spoglie

⁹⁵ Cartolina 1526. Oggetto – Pavia. Sostruzioni romane trovate nell'area del Liceo. Inviata alla Signora Prof. Alda Spinazza R. Ispettrice Scavi. Data illeggibile. «Sono stati trovati [...] avanzi, meglio piccoli frammenti di colonne, vasi etc. Tutto ho fatto raccogliere». Nocca dice inoltre che, pur non avendo ancora tra le mani il rilievo del muro, esso «è stato fatto dall'Ufficio Tecnico Comunale» e che ha incaricato di «eseguire anche qualche fotografia» dello stesso. Il documento è nella cartella Pavia città. 4. Zona del Municipio. Via Foro Magno, conservata presso la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. Tuttavia, nella stessa cartella, nel foglio Via Foro Magno. Sotterranei dell'ala orientale del Liceo classico Ugo Foscolo, data 11.6.1990, l'Ispettore onorario scrive che «non esiste in archivio» della Soprintendenza «un rilievo del manufatto ed anche nei Musei Civici di Pavia non» ha «trovato alcuna documentazione grafica», segnalando tuttavia come «ampiamente sufficiente la documentazione fotografica esistente in Museo».

⁹⁶ NOCCA (1935, 421), ricordando l'esecuzione di un saggio per individuare resti dei *cunei*, che non produsse risultati. Scetticismo sulla pertinenza dei resti al teatro è stato espresso da STENICO (1968, 77).

⁹⁷ SALETTI (1983, 132).

⁹⁸ Conservato nella cartella Pavia città. 4. Zona del Municipio. Via Foro Magno, presso l'Archivio cartaceo della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. In particolare si fa qui riferimento alla relazione del 22.2.1962 e del 24.2.1962.

di Druso Maggiore⁹⁹, e la presenza ideale del *princeps* insieme alla sua famiglia nel 7-8 d.C., quando fu costruita la porta orientale, un arco a tre fornici, dove furono collocati lo straordinario gruppo scultoreo della *gens* giulio-claudia ed epigrafi celebrative¹⁰⁰.

Il legame tra Augusto e *Ticinum*, la professata devozione al *Princeps* e alla famiglia imperiale da parte della città transpadana¹⁰¹, la centralità della cultura teatrale nell'ideologia augustea rendono quasi certa la costruzione di un teatro a Pavia all'epoca di Augusto, verosimilmente negli anni in cui veniva eretta la porta orientale¹⁰².

Proprio la collocazione della porta nel settore Est della città romana, forse al termine del *decumanus maximus*¹⁰³, e il ritrovamento del muro curvilineo nella stessa area – meglio, a Nord Est – sembrano segnalare la scelta di questa zona per interventi di edilizia pubblica sotto il segno di Augusto.

L'arco imperiale, che «doveva apparire imponente e scenografico a chi arrivava a *Ticinum*»¹⁰⁴, avrebbe trovato così un'amplificazione monumentale e scenografica nel vicino teatro.

Alla fine del V sec. d.C. l'edificio da spettacolo dovette essere demolito, forse solo in parte, e in parte inglobato nel *Palatium* teodoriciano, la cui ubicazione più plausibile è proprio la zona N-E di Pavia-Liceo classico U. Foscolo¹⁰⁵.

Como

*Et non multo longius marmorea quaedam frusta effossa sunt cum litteris grandioribus, sed intercisus, quae theatri nomen adhuc tenent*¹⁰⁶.

Il testo allude al rinvenimento di un'epigrafe, reimpiegata in Piazza San Fedele, che è stata il solo indizio di un *theatrum* a Como¹⁰⁷ fino alla seconda metà del XX

⁹⁹ Val. Max. V 5, 3; Tac. Ann. III 5, 1; Svet. Tib. 7, 6; Cass. Dio LV 2, 1.

¹⁰⁰ CIL V 6416. SCUDERI (in corso di stampa) per l'analisi delle epigrafi imperiali e per i riferimenti bibliografici sull'arco augusteo; GABBA (1990, 515-17); VALERI (2005, 196); FASOLINI (2006, 33s.).

¹⁰¹ Le epigrafi CIL V 6431 e CIL V 6435 documentano la presenza a *Ticinum* di sacerdoti officianti il culto imperiale, SCUDERI (in corso di stampa).

¹⁰² La propensione per gli anni finali del principato augusteo, rispetto a quelli attorno al 9 a.C., poggia sull'accertato inizio della decorazione architettonica di Pavia romana (*status quaestionis* in TROSO 1986, 3-5) tra la tarda età augustea e l'età tiberiana, periodo del *floruit* monumentale di *Ticinum* (TROSO 1986, 5-7; 25, num. 27, tav. XII, per un blocco di colonna rudentata, in marmo di Carrara, analoga a quella della *porticus post scaenam* del teatro di Milano, *supra*).

¹⁰³ Sull'ubicazione delle porte, in particolare della porta orientale, INVERNIZZI (1998, 279 n. 3, 285 n. 46).

¹⁰⁴ SCUDERI (in corso di stampa)

¹⁰⁵ HUDSON (1981, 24). Viste la promozione del restauro dell'anfiteatro pavese da parte di Teodorico e di Atalarico e, più in generale, la politica di recupero delle opere pubbliche romane, connessa alla volontà di Teodorico di porsi quale continuatore della tradizione romana (ARSLAN et al. 1994) si potrebbe cautamente ipotizzare che vestigia del teatro siano state conservate all'interno del Palazzo. D'altronde fu Teodorico a promuovere il restauro del teatro di Pompeo a Roma nel 510 (Cassiod. Var. IV 51).

¹⁰⁶ GIOVIO (1534, 233); CIL V 5261, di cui non vi è più traccia. Si vedano anche le iscrizioni in cui vengono menzionati i *quattuorviri aedilicia protestate* (CIL V 5279, 5289, 5291, 5294, 5300, 5312, 5646) responsabili, oltre che della *cura urbis* e della *cura annonae*, della *cura ludorum*.

secolo, quando sono state avanzate due diverse proposte di individuazione del monumento.

La più recente¹⁰⁸ poggiava sulla scoperta di sette muri radiali in via Vittani, ritenuti parti del teatro Iariano¹⁰⁹.

Tale attribuzione sollevò non poche perplessità¹¹⁰ che si sono rivelate fondate a seguito di scavi condotti nel 2012 dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, i quali hanno accertato la pertinenza dei radiali all'anfiteatro¹¹¹.

Il problema del riconoscimento e dell'ubicazione dell'edificio teatrale è, dunque, aperto.

In assenza di dati archeologici, una parziale soluzione può pervenire dal considerare – o meglio riconsiderare – le testimonianze indirette, prima fra tutte quella topografica¹¹² al centro dell'ipotesi di Gianfranco Caniggia¹¹³, ripresa e ben argomentata da Giorgio Luraschi¹¹⁴.

Nel quartiere della Cortesella la disposizione delle case ricalcava da vicino la forma di un teatro¹¹⁵, con la *cavea* rivolta a est (**Figg. 34, 35**).

La fitta edificazione nell'area, dopo l'abbattimento del quartiere nel 1939, e la situazione geo-idrogeologica non hanno permesso di eseguire scavi sistematici e dai limitati carotaggi archeologici e paleobotanici sono emersi solo pochi resti di materiale edile e di «Abete rosso/Larice (*Picea/Larix*) insieme a Faggio e Quercia (*Quercus sp.*)», cioè resti «di legname da carpenteria edilizia»¹¹⁶.

Pur con la necessaria prudenza richiesta dal tipo di documentazione, i legni, soprattutto di quercia, potrebbero essere indizio di una palificata di sottofondazione del

¹⁰⁷ CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994-1996, vol. II, 437); TOSI (2003, 568), anche per l'epigrafe *CIL V 5279* su un *campus* a Como.

¹⁰⁸ FORTUNATI ZUCCALA (1993a, 123-26; 1993b, 59-65).

¹⁰⁹ Lettura condivisa da MAGGI (1993, 181-83; 1994, 50s.; 2013, 142).

¹¹⁰ LURASCHI (1997d, 505-38, in particolare 514).

¹¹¹ Ringrazio Marina Uboldi, conservatore presso il Civico Museo Archeologico "P. Giovio" di Como per la segnalazione. In attesa della pubblicazione dello scavo, si veda per ora la nota della Redazione a LURASCHI (2013, 57 n. 346), in cui si dice che i sondaggi del 2012 fanno escludere la pertinenza dei resti di via Vittani al teatro, e NOBILE DE AGOSTINI (2013, 112).

¹¹² MAGGI (1993, 166-68).

¹¹³ CANIGGIA (1963, 48s.).

¹¹⁴ LURASCHI (1997d, 505-38), del quale si condividono l'impostazione del problema e molte considerazioni. CITTERIO (1984, 55); MIRABELLA ROBERTI (1990, 489; 1993, 20s.); MONTALCINI DE ANGELIS D'OSSAT (1993, 55s.); NOBILE DE AGOSTINI (2013, 112).

¹¹⁵ GIANONCELLI – DELLA TORRE (1984, 175). Tra i casi di edifici impiantati su teatri, con conseguente andamento teatriforme dei fabbricati, oltre al celebre Palazzo Savelli a Roma (FIDENZONI 1970), si ricordino il complesso di costruzioni sorte sul teatro di Lucca (VICCEI 2001-2002, 102s., 105-107), sui teatri di Catania, di Palermo (VICCEI 2004-2005, 62s., 167).

¹¹⁶ FORTUNATI ZUCCALA – CASTELLETTI (1988, 122s.); LURASCHI (2013, 57 n. 350); NOBILE DE AGOSTINI (2013, 125 n. 45). Il larice è citato da Svetonio (*Nero* 12, 1) a proposito dell'anfiteatro in legno edificato da Nerone nel 57 d.C. in Campo Marzio. Larice e abete rosso, però, erano impiegati anche per la costruzione di navi (ANTICO GALLINA 2011, 257, 260s.), un uso ammissibile per i legni comaschi, a maggior ragione per la prossimità dei carotaggi al lago.

teatro, analoga a quella attestata negli stessi edifici di Milano, di Concordia¹¹⁷ e, soprattutto, nell'anfiteatro di Como.

Non è da escludere, considerando la varietà delle specie arboree, che più parti dell'edificio teatrale fossero in legno: Como era un centro produttivo di legname di prima importanza¹¹⁸ e la disponibilità di questo materiale, insieme a ragioni che verranno esposte, potrebbero aver determinato la realizzazione di un *theatrum ligneum*, *in toto* o in gran parte.

La questione del teatro va affrontata partendo da una articolata riflessione sul quadro storico e culturale della città tra il momento della fondazione della *colonia Latina* da parte di Cesare (59 a.C.) e i primi anni dell'impero¹¹⁹.

Dalle fonti storiche¹²⁰ si deduce che per la fondazione di *Novum Comum* Cesare portò con sé 500 coloni greci, i «più in vista» fra i 5000, ai quali conferì la cittadinanza romana, distinguendoli così da tutti gli altri «in cambio» di «prestazioni qualificate in campo politico (clientele, propaganda, voto) e professionale»¹²¹, queste indispensabili per potenziare soprattutto la navigazione lacuale e i traffici mercantili che erano fondamentali nei piani di Cesare su *Novum Comum*.

Tra i 500 coloni greci vi era *Caius Avianius Philossenus, antiquus ... hospes ... valde etiam familiaris* di Cicerone¹²², originario di Calacte (Caronia), sito al centro della costa settentrionale della Sicilia, presso *Halaesa*.

È molto probabile che costui non sia stato il solo greco proveniente dall'isola¹²³, in particolare dalla fascia costiera settentrionale, visti gli intensi e vivaci rapporti economici e culturali tra quest'area e Roma in età tardorepubblicana¹²⁴.

La componente greco-sicula tra i coloni maggiorenti di *Novum Comum*, rappresentata da C. Aviano Filosseno, potrebbe aver avuto interesse a supportare l'edificazione di un teatro¹²⁵, spazio ottimale per accogliere celebrazioni di riconoscenza

¹¹⁷ N. 59.

¹¹⁸ Come rivelato specialmente dall'associazione dei dendrofori, LURASCHI (2013, 39), citando *CIL* V, 5275 e 5296; BUTTI RONCHETTI (2013, 86).

¹¹⁹ LURASCHI (2013, 20-30).

¹²⁰ Strab. V 1, 6 (213) «Il divo Cesare portò (aggiunse) 5000 nuovi coloni, di cui i 500 Greci risultarono quelli più in vista; a costoro, invero, diede anche la cittadinanza e li iscrisse fra i coloni; essi, tuttavia, non fissarono in questo stesso luogo la residenza, ma comunque lasciarono alla fondazione il nome; infatti tutti quanti furono chiamati Neocomiti, e il luogo, tradotto, è detto *Novum Comum*» (trad. LURASCHI 2013, 20). Si veda anche App. *bell. civ.* II 26, 98. LURASCHI (1997a, 3-18).

¹²¹ LURASCHI (2013, 21 e 23), per quanto segue.

¹²² Cic. *ad fam.* XIII 35, 1; XIII 37, citato e commentato da LURASCHI (1984, 44).

¹²³ Su questo rilevante aspetto e per l'ipotesi che tra i coloni originari di Calacte vi fosse anche Cecilio, poeta neocomense amico di Catullo, si rimanda a LURASCHI (2013, 23, 53 n. 239).

¹²⁴ VICCEI (2004-2005, 20, 22).

¹²⁵ *Ibid.* 225, 227, 229, 239s., sull'architettura e sulla cultura teatrale in Sicilia, in special modo settentrionale, nel I sec. a.C.-inizio I d.C. In particolare si vedano le osservazioni sul presunto teatro di *Halaesa* (VICCEI 2004-2005, 177s.) e sul vicino teatro di Tindari (VICCEI 2004-2005, 25-40).

per la cittadinanza acquisita e per manifestare sostegno a Cesare, a sua volta ben consapevole del valore propagandistico del teatro¹²⁶.

Pertanto, si ipotizza che *Novum Comum* fosse dotata di un edificio teatrale dal 58 a.C., dunque dagli anni immediatamente successivi alla fondazione della colonia cesariana¹²⁷.

È possibile che fosse un *theatrum ligneum* sia pensando al tipo di materiale recuperato nei citati carotaggi sia considerando che la maggior parte dei 500 coloni greci dovette fermarsi a Como solo il tempo necessario ad avviare imprese commerciali e agricole¹²⁸ e, per questo, potesse essere stata più propensa a promuovere la costruzione di un teatro temporaneo¹²⁹.

Nel corso del tempo si procedette quasi certamente all'impiego della pietra almeno per le parti ornamentali¹³⁰ benché, allo stato attuale della documentazione, pare non sia sopravvissuto nulla della decorazione¹³¹.

¹²⁶ Su Cesare e il teatro, GROS (1987, 326).

¹²⁷ È a partire dal 58 a.C. che si intrapresero le attività agrimensorie ed edilizie della colonia e che Cesare, ormai proconsole, poté sostare più volte in Cisalpina e seguire da vicino le vicende comasche, LURASCHI (2013, 22). Oltre che per le considerazioni fatte, si propende per una cronologia cesariana del teatro comasco anche tenendo conto del *terminus ante quem* costituito dalla datazione dell'anfiteatro in via Vittani all'età augustea (NOBILE DE AGOSTINI 2013, 112; cronologia del teatro e dell'anfiteatro di *Laus Pompeia*, *supra*) e della frequente ubicazione periferica dei teatri, come nel caso di Como, in epoca triumvirale e protoaugustea (GROS 1994, 229).

¹²⁸ LURASCHI (1993, 41, inoltre 40, 42-44).

¹²⁹ È noto che in età tardorepubblicana venissero edificati *theatra lignea*, e non solo a Roma. È il caso del teatro di *Volsinii*, segnalato da tracce restituite dalla fotografia aerea e, soprattutto, da un'epigrafe tardorepubblicana (*CIL XI 2710*). Da essa risulta che i *quattuorviri* del *municipium* presso il lago di Bolsena avevano promosso *de sua pecunia* la costruzione di un *theatrum et proscaenium*, espressione che, stando alle fonti letterarie e ad epigrafi di I sec. a.C., è omologa di *theatrum ligneum*, VICCEI (2001-2002, 90-95). Un esempio territorialmente più vicino al teatro di Como sarebbe costituito dal supposto teatro di Ghemme (NO; *Regio XI*), per il quale si veda SPAGNOLO GARZOLI (2004, 104). All'età augustea risale il teatro parzialmente ligneo (I fase) di *Augusta Taurinorum*, nella medesima *Regio* (BRECCIAROLI TABORELLI – GABUCCI 2007, 247) e, forse alla stessa epoca, il teatro edificato interamente in legno a *Forum Segusiavorum* (*CIL XIII 1642*, *theatrum quod Lupus Anti f. ligneum posuerat d(e) s(ua) p(ecunia) lapideum restituit*), trasformato in pietra al tempo di Claudio, GROS (2001, 324; 1987, 321). Si vedano, infine, *Vitr. De arch.* V 5, 7 e le iscrizioni dei *Ludi Saeculares* del 17 a.C. e del 204 d.C. (*CIL VI 32323, 32331*) che segnalano la pratica della costruzione di teatri lignei a Roma in età augustea, benché sporadicamente, e nel III sec. d.C. Un teatro ligneo, lungo il Tevere, fu edificato anche per i *ludi scaenici* compresi nei *ludi saeculares* dell'88 d.C. indetti da Domiziano, VALLI (2009, 308).

¹³⁰ Sul passaggio del teatro da ligneo a lapideo, si rimanda al caso del teatro *Forum Segusiavorum* (n. 129). Materiale lapideo, spesso di pregio, era impiegato già nei teatri in legno di II e I sec. a.C. a Roma, come le colonne in marmo dell'Imetto che ornavano la scena del teatro di *L. Licinius Crassus* (inizio I sec. a.C.; *Pl. N.H.* XXXVI 7) o le 360 colonne del *theatrum temporarium* di *M Aemilius Scaurus* (58 a.C.) destinato a durare, chiosa Plinio (XXXVI 2, 5; XXXVI 114-16), *vix mense uno*. FRÉZOULS (1982, 353-59); GROS (2001, 305s.).

¹³¹ Non risulta che sia stato effettuato alcuno studio specifico in merito. In particolare bisognerebbe verificare l'eventuale pertinenza dei materiali rinvenuti nell'area via Boldoni-Piazza Perretta al teatro. Per il momento su questi e sulla complessa situazione dei rinvenimenti della decorazione architettonica e del materiale scultoreo a Como, CASTELLETTI – NOBILE (1984, 16s.); FORTUNATI ZUCCALA (1993b, 63); MAGGI (1993, 181) e, da ultimo, SACCHI (2013, 154). Allo stesso (SACCHI 2013, 149-82) si rimanda per il

È difficile, infatti, immaginare la persistenza di un teatro ligneo a Como in età imperiale, soprattutto tra la seconda metà del I sec. d.C. e gli inizi del II, o tra II-III sec. d.C., quando il centro transpadano conobbe un particolare fervore costruttivo.

Alcune stagioni di questa intensa attività¹³² dovettero riguardare anche il teatro ed essere segnate dal sostegno finanziario della potente borghesia mercantile cittadina¹³³.

Per i facoltosi *mercatores* non poteva non essere allettante l'opportunità di celebrare se stessa in un edificio così vicino al lago che era, per loro, non tanto un suggestivo elemento paesaggistico quanto la fonte della propria ricchezza e del conseguente prestigio sociale.

Le molte lacune documentarie riscontrate per l'edificio teatrale appartengono anche agli spettacoli in esso ospitati: tuttavia qualche elemento utile si può desumere da alcuni passi delle *Epistulae* di Plinio¹³⁴. In essi emerge l'interesse di *G. Plinius Caecilius Secundus*¹³⁵ verso una ben precisa cultura teatrale, che appare chiara nei nomi scelti per le due più amate *villae* a Como, *Tragoedia* e *Comoedia*¹³⁶, e nei riferimenti alle raffinate esibizioni teatrali e musicali che accompagnavano le sue *cenae*¹³⁷.

I richiami ai due generi teatrali per antonomasia e, per contro, l'avversione per il pantomimo¹³⁸ lasciano trapelare la propensione di Plinio per gli spettacoli della più antica tradizione alcuni dei quali, complice il peso da lui esercitato nell'orientare la vita culturale della propria città, si può ammettere che fossero accolti anche sul *pulpitum* del teatro lariano.

Conferme a questa tendenza sembrano essere l'epigrafe dedicatoria di *M(arcus) Cassius Comic(us)*, attore di commedia, a Plinio Secondo, posta su una base da via

quadro generale della decorazione architettonica a Como, a completamento di ROSSIGNANI – SACCHI (1993, 85-141), con importante premessa metodologica.

¹³² Ad esso concorsero l'intensa attività di sfruttamento dei marmi estratti dalle cave delle Alpi e l'opera specializzata delle maestranze lapicide locali. Sulla varietà dei materiali lapidei, in particolare sul calcare di Moltrasio e sul marmo di Musso/Olgiasca, e sull'abilità dei lapicidi comaschi, BUTTI RONCHETTI (2013, 86-89).

¹³³ Per un'analisi di questa classe, affermatasi a partire dalla pacificazione augustea delle Alpi (16-15 a.C.), LURASCHI (1997b, 27s.).

¹³⁴ Sul legame tra i due *Plinii* e Como, CITTERIO (1984, 55s.); LURASCHI (1997c, 461-504; 2013, 30-32, 36s.).

¹³⁵ Plin. *ep.* VII 4, 2s., per l'allusione al componimento giovanile di una *Graeca tragoedia*.

¹³⁶ Plin. *ep.* IX 7, 2s. LURASCHI (2013, 33). Sempre in ambito privato, è da segnalare un altro rimando al mondo del teatro, costituito da una maschera tragica in marmo lunense, rinvenuta nella scenografica villa di via Zezio (I-II sec. d.C.), sulle pendici del colle di Brunate, SCARFÍ (1980, 437-57).

¹³⁷ Si veda, ad esempio, Plin. *ep.* I 15, 2, in cui si parla di attori interpreti di «qualche scena di commedia». Diversamente, l'autore della *Naturalis historia* fu critico e sprezzante nei confronti del teatro, ritenuto luogo di esibita *luxuria* e *mollitia*, GROS (1987, 320s.).

¹³⁸ Plin. *ep.* VII 24; *Id. Pan.* 46, 4. Analoga ostilità era rivolta da Plinio ai *munera gladiatoria* (*ep.* I 8, 10s.) e ai *ludi circenses* (*ep.* IX 6), criticando soprattutto il modo in cui il pubblico assisteva a questo genere di spettacoli, LURASCHI (1997d, 508-10).

Cinque Giornate¹³⁹ (110-114 d.C.) e le iconografie di quattro basi (metà del II sec. d.C.), trovate nel medesimo luogo, che sono state lette finora in termini genericamente mitologici¹⁴⁰ ma che potrebbero in parte rimandare a rielaborazioni o echi teatrali dei miti rappresentati.

Conclusioni

Il territorio delle *Regiones X* e *XI* oggi occupato dalla Lombardia conosce l'affermarsi dell'edilizia teatrale e del suo portato culturale, politico e ideologico all'epoca di Cesare, Augusto e Domiziano.

Nella parte della Cisalpina considerata solo la metà dei teatri attestati nasce quella che è considerata l'*aurea aetas* dell'edilizia teatrale, l'età augustea¹⁴¹: i teatri di Brescia (prima-media), di Milano (media), di Pavia (media-tarda).

Precedente è il teatro di Como, datato agli anni cesariani *post* 58 a.C.¹⁴²; successivi gli edifici teatrali di Cividate Camuno e di Lodi Vecchio, risalenti all'età domiziana.

Solo per l'edificio milanese e camuno la datazione poggia su basi stratigrafiche, mentre per gli altri la proposta cronologica è tratta da indicazioni indirette.

Nelle scelte topografiche per la costruzione di questi monumenti e nell'inserimento urbanistico¹⁴³ risultano determinanti non solo ragioni di natura pratica-funzionale.

Per chi giungeva dal lago in città, il teatro di Como, prossimo alla distesa d'acqua, risultava ben visibile e definiva con le mura, e ancor più se queste fossero state assenti¹⁴⁴, l'estremità settentrionale del centro urbano. In altre parole, esso fungeva da elemento caratterizzante la città fino a diventarne uno dei simboli più forti¹⁴⁵, in seguito con il vicino anfiteatro (**Fig. 36**).

Anche il teatro di Milano si imponeva alla vista oltre il limite urbano, superando in altezza la cinta muraria.

¹³⁹ L'iscrizione è stata rinvenuta negli anni Settanta, reimpiegata nella torre tardoimperiale di via Cinque Giornate (SCARFÍ 1993, 152; FROVA 1986a, 192). L'epigrafe e le quattro basi messe in luce nel medesimo contesto, per molti aspetti problematiche, sono oggetto di uno studio in corso da parte di chi scrive.

¹⁴⁰ FROVA (1986a, 173-93); SCARFÍ (1993, 151-62).

¹⁴¹ BEJOR (1979, 126-38); GROS (1987, 319-43; 1994, 285-307).

¹⁴² VERZÁR BASS (1991, 213s.; 1994, 159).

¹⁴³ MAGGI (1991, 304-26; 1994, 39-51).

¹⁴⁴ FORTUNATI ZUCCALA (1993b, 63); MAGGI (1993, 170, in particolare n. 33, 180; 2013, 138s.); NOBILE DE AGOSTINI (2013, 105-11).

¹⁴⁵ VERZÁR BASS (1995, 100s.), citando teatri (Verona, forse Aquileia) in relazione con corsi d'acqua e riflettendo su tale prossimità. VERZÁR BASS (1991, 211s.), per Trieste.

Sorgeva nella zona nord occidentale, tra la porta *Vercellina* e la porta *Iovia*, ed era inserito in un quartiere caratterizzato da *domus* di pregio e da edifici pubblici¹⁴⁶, ai quali si aggiunsero il *Palatium* e il circo alla fine del III sec. d.C. (Figg. 26, 37).

I vantaggi di questa posizione decentrata e allo stesso tempo integrata nel tessuto cittadino erano molteplici, su tutti il contenimento dei problemi di ordine pubblico causati dall'affluenza ai *ludi*, l'immediato collegamento con il *forum* attraverso il *decumanus maximus*, l'agevole trasporto dei materiali edilizi (ceppo d'Adda), impiegati nel teatro, che giungevano dalle cave o dalle zone di lavorazione a nord dell'*ager*.

Il teatro di Milano «con la sua monumentalità doveva arricchire e concludere la prospettiva [...] godibile dalle direttrici che da Nord confluivano alle porte urbane settentrionali» e presentarsi «come un complesso aperto a rapporti con il territorio»¹⁴⁷.

Il collegamento *urbs-suburbium* era simboleggiato dallo stesso edificio teatrale nei casi in cui sorgeva presso le mura: la configurazione del teatro con l'*analemma* e le arcate alludeva infatti alle *moenia* e alle porte, sorta di anello di congiunzione tra l'area urbana ed extra-urbana¹⁴⁸.

Tale relazione fisica e simbolica è sostenibile, oltre che per il teatro di Milano, per quello di Pavia che si ritiene fosse ubicato nella zona nord-est della città, presso la porta orientale, vicino al monumento che costituiva l'apice encomiastico della famiglia imperiale augustea di cui il teatro sarebbe stato consona amplificazione.

Contiguo alla cinta muraria era anche il teatro di *Laus Pompeia*, elemento costitutivo di un progetto monumentale realizzato al tempo di Domiziano che includeva anche l'anfiteatro e che, per il tipo di relazione esistente tra i due edifici, dava vita a un quartiere degli spettacoli¹⁴⁹.

Nella limitrofa *Regio X*, nel medesimo orizzonte cronologico, un'operazione analoga fu attuata a *Civitas Camunnorum*¹⁵⁰, dove «la costruzione di un vero e proprio quartiere ludico ebbe il compito di esprimere la nuova condizione di *cives* dei Camuni mediante una nuova ripianificazione del tessuto urbano»¹⁵¹.

¹⁴⁶ VICCEI (2009, 16s.); ROSSIGNANI – SACCHI (2012, 19s.); SACCHI (2012).

¹⁴⁷ ANTICO GALLINA (2011, 129-32 n. 17).

¹⁴⁸ VERZÁR BASS (1995, 100, 102s. n. 63).

¹⁴⁹ FRÉZOULS (1990b, 77-92), precisando che l'espressione "quartiere degli spettacoli" va usata per indicare i casi in cui gli edifici ludici sono previsti e realizzati nel momento in cui viene tracciato il piano urbano generale (ad esempio, ad Aosta) e creano un effettivo insieme funzionale oppure per segnalare l'inserimento ragionato di teatro e anfiteatro in una *forma urbis* regolare, tale da far apparire entrambi gli edifici uniti, seppur a distanza, da un legame urbanistico. MAGGI (1994, 47s.).

¹⁵⁰ In tutte le città considerate sono attestati anfiteatri. A *Mediolanum* l'edificio era nell'area compresa tra le attuali via De Amicis, via Conca del Naviglio e via Arena (CERESA MORI 2004). Il tipo di documentazione non consente di pronunciarsi sul rapporto teatro-anfiteatro a *Ticinum* e a *Brixia*, dove quest'ultimo edificio da spettacolo è indiziato solo per via epigrafica e da testimonianze indirette, FROVA (1979, 240); TOSI (2003, 506, 508).

¹⁵¹ CADARIO (2008, 94). Sull'anfiteatro di Cividate, costruito subito dopo il teatro o mentre si stavano ultimando i lavori, MARIOTTI (2004, 76s., 95-112 con riferimento anche alla relazione topografica e forse funzionale tra anfiteatro e terme, 114-24).

Il teatro di Cividate fu edificato, infatti, quando il centro, non più in regime di *adtributio* a *Brixia*, ma sempre unito a essa da un legame privilegiato, diventa l'autonoma *Respublica Camunnorum*, abitata da cittadini romani.

Il teatro e il vicino anfiteatro si ergevano imponenti nella parte settentrionale della città, dove erano anche il foro, sotto l'altura di S. Stefano, probabile sede del *Capitolium*, l'edificio pubblico d'età flavia in via Palazzo – forse la *basilica* –¹⁵² (**Fig. 38**), le terme.

Utilizzando il declivio della collina che ne costituiva lo sfondo, tali edifici concorrevano a creare un impianto scenografico simile a quello restituito, nella stessa *Regio*, dai teatri di Verona, Trieste e, soprattutto, di Brescia¹⁵³, sicuro punto di riferimento per la disposizione dell'edificio teatrale di Cividate.

Il quartiere per gli spettacoli fu il *trait d'union* del nuovo centro di *Civitas Camunnorum*: in età flavia, oltre al collegamento tra il foro e lo spazio aperto prospiciente il teatro, si favorì la comunicazione tra il santuario di Breno e il quartiere degli spettacoli sia lungo il fiume sia attraverso un sentiero sul monte Barberino, molto importante soprattutto in occasione delle feste di Minerva¹⁵⁴.

Come accennato, le istanze alla base delle modalità di inserimento degli edifici teatrali nel tessuto cittadino sono di diversa natura, non solo cioè di tipo funzionale ma, si potrebbe dire, simbolico-culturale e ciò risulta anche nella scelta topografica per la costruzione del teatro di *Brixia*.

Il monumento occupava l'area adiacente al foro e al *Capitolium* (**Fig. 39**) ed era collegato al colle Cidneo: con tale ubicazione si stabiliva uno stretto legame fra il teatro e i principali spazi ed edifici pubblici della città e, allo stesso tempo, con l'abitato preromano e il tempio sul Cidneo¹⁵⁵.

La funzione svolta dal pendio naturale di sostegno a parte della *cavea* e l'enfaticizzazione dell'impatto scenografico del teatro, ottenuta con l'appoggio delle gradinate al colle, trovavano dunque un completamento di significato con la conservazione della memoria del centro preromano, come in altri teatri della *Regio X* (Verona, Trieste, Pola)¹⁵⁶.

La documentazione permette di avanzare limitate considerazioni sulle caratteristiche architettoniche e costruttive e solo per i teatri di Brescia, Cividate, Milano e Lodi Vecchio, relative soprattutto alla *cavea* e all'annesso della *porticus post scaenam*.

¹⁵² ROSSI – SOLANO (2011).

¹⁵³ VERZÁR BASS (1991, 210s.).

¹⁵⁴ *Infra*. MARIOTTI (2004, 71s.), ipotizzando anche un collegamento tra la sommità del teatro con il santuario sulla rocca di Santo Stefano, molto probabilmente il *Capitolium*.

¹⁵⁵ FRANZOIA (1983, 45-56).

¹⁵⁶ VERZÁR BASS (1995, 98s.).

I due teatri della *Regio X*, pur appartenendo a orizzonti cronologici diversi, presentano una *cavea* in parte appoggiata al declivio naturale e in parte sostruita, secondo una prassi nota nella stessa *Regio* (Verona, Trieste, Pola) e che viene ripresa a Cividate verosimilmente anche con intenzionale rimando all'analogha soluzione costruttiva adottata a *Brixia*, centro di richiamo culturale.

Sempre in età augustea e domiziana, nella *Regio XI*, a Milano e a Lodi Vecchio, si opta invece per *caveae* del tutto autoportanti.

Tale operazione costruttiva ha pure una valenza sociale dal momento che la logica delle strutture di sostegno della *cavea* era funzionale a regolare la circolazione degli spettatori e l'assegnazione dei posti in base alla classe d'appartenenza, conformemente a quella esibizione ordinata (*per ordines*) dello *status* sociale che la stessa struttura architettonica del teatro contribuiva a fissare in maniera icastica.

L'ideazione e la costruzione di un teatro si snodano attraverso momenti complessi e la messa in opera richiede spesso il contemporaneo impiego di maestranze diverse, locali e urbane¹⁵⁷.

I teatri di Brescia e di Cividate – dove è chiaro il consistente uso di calcare grigio locale e di laterizi prodotti *in loco* – hanno visto il coinvolgimento di maestranze del posto attive, nel caso di Brescia, anche nella decorazione architettonica¹⁵⁸.

Nel teatro di Milano va ipotizzata «la convivenza di officine più tradizionaliste, avvezze alla lavorazione delle pietre locali, e officine innovative che usano il marmo»¹⁵⁹ e, nella realizzazione delle sottofondazioni e fondazioni, la compresenza di maestranze urbane e autoctone¹⁶⁰.

Non è possibile cogliere trasformazioni strutturali nei teatri esaminati, a causa dello stato della documentazione, se non nell'edificio bresciano dove la *cavea* viene ampliata all'epoca dei Severi per consentire ai *cives* degli strati sociali più bassi una maggiore partecipazione ai *ludi*.

Tale modifica si inserisce in un generale programma di rinnovamento del teatro che riguarda anche la decorazione architettonica e che sembra essere stato più ampio di quello attuato al tempo dei Flavi.

Questo periodo – più esattamente la tarda età flavia-traiana – risulta molto importante per l'architettura teatrale nell'area considerata poichè si realizzano interventi in teatri esistenti (Brescia, Verona, Trieste, Concordia, Padova) e si costruiscono nuovi

¹⁵⁷ VERZÁR BASS (1990, 424).

¹⁵⁸ CAVALIERI MANASSE (1979, 145). DELL'ACQUA (2012, 83), precisando che «il cantiere del *Capitolium* costituì per le locali maestranze una scuola di formazione e una ricca fonte di modelli e soluzioni a cui ispirarsi... dal momento che negli edifici successivi, quali il Foro, la *Basilica*, il teatro, vengono riproposti fino a tutto il III sec. d.C. gli stessi modelli».

¹⁵⁹ SACCHI (2012, 97).

¹⁶⁰ ANTICO GALLINA (2011, 134s.).

edifici a Lodi Vecchio e a Cividate Camuno, qui con più annessi (*porticus, postscaenium, basilicae*).

Tale impegno edilizio era probabilmente collegato ai grandiosi *Capitolia (certamen Capitolinum)* indetti da Domiziano e accompagnati a Roma dalla costruzione di uno *stadium* e di un *odeum*, dall'ultimazione del Colosseo e dal restauro del teatro di Pompeo, oltre alle celebrazioni delle vittorie militari dei Flavi¹⁶¹, per le quali il teatro era spazio celebrativo di certo adeguato.

Imperatori e magistrati locali a teatro incontrano il popolo, il suo *consensus*, le sue proteste: il teatro è cassa di risonanza del rapporto con il potere, lo spazio architettonico della massima comunicazione visiva dove anche lo spettatore più distratto non può evitare di fissare lo sguardo sulle teorie scultoree della *frons pulpiti* e della *scaenae frons* in cui imperatori e divinità comunicano con i cittadini su un piano ideale in modo incisivo e, a un tempo, semplice ed essenziale.

Quelli che il teatro proponeva erano messaggi visivi certi di essere letti sempre, ulteriore segno della ritualità del teatro romano.

In questa marcata esigenza di parole per immagini riveste una particolare importanza l'inserimento, all'interno dei programmi figurativi-ideologici della fronte scena, di dèi ed eroi del posto, magistrati, personaggi di spicco¹⁶².

Il teatro è vetrina anche della realtà politica, religiosa e culturale del luogo e le più insigni *gentes* indigene, molte delle quali avevano legami politici diretti con Roma, vedevano nella decorazione della scena, nel rifacimento parziale della *cavea*, nella costruzione o nel restauro degli annessi una grande opportunità per sostenere i programmi imperiali e per autorappresentarsi.

Nelle *Regiones X* e *XI* è impossibile cogliere la semantica dei programmi iconografici teatrali, non essendoci resti della decorazione figurativa¹⁶³ – tranne i pochi del teatro di Brescia.

Un'idea parziale degli ambienti sociali e culturali locali¹⁶⁴ promotori delle *images* sulla scena e di possibili interventi nel teatro sono tuttavia desumibili per Como, Milano, Pavia e Cividate Camuno dal generale contesto storico-culturale¹⁶⁵.

La classe mercantile di Como, attiva fin dalla creazione della colonia cesariana e con grandi interessi economici¹⁶⁶, deve aver indirizzato i contenuti e lo stile delle immagini nel teatro.

¹⁶¹ CALDELLI (1993); GROS (2009, 100, 103, 108); VALLI (2009, 308-11); VERZÁR BASS (1991, 198).

¹⁶² CADARIO (2001, 83-114); FUCHS (1987).

¹⁶³ Manca anche la documentazione epigrafica, ZACCARIA (1990, 129-62).

¹⁶⁴ CALDELLI (2004, 129-55).

¹⁶⁵ Si tralascia *Laus Pompeia* per la notevole esiguità dei dati.

¹⁶⁶ Su questa classe, sulla società e sull'economia comasca, LURASCHI (2013, 38-40); in particolare sui commerci, BUTTI RONCHETTI (2013, 93-95).

È plausibile ritenere che i *negotiatores* e i *mercatores* abbiano voluto evocare in teatro il mondo della navigazione e dell'acqua¹⁶⁷ e che oltre a essi, nel I-II sec. d.C., una funzione di orientamento fosse svolta anche da Plinio Secondo, figura molto influente nella cultura comasca.

A Milano il teatro dovette attrarre da subito la classe dirigente politico-amministrativa ed esponenti dell'alta finanza interessati a manifestare il proprio ossequio alla casa imperiale, prima fra tutte quella augustea¹⁶⁸.

Pur in assenza di documentazione diretta, è ipotizzabile che il teatro conobbe un rinnovamento della decorazione nel II sec. d.C., in linea con quanto si verificò in altri edifici pubblici mediolanensi per volere dell'aristocrazia locale e del potente *corpus negotiatorum*.

Un ulteriore mutamento nell'iconografia della *frons scaenae* si dovette registrare al tempo di *Mediolanum* capitale (286-402 d.C.), quando la corte imperiale, pur privilegiando il circo, dovette continuare a far uso del teatro anche in senso propagandistico.

La presenza di Augusto e della *gens* giulio-claudia a *Ticinum* non potè non segnare, oltre alla porta orientale, l'edificio teatrale, dando forza visiva al saldo rapporto tra il *municipium* e il *Princeps*, sponsorizzato dalle *élites* locali.

Il quartiere per gli spettacoli di Cividate sorse grazie alle finanze pubbliche e a quelle degli evergeti, tra i quali vanno forse considerati i proprietari delle officine di laterizi, impiegati nel teatro¹⁶⁹.

Di certo il conseguimento della cittadinanza romana e il desiderio di autoaffermazione del centro camuno indussero la classe dirigente a dare massima visibilità a se stessa e ai propri ideali nel teatro, nella piazza antistante e nel contiguo anfiteatro.

Infine Brescia. Anche in questo caso gli evergeti delle tre fasi del teatro (augustea, flavia, severiana) sono ignoti però, a partire dal II sec. d.C., è molto probabile che l'importante *gens* dei *Nonii* e il *patronus* di *Brixia*, *M. Nonius Macrinus*, personaggio dalla luminosa carriera sotto Adriano, Antonino Pio e Marco Aurelio, abbiano avuto ruoli significativi nelle modifiche strutturali e dell'apparato decorativo del teatro.

In esso spicca il tema della vittoria imperiale¹⁷⁰, ulteriore *fil rouge* che lega teatro, *Capitolium*, *forum*. Questo tema, coerente con la funzione del teatro quale approdo di

¹⁶⁷ Probabilmente con modalità iconografiche analoghe a quelle dell'arco onorario con creature marine d'età claudia, ricostruito da ROSSIGNANI – SACCHI (1993, 90-102).

¹⁶⁸ ROSSIGNANI – SACCHI (2012, 18-21) per un quadro di sintesi socio-politico in relazione all'architettura pubblica di *Mediolanum* dall'età augustea al III sec. d.C.; SACCHI (2012).

¹⁶⁹ MARIOTTI (2004, 72, 91 n. 27).

¹⁷⁰ Si veda l'ottima ricostruzione del tema della vittoria/trionfo in relazione al teatro, in particolare quello di Trieste, in VERZÁR BASS (1994, 158-62); ZORZETTI (1991, 278s.).

pompae triumphales e luogo di celebrazione di *ludi scaenici* per il conseguimento di vittorie militari, era molto sentito in età flavia e fu ripreso in epoca severiana.

«L'organizzazione di *ludi* era una parte sostanziale dell'*administratio urbis*. [...] La storia del teatro» romano «è interna a una storia culturale-politica dei *ludi*, parallela e concatenata alla storia politico-istituzionale della città». Pertanto «la festa romana va intesa come contesto generativo, come matrice dello spettacolo. L'uomo romano vive prima il tempo della festa pubblica e poi, dentro questo, il tempo del teatro [...] Nella cultura romana, significato e funzione del teatro non sono mai scindibili da significato e funzione della festa in cui esso è iscritto»¹⁷¹.

Il tempo dei *ludi* aveva un grandissimo valore politico e sociale ed era importante tanto quanto il luogo. Il teatro era previsto sia nello spazio della città sia nel tempo della festa, la quale era finanziata con danaro pubblico, con fondi privati dei magistrati in carica/*editores*, dei magistrati e funzionari *ob honorem*, con le risorse di ricchi benefattori e *patroni*, quale atto di evergetismo¹⁷².

Fra i teatri presi in considerazione, per l'edificio di *Civitas Camunnorum* – e solo per questo – si può ipotizzare l'organizzazione di *ludi* locali da parte dei magistrati in carica, in qualità di *editores*, per le celebrazioni di Minerva, il cui santuario a Breno¹⁷³ era collegato al teatro e all'anfiteatro in modo che le processioni in onore della dea giungessero dall'area sacra al foro per concludersi nel quartiere degli spettacoli, con sequenza *ludi scaenici*, *ludi gladiatorii* entro la comune cornice dei *ludi publici*.

Dalla verosimile relazione tra lo spazio ludico e il santuario di Minerva si può dedurre che gli spettacoli fossero connessi in vario modo a questo specifico contesto religioso soprattutto in età flavia, quando fu ristrutturato il santuario della dea protettrice dei Flavi e si costruirono il teatro e l'anfiteatro¹⁷⁴.

L'alta qualità artistica della statua di Minerva, di quella virile eroica dal Foro¹⁷⁵ e il generale quadro urbanistico e monumentale lasciano intendere che a Cividate vi fosse un'*élite* dalle elevate disponibilità economiche e di ricercata formazione culturale che dovette influenzare le rappresentazioni teatrali le quali rifletterono probabilmente, per un certo periodo, gusti raffinati.

La documentazione lacunosa non consente di ricostruire i generi dello spettacolo¹⁷⁶ in relazione ai singoli teatri, tuttavia nel caso di *Brixia*, *Mediolanum* e

¹⁷¹ ZORZETTI (1991, 266s.); SAVARESE (1996).

¹⁷² CAVALLARO (1984).

¹⁷³ ROSSI (2010).

¹⁷⁴ Su Minerva e il teatro in età flavia, VERZÁR BASS (1991, 194). Su Minerva e Domiziano, GROS (2009, 106s.); GALIMBERTI (2014, 253).

¹⁷⁵ ROSSI (2008, 181-93); per la statua di Minerva, n. 173.

¹⁷⁶ Sugli spettacoli nei teatri romani GIANOTTI (1991, 284-329); LANDES (1992); PÉCHÉ – VENDRIES (2001); GREGORI (2011). Sul pantomimo, oltre all'imprescindibile GARELLI (2007), si vedano ROTOLO (1957); JORY (1981, 147-61); TEDESCHI (2002, 115-47); MUSSO (2003, 112-17); SAVARESE (2003, 84-105); CADARIO (2009, 11-62), anche per la bibliografia aggiornata.

Laus Pompeia essa offre elementi utili a evidenziare precisi interessi teatrali a partire dal II sec. d.C.

A Brescia, le attestazioni non sono legate in modo diretto al teatro poiché provengono dall'area del *Capitolium* e da una dimora privata, ma sono comunque rivelatrici di certe preferenze della popolazione.

Nella *domus* di via San Rocchino, l'*emblema* con una scena del *Rudens* di Plauto (seconda metà del II sec. d.C.) appare una scelta inusitata rispetto ai tipi di rappresentazioni più in voga nel periodo.

Il rinvenimento in un contesto privato può far pensare a una conoscenza e a una diffusione plautina tramite declamazioni più che attraverso rappresentazioni in teatro, comunque la scena del *Rudens* mostra una dotta sensibilità culturale drammatica da parte di membri della società bresciana¹⁷⁷.

Di altra natura, pur prossima al registro comico, e di diversa funzione è la maschera fittile del *Capitolium* (dal II al III sec. d.C.) raffigurante un personaggio dell'Atellana, riconosciuto come *Maccus*. La provenienza del reperto votivo da una zona di stretta contiguità tra tempio e teatro fa «pensare all'esistenza in piena età imperiale di cerimonie che sancissero questo legame con atti simbolici al limite tra i due diversi ambiti»¹⁷⁸.

Nella *Regio X*, a *Laus Pompeia* e a *Mediolanum*, il pantomimo risulta essere il genere di spettacolo degno di memoria, confermando la fama di cui godette in età imperiale soprattutto grazie al suo carattere sincretico e alla capacità intrinseca di superare barriere linguistiche e culturali, in sintonia con la dimensione universalistica dell'impero romano.

Theocritus Pylades, lodato in una lettera di Lucio Vero a Frontone¹⁷⁹, fu apprezzato dagli spettatori di *Laus Pompeia* nella seconda metà del II sec. d.C. e, molto probabilmente della vicina Milano, esibendosi nei pantomimi più amati, quelli di ispirazione euripidea¹⁸⁰.

Dovettero essere le *fabulae salticae Troadas* e *Iona*, menzionate e raffigurate sul cippo funerario (**Fig. 26b**), che contribuirono a fare di Teocrito *sui temporis primus*, rivelando la sofisticata preparazione del pantomimo e del pubblico per il quale si esibiva

¹⁷⁷ *Supra*, per il nome *Comoedia* dato da Plinio alla sua villa.

¹⁷⁸ ROSSI (2002, 407-409), anche per l'analisi del reperto. MUSSO (2008, 28s.) sottolinea la fortuna dell'Atellana nell'Impero, soprattutto nelle province del Nord, in particolare al tempo di Traiano, Adriano e Marco Aurelio. Secondo FRASSINETTI (1953, 128-33) invece «con Adriano gli atellani sono divenuti dei buffoni aulici [...] L'Atellana era scomparsa molti anni prima anche se le sue maschere continuano ad esistere [...] era morta fin da quando nel I sec. d.C. aveva perduto in ibride contaminazioni il crisma della sua individualità» (pp. 132s.); FRASSINETTI (1967).

¹⁷⁹ Fronto *ad Ver. imp.* 1, 1; CADARIO (2009, 30-38); ZACCARIA (1994, 75, 77, 88s.).

¹⁸⁰ ZACCARIA (1994, 77-79), anche per il ruolo della scuola imperiale di Roma nella formazione dei pantomimi della Cisalpina; GARELLI (2007, 57-60, 164-68).

dal momento che *Ione*, con le sue riscritture, era una delle opere meno frequentate di Euripide¹⁸¹.

Un vero e proprio mattatore fu *M. Septimius Aurelius Agrippa*¹⁸² (inizio III sec. d.C.) che, formatosi a Roma, calcò il *pulpitum* di Milano, Vicenza, Verona (*Regio X*), ricevette gli *ornamenta decurionalia*¹⁸³ come *Theocritus Pylades*, fu inserito nel *collegium iuvenum*, associazione dei giovani figli dei maggiorenti milanesi, ebbe il titolo di *pantomimus sui temporis primus* e toccò con i suoi spettacoli il teatro di *Leptis Magna*, città natale dell'imperatore Settimio Severo e prestigiosa tappa conclusiva di una carriera in crescendo¹⁸⁴.

Al tempo di Milano capitale il teatro godette della vicinanza al palazzo imperiale e al circo e si può arguire che la composizione del pubblico a teatro mutò sensibilmente rispetto ai primi secoli dell'impero per la presenza dei membri della corte residenti nel palazzo, della famiglia imperiale e dell'imperatore, quando erano a Milano.

La presenza di queste *Élites* e la vicinanza del circo possono aver influenzato la programmazione degli spettacoli teatrali attraverso l'ingaggio di *star* di primo piano e la messa in scena di *performances* mirabolanti, come quelle in onore dell'intellettuale e filosofo neoplatonico Manlio Teodoro alla fine del IV sec. d.C.

In quell'occasione il teatro di *Mediolanum* ospitò tetimimi e naumachie, come forse i teatri di Brescia e di Cividate Camuno¹⁸⁵, spettacoli acrobatici, pirotecnici, di pantomimo.

Il citato Panegirico di Claudiano ne dà una poetica descrizione dalla quale emerge che le esibizioni degli attori erano molto ridotte a favore di un composito, ampio e variegato spettro di esibizioni.

Il testo offre anche un'importante testimonianza della musica che risuonava nel teatro di Milano, affidata alle *tibiae*, presenza imprescindibile negli spettacoli romani fino alla tarda età imperiale, alla *chelys*, all'organo idraulico¹⁸⁶.

Al di là di questa testimonianza, mancano fonti sulla musica nei teatri esaminati delle *Regiones X* e *XI* e ciò priva della possibilità di conoscere quella che era una componente essenziale dei *ludi scaenici* per tutto il corso dell'età imperiale¹⁸⁷.

¹⁸¹ MIRTO (2009, 83).

¹⁸² IRT, 606; GARELLI (2007, 232s., 422); VICCEI (2009, 26s.).

¹⁸³ GREGORI (2002, 37-48, in particolare 39-40, 42-43), con riferimento ai suddetti pantomimi.

¹⁸⁴ ZACCARIA (1994, 80s.).

¹⁸⁵ *Supra*.

¹⁸⁶ Claud. *Manl.* 313-15, 317-18, *|| qui nutu manibusque loquax, cui tibia flatu, || cui plectro pulsanda chelys, qui pulpita socco || personat aut alte graditur maiore coturno || ... || innumeras voces segetis moderatus aenae || intonet erranti digito penitusque trabali ||* Sull'organo idraulico, JAKOB et al. (2000); MARKOVITS (2003).

¹⁸⁷ L'epigrafe *CIL V 6374*, in cui si nomina il *tibicen Cn. Publicius Paris*, possibile indizio dell'attività del musicista nel teatro di *Laus Pompeia* secondo CARETTA (1954, 39) è da espungere, TOMASI (2014, 297). Per un quadro di sintesi sulla musica nei teatri, PÉCHÉ – VENDRIES (2001, 26-32, 51-55, 88-100); VICCEI (2011, 39-42, 54-58).

La fine degli spettacoli teatrali e la chiusura dei teatri segna l'inizio di una storia diversa per questi edifici.

Nel V-VI secolo i teatri di Cividate Camuno e Brescia conoscono un riuso abitativo, funerario, produttivo¹⁸⁸, quest'ultimo attestato da calcare. Entrambi, e con loro il monumento milanese, vengono spogliati dei materiali architettonici e scultorei della scena, reimpiegati in altri edifici come la Chiesa di S. Vittore al Teatro a Milano. Qui e a Brescia, nel XII secolo, la *cavea* accoglie ancora la popolazione, ma in occasione di assemblee cittadine.

Valorizzazione dei teatri romani in Lombardia

Per valorizzazione dei teatri antichi si intende un «complesso processo di gestione integrata del patrimonio, che considera le problematiche di conservazione, messa in sicurezza, conoscenza, formazione, monitoraggio, e che parte dall'esistenza dei teatri per muovere nella direzione dello sviluppo sostenibile e duraturo delle comunità locali. Il bene monumentale in sé, appunto il teatro, è considerato sì per il suo valore intrinseco ma soprattutto per il sistema di relazioni e attività che si ritiene esso possa innescare nel più ampio quadro territoriale di riferimento e nel *network* che per esso si intende costruire»¹⁸⁹.

Le istituzioni e le figure professionali coinvolte a vario titolo nella valorizzazione di un teatro antico devono dimostrare spirito collaborativo, forza ideativa, preparazione *ad hoc*; quelle con competenze gestionali e manageriali devono essere in grado di guidare la promozione e lo sviluppo del bene culturale-teatro anzitutto in ambito locale.

¹⁸⁸ BASSO (1999, in particolare sul riuso abitativo e funerario, 134-64; 2003, 901-21).

¹⁸⁹ MALCANGIO – TREU – TRIMARCHI (2007, 121). Si rinvia alla stessa pubblicazione e al CD-rom allegato per la valida impostazione della questione, per la ricchezza dei contenuti trattati e la bibliografia. Sulla valorizzazione dei teatri antichi si consulti anche *Il suono delle parole di pietra. Conservazione ed uso dei teatri antichi in Sicilia*, Contributi scientifici alla redazione di una Carta del Rischio dei teatri antichi, Centro Regionale per la Progettazione ed il Restauro, Palermo 2004; RUGGIERI TRICOLI (2006, 306-33); *Studio tematico della carta del rischio del patrimonio culturale della Regione Sicilia. Architetture teatrali siciliane d'età antica. Il teatro greco romano di Taormina*, Centro Regionale per la Progettazione ed il Restauro e per le Scienze Naturali ed Applicate ai Beni Culturali, Palermo 2008, 2 voll. Da ricordare, l'*European Network of the ancient places of spectacle*; il Colloquio internazionale *Salvaguardia e utilizzo dei luoghi antichi di spettacolo* (Segesta 1995); la *Dichiarazione di Segesta* (1995, creata dalla Rete Europea per la salvaguardia dei luoghi antichi di spettacolo su iniziativa del Consiglio di Europa); STANLEY-PRICES (1996, 247s.); Colloquio internazionale *Nuove tecnologie e valorizzazione dei luoghi antichi di spettacolo* (Verona 1997); *Carta sull'utilizzo dei luoghi antichi di spettacolo* (Verona 1997, creata dalla Rete Europea per la salvaguardia dei luoghi antichi di spettacolo su iniziativa del Consiglio di Europa, dell'Unione Europea e dell'UNESCO); la *Carta di Siracusa per la conservazione, fruizione e gestione delle architetture teatrali antiche* (promossa nel 2004 dall'Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione e dal Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro. Pubblicata nel 2005); MASINO (2012, 242-54).

Il teatro antico costituisce infatti, per il proprio territorio, una straordinaria testimonianza della storia del luogo e delle relazioni tra questo e altre realtà, un elemento dalla marcata riconoscibilità architettonica, che spesso permane nel tessuto urbano moderno e che porta in sé trasformazioni parlanti del divenire storico di un centro cittadino, come nel caso del teatro di Brescia.

La valorizzazione deve tener conto del contesto, dei compositi legami tra un determinato teatro e una determinata città, la comprensione dei quali è essenziale per ricomporre la storia del monumento e della cultura drammatica locale e per proporre, laddove possibile, un uso attuale dell'edificio che sia corretto e scevro di banalizzazioni.

In altre parole, va ricostruita la vita del singolo teatro e dell'area culturale di riferimento per presentare spettacoli intelligentemente consoni con le radici teatrali e culturali del territorio.

Anche per i teatri della Lombardia, le proposte di valorizzazione devono poggiare su una conoscenza, la più completa e corretta possibile, dell'architettura dell'edificio e del suo apparato decorativo, della cronologia, del sapere artistico-artigianale e di quello tecnico costruttivo, della cultura teatrale.

Altrettanto necessarie sono la sicura conoscenza teorica dei concetti di conservazione, tutela e valorizzazione, nella quale rientra anche la comunicazione archeologica che deve affiancare a una modalità didattica-divulgativa, beninteso su base scientifica, una multimediale-virtuale¹⁹⁰ e una sensoriale¹⁹¹.

Si presentano qui gli interventi di valorizzazione dei teatri di Cividate Camuno, di Milano e di Lodi Vecchio, seguiti da un accenno all'edificio bresciano. La mancanza di dati materiali, come detto, impedisce di affrontare la questione per i teatri di Pavia e di Como.

Nel Parco archeologico del teatro e dell'anfiteatro di Cividate Camuno¹⁹² i resti visibili dell'edificio teatrale permettono al fruitore di comprendere parti della struttura – annessi e gradinate –, conoscerne la tecnica edilizia, di percepire l'assetto scenografico del monumento (**Fig. 14**), anche grazie all'ausilio di pannelli. Questi offrono due livelli di informazione, uno dei quali più approfondito, e sono pensati per un'utenza adulta di media cultura; mirano inoltre a inserire il teatro di Cividate Camuno nel quadro della cultura teatrale romana¹⁹³ ed entro lo sviluppo della città camuna.

¹⁹⁰ MALCANGIO – TREU – TRIMARCHI (2007, 155s., 186-94).

¹⁹¹ *Infra*.

¹⁹² La progettazione del Parco è opera dello studio di architettura S. Guiducci e M. Marcandelli, che ha diretto anche i lavori. MARIOTTI (2004, 138, 331-33) per le problematiche di conservazione, restauro, allestimento.

¹⁹³ Tra tutti i pannelli (*Il teatro in Grecia e a Roma, Ludi, Lo spettacolo e i luoghi sacri*) spicca per puntualità e ricchezza di contenuti *Il teatro di Cividate Camuno*. I testi sono contenuti nel CD allegato a MARIOTTI (2004). Visita virtuale del Parco archeologico del teatro e dell'anfiteatro in <http://www.civitascamunnorum.com/civitas/visita/.htm>.

Il punto di forza dell'allestimento del Parco di Cividate, percepibile da più visuali, è senza dubbio la ben valorizzata complementarità teatro-anfiteatro (**Fig. 11**) e dunque la restituzione di quello che tra I e II sec. d.C. era il polo ludico e uno dei principali spazi pubblici di *Civitas Camunnorum*.

Il percorso di fruizione potrebbe essere ulteriormente ampliato, rendendo più esplicita la relazione e quindi la comunicazione tra il Parco archeologico del teatro e dell'anfiteatro con il Parco del Santuario di Minerva a Breno¹⁹⁴, che costituisce una preziosa e pressoché unica occasione per far comprendere quanto e quale valore avesse, nella civiltà romana, la connessione tra spettacolo teatrale e tempo/occasione della festa¹⁹⁵.

Altro collegamento funzionale da segnalare in modo più incisivo è quello con l'area archeologica di via Palazzo attraverso il quale verrebbe a cogliersi il nesso semantico tra dimensione ludica e politica.

La valorizzazione del teatro di Cividate include anche quella del rapporto tra edilizia pubblica e privata in un'ottica diacronica.

La presenza della *domus* preesistente all'edificio da spettacolo ha posto la questione ma, per motivi di statica e di intelligibilità della relazione dimora-teatro, si è optato per un «reinterro scientifico»¹⁹⁶ dell'abitazione, la cui esistenza e il cui valore datante per il teatro sono però adeguatamente comunicati nel pannello "Il teatro di Cividate Camuno".

Gli edifici privati moderni che si trovano nell'area sono invece evidenti e benché costituiscano un ostacolo alla conoscenza dell'edificio da spettacolo portano il fruitore del bene archeologico a cogliere le dinamiche di trasformazione che si sono succedute nel monumento e le difficoltà esistenti per giungere a una completa ricostruzione dello stesso.

Il diverso stato e luogo di conservazione dei resti ha determinato una differente modalità di intervento nel teatro di Milano.

Quando nel 2004 fu avviato il progetto di studio, restauro e valorizzazione della parte dell'edificio conservata nel Palazzo della Camera di Commercio, apparve subito chiara la necessità di ideare livelli differenziati nella comunicazione di quanto era ancora visibile a causa della scarsa comprensibilità dei resti e del basso impatto visivo (**Fig. 40**)¹⁹⁷.

Per questo vennero ideati due percorsi, pensati per un'utenza scolastica di ogni ordine e grado e per adulti di cultura medio alta, potenzialmente interessati anche

¹⁹⁴ Il rapporto tra le due aree è trattato nel pannello "Lo spettacolo e i luoghi sacri".

¹⁹⁵ *Supra*.

¹⁹⁶ MARIOTTI (2004, 333).

¹⁹⁷ Per un approfondimento sulla valorizzazione del teatro di Milano, incluso l'allestimento multimediale e sensibile progettato e realizzato da E. Lariani, F. Rampichini, si veda VICCEI (2009, 30-49). www.mi.camcomit/teatro-romano.

all'arte contemporanea¹⁹⁸: il percorso archeologico-didattico con una sezione esterna all'area archeologica e una interna; il percorso multimediale e "sensibile", nella zona di conservazione dei resti.

Il corridoio che introduce a questa, animato da sagome di un attore comico e di un pantomimo evocative dei generi teatrali più in voga in età imperiale, accoglie otto pannelli strutturati con un approccio ipertestuale.

I primi due forniscono informazioni di base sul teatro nel mondo romano, funzionali a inquadrare i resti del teatro milanese; gli altri ne ripercorrono la storia da molteplici prospettive: collocazione urbanistica (*Il quartiere del teatro*); storia delle ricerche archeologiche (*La scoperta*); ricostruzione dell'edificio attraverso l'analisi architettonica e le testimonianze indirette (*Il complesso teatrale*); tecnica edilizia, con esposizione di pali lignei (*Le fondazioni*) (**Fig. 41**); dati di scavo e datazione dell'edificio (*Le recenti indagini archeologiche*); vicende del teatro defunzionizzato (*Il teatro e il quartiere in epoca medievale*).

L'obiettivo di questa prima parte del percorso è illustrare le problematiche generali del teatro di Milano e agevolare la comprensione delle parti conservate nell'area archeologica.

A tal fine, un ulteriore supporto è fornito da cinque leggi, posizionati verso i resti più significativi, con brevi testi di approfondimento della tecnica costruttiva e del cambio d'uso del teatro, riconoscibile grazie alla conservazione di un pozzo (XIV-XV sec.) e di una fornace.

La seconda parte del percorso è incentrata sulla visione diretta delle fondazioni della *cavea*, nelle quali sono conservati alcuni pali lignei, e di un tratto del muro semicircolare in ciottoli di fiume che sorreggeva la *praecinctio*.

Nell'area è esposto anche ciò che resta dei materiali architettonici della scena (**Fig. 42a**) e della *porticus*, questi ultimi affiancati da un disegno ricostruttivo della colonna e dell'architrave.

Le vestigia sono totalmente percepibili e percorribili dal visitatore grazie all'installazione di una passerella trasparente sopraelevata (**Fig. 42b**).

L'allestimento multimediale e il cosiddetto Museo sensibile sono l'altra essenziale componente della valorizzazione del teatro di Milano e costituiscono la prima installazione permanente secondo i dettami della museografia sensibile e dell'acusmetria¹⁹⁹.

Nell'area archeologica si attivano, al passaggio del fruitore, quattro installazioni: plasma acustico, lastra olfattiva, muro e teatro, statue recitanti.

¹⁹⁸ *Infra*.

¹⁹⁹ Progettazione dello Studio Lariani Architettura, LARIANI (2002); www.studiolariani.it; RAMPICHINI (2004); www.acusmetria.it; www.musikatelier.it.

Il ‘plasma acustico’ è una composizione continua e pervasiva che crea un’atmosfera sonora evocatrice della vita di un teatro dal momento della costruzione a quello del funzionamento.

‘Muro e teatro’ è una videoproiezione acusmetrica in due Atti, nei quali si assiste alla comparsa acusmetrica di singole pietre distribuite nello spazio e di aree più estese, accompagnate da suoni di smottamento (Atto I-Muro), e alla comparsa di segni dinamici che ricreano le principali linee morfologiche del teatro con accompagnamento di suoni pizzicati e percussivi (Atto II-Teatro): al termine della videoproiezione compaiono, sovrapposti, tutti gli elementi costitutivi del teatro.

L’installazione ‘statue recitanti’ consta della proiezione di un filmato su due statue bianche, ispirate alle sculture di Fausto Melotti, che ha per protagonista Giorgio Albertazzi “recitante” il prologo della *Casina* di Plauto all’attrice Barbara Fantini, immagine ideale del pubblico.

All’ingresso del “Museo sensibile” è collocata la ‘lastra olfattiva’ nella quale sono inseriti emanatori degli odori diffusi nei teatri, che sono stati individuati attraverso una disamina delle fonti letterarie e riflessioni di carattere archeologico.

Il visitatore, edotto dalla lettura dei testi, può conoscere il teatro romano di Milano attraverso la visione diretta dei resti della *cavea*, completati da quelli della scena e della *porticus*, e attraverso la dimensione multimediale e sensibile, volta a fornire stimoli di cognizione percettiva delle manifestazioni immateriali – odori, voci di attori, musica, voci dei frequentatori del teatro, rumori del cantiere – di un teatro romano.

Attraverso questo innovativo percorso di valorizzazione sono stati restituiti aspetti della dimensione spettacolare del teatro romano di Milano al di là della messa in scena di rappresentazioni drammatiche, molto difficoltosa per i limiti di spazio, di affluenza e permanenza di pubblico²⁰⁰.

I resti della scena del teatro di Milano sono conservati in Piazza degli Affari, all’interno di Palazzo Mezzanotte-Palazzo della Borsa.

Il tipo di valorizzazione che li riguarda è molto diverso da quello appena descritto e ciò dipende dal diverso momento storico in cui è stato attuato, dal diverso tipo di fruizione del Palazzo della Borsa e dal suo recente cambio d’uso.

Nei primi decenni del XX secolo la Società Atene e Roma²⁰¹ fece approvare dal Consiglio Provinciale dell’Economia, committente della costruzione di Palazzo Mezzanotte, provvedimenti di tutela e di valorizzazione per inserire adeguatamente i resti romani nel nuovo edificio.

²⁰⁰ Le dimensioni dello spazio archeologico consentono un’affluenza di visitatori molto limitata (massimo venti persone), pertanto è possibile solo una fruizione del tipo descritto. Tuttavia, in occasione di un’apertura straordinaria del Museo sensibile è stato proposto anche un contributo performativo, allestendo frammenti dell’*Alcestis Barcinonensis*, VICCEI (2009, 43-49).

²⁰¹ VICCEI (2001-2002, 168).

Nel pavimento della Sala del Mercato dei Grani, sovrastante le fondazioni della scena, fu indicata la configurazione del teatro ma non fu permessa un'apertura che ne consentisse la vista diretta, garantita invece nel piano seminterrato, dove le vestigia del teatro si potevano apprezzare «dagli ingressi e da una delle sale di contrattazione»²⁰², senza interferire con le attività della Borsa.

Il rilevante valore storico e architettonico dei resti del teatro ebbe un ruolo non secondario nella progettazione di Palazzo Mezzanotte e fu sottolineato dal prestigioso intervento di Gio Ponti, creatore delle maioliche di rivestimento dei pilastri e delle lesene attorno ai resti romani (**Fig. 43**). Per volere dell'architetto Paolo Mezzanotte fu posta all'esterno del Palazzo (angolo Piazza degli Affari-via San Vittore al Teatro) una lastra in marmo, tuttora *in loco*, con una pianta schematica del teatro da lui disegnata.

I resti dell'edificio da spettacolo potevano essere oggetto di diverse tipologie di fruizione dal momento che erano accessibili ai milanesi e ai turisti, a quanti frequentavano la Borsa per lavoro, agli avventori del ristorante 'La Taverna del Ferraio', ricavato nel seminterrato del teatro, e al pubblico dei concerti di famosi jazzisti che si esibirono nello stesso spazio fino agli anni Cinquanta.

Dopo il clamore della scoperta e la prima fase di valorizzazione che ebbe per protagonisti la Società Atene e Roma e l'architetto Mezzanotte, quanto restava del teatro fu percepito soprattutto come suggestivo arredo per cene con sottofondo musicale, una funzione che sembra attualmente primaria. I resti archeologici, che da qualche anno sono coperti da una griglia metallica e lastre di cristallo (**Fig. 43b**), costituiscono «un'area affascinante e di grande effetto dove organizzare cene, *buffet*, esposizioni e sfilate»²⁰³.

L'area non è aperta al pubblico se non per questo genere di eventi.

Le limitatissime porzioni conservate del teatro di Lodi Vecchio hanno indotto a proporre una valorizzazione virtuale che è stata presentata alla XIII Edizione Internazionale della Borsa Mediterranea del Turismo Archeologico (18-21 novembre 2010, *Paestum*)²⁰⁴.

La segnalazione del teatro all'interno di una mappa multimediale interattiva²⁰⁵ è accompagnata da una scheda e da una ricostruzione in cui la *cavea* ha il fronte esterno con un ordine di arcate concluso da un attico, un *velarium*, e l'edificio scenico è molto essenziale. Questa configurazione virtuale rende in modo convincente l'idea della piccola dimensione dell'edificio laudense, accertata dallo scavo, e quella dell'assenza di materiale della scena per cui è improponibile qualsiasi ipotesi ricostruttiva della stessa.

²⁰² ANTONINI et al. (1993, 142; inoltre 46, 55, 146s., 166s.).

²⁰³ <http://www.palazzomezzanotte.it/home/home.htm> (Il contenuto della parte relativa ai resti del teatro, aggiornato al 2011, è a cura di BIt Market Services Spa - London Stock Exchange Group).

²⁰⁴ http://www.vhlab.itabc.cnr.it/archeovirtual/2012/AV2012_rassegna_stampa.pdf.

²⁰⁵ Realizzazione Acme ASP, in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia.

Una foto dei resti permette al fruitore della mappa di inquadrare l'edificio tra la storia più lontana (scheda; ricostruzione) e quella recente della sua riscoperta.

Per inquadrare la situazione generale in cui si trova il teatro di Brescia sono in parte attuali le parole di Antonio Frova²⁰⁶ del 1994: «le affrettate demolizioni attorno a palazzo Maggi-Gambara [...] e nello stesso tempo la disattenzione alle esigenze di un complesso recupero archeologico, hanno compromesso valori artistici, ambientali e sottili rapporti di continuità storica, rivelando sì alcuni elementi del teatro ma senza connessione e in condizioni di non agibilità, aggravando il degrado del monumento che, benché recintato, subisce danni per azioni esterne oltre che per le condizioni di conservazione e per lo sviluppo della vegetazione selvatica».

Nel 1996 fu affidato all'architetto Giorgio Grassi l'incarico per un progetto di «riabilitazione e restituzione del teatro romano di Brescia, anche per un uso teatrale dello stesso»²⁰⁷, che non ha avuto attuazione.

Nel 2006 Gerardo Brentegani²⁰⁸ scrive a proposito del teatro di Brescia: «L'intervento primario da affrontare per il recupero organico dell'edificio consiste nel consolidamento delle strutture portate in luce e nell'eliminazione, o comunque nel controllo, della vegetazione infestante che tende a ricoprire l'area. È stata recentemente effettuata una campionatura di intervento su una porzione di circa 30 mq di muro della *cavea*, finalizzata all'individuazione di una efficace metodologia di lavoro per il recupero complessivo del monumento antico. Esso risulta infatti interessato da indebolimento strutturale e dalla presenza di rigogliose piante di capperi, un tipo di vegetazione [...] che esercita un'attività disgregante sulle malte, causando la caduta di porzioni di muro».

Da allora è stato avviato dalle istituzioni a vario titolo preposte alla tutela, conoscenza e valorizzazione²⁰⁹ un ponderoso progetto riguardante l'area archeologica di *Brixia* comprensiva del santuario tardorepubblicano, del *Capitolium*, del foro, del teatro, dei resti del *decumanus maximus*, delle terme, della basilica, senza tralasciare le evidenze delle molte trasformazioni avvenute nella zona a partire dal Medioevo (**Fig. 44**).

Un primo tassello per il recupero e la valorizzazione del teatro è stato posto recentemente grazie «alla messa in sicurezza del sistema delle recinzioni e dei camminamenti, nonché delle strutture antiche; all'esecuzione dei lavori di diserbo e pulizia, unitamente agli interventi per la conservazione e il mantenimento delle strutture archeologiche a vista. A conclusione dell'opera è stato posizionato per la prima volta un

²⁰⁶ FROVA (1994a, 351).

²⁰⁷ GRASSI (2003, 8, 17; 54-63) per il progetto, con una parte dedicata allo stato di conservazione del teatro; pp. 104-15, modello e tavole del progetto.

²⁰⁸ BRENTEGANI (2006, 23s.).

²⁰⁹ Comune di Brescia, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, con il sostegno di Fondazione CAB-Banco di Brescia, Brescia Musei spa, Associazione Amici dei Musei.

impianto di illuminazione generale che valorizzerà anche nelle ore serali l'area», riaperta il 4 ottobre 2014²¹⁰.

Si ritiene che i criteri che hanno ispirato e continuano a orientare la valorizzazione delle diverse parti dello straordinario complesso archeologico bresciano, basati sull'attento e articolato recupero delle singole strutture e del contesto monumentale e culturale in cui sono inserite, permetteranno al teatro di poter essere compreso, come nel caso di Cividate Camuno, sia nella sua specificità di edificio da spettacolo sia nei rapporti monumentali, funzionali e urbanistici.

Per concludere, dai casi di Cividate Camuno, Milano, Lodi Vecchio emerge quanto sia importante anche nella valorizzazione evidenziare la relazione teatro-città, attraverso pannelli *ad hoc* e percorsi di fruizione cosiddetta allargata (virtuale per *Laus Pompeia*), evitando che il teatro venga percepito come una sorta di monade, un rischio che si verifica non di rado per la più immediata riconoscibilità e maggiore familiarità di questo monumento rispetto ad altri²¹¹.

Pur tra *disiecta membra*, nella valorizzazione del teatro di Cividate Camuno si coglie il carattere di unitarietà *cavea*-edificio scenico peculiare del teatro romano, a differenza di quanto accade nel teatro di Milano dove tale aspetto, comunque molto compromesso, è ulteriormente inficiato dall'impossibilità di visitare i resti della scena racchiusi in Palazzo Mezzanotte. Pertanto è meritevole la collocazione dei resti della decorazione architettonica della scena all'interno dell'area in cui si conserva parte della *cavea*, nel Palazzo della Camera di Commercio.

L'uso di linguaggi consoni alla sensibilità odierna e delle nuove tecnologie al fine di ampliare la fruizione sensoriale e accrescere l'impatto emotivo delle vestigia archeologiche, opportunamente indagate, è stato adottato nella valorizzazione del teatro di Lodi Vecchio e, soprattutto, di Milano attraverso le installazioni ideate in base ai criteri della museografia sensibile e dell'acusmetria.

In particolare, grazie ad alcune di esse, il Museo sensibile ha mostrato anche il valore degli aspetti non visivi del teatro antico che lo caratterizzavano al pari di quelli performativi.

Un tema che andrebbe maggiormente evidenziato è la circolazione degli artisti che, nel caso specifico dei teatri della Lombardia, potrebbe essere valorizzato mediante

²¹⁰ www.bresciamusei.com/capitoliumasp.

²¹¹ È ancora da considerarsi un punto di riferimento concettuale il *Museo Nacional de Arte Romano* a Merida progettato da Rafael Moneo, inclusivo del tessuto urbano romano in cui sono valorizzati i resti del teatro, dell'anfiteatro e delle *domus*, nell'ottica di una corretta integrazione delle emergenze archeologiche volta a restituire le dinamiche insediative e monumentali di *Augusta Emerita*. DAL CO (1990); http://museoarteromano.mcu.es/el_edificio_en.html. Si ritiene che nel caso di Milano si debba lavorare di più per l'integrazione del Museo sensibile del teatro nei percorsi della Milano romana, sulla traccia indicata dall'impostazione della sezione 'Milano romana' nel Civico Museo Archeologico di Milano e sviluppata nel volume CAPORUSSO et al. (2007).

la creazione di un collegamento di visita, in parte reale, in parte virtuale, tra Lodi Vecchio, l'ara del pantomimo Teocrito Pilade conservata all'Ambrosiana, il teatro di Milano.

Sarebbe auspicabile creare una rete inter-regionale che faccia comprendere le relazioni esistenti tra i teatri romani all'interno della suddivisione territoriale antica, dunque i rapporti tra i teatri di *Mediolanum* e di *Laus Pompeia* con gli omologhi edifici della *Regio XI Transpadana*, e tra i teatri di *Brixia* e di *Civitas Camunnorum* con quelli della *Regio X Venetia et Histria*.

È molto difficoltosa, infine, la messa in scena di spettacoli nei teatri di Cividate Camuno e di Milano²¹², a differenza di ciò che si può immaginare per il teatro romano di Brescia, il solo in Lombardia che potrebbe di nuovo accogliere rappresentazioni.

²¹² Sulle rappresentazioni nei teatri antichi si condivide il pensiero di TREU (2005).



Fig. 1: veduta aerea del teatro di Brescia con Palazzo Maggi-Gambara e del vicino Capitolium (<http://www.salvy.it/Turismo/Brescia.htm>)

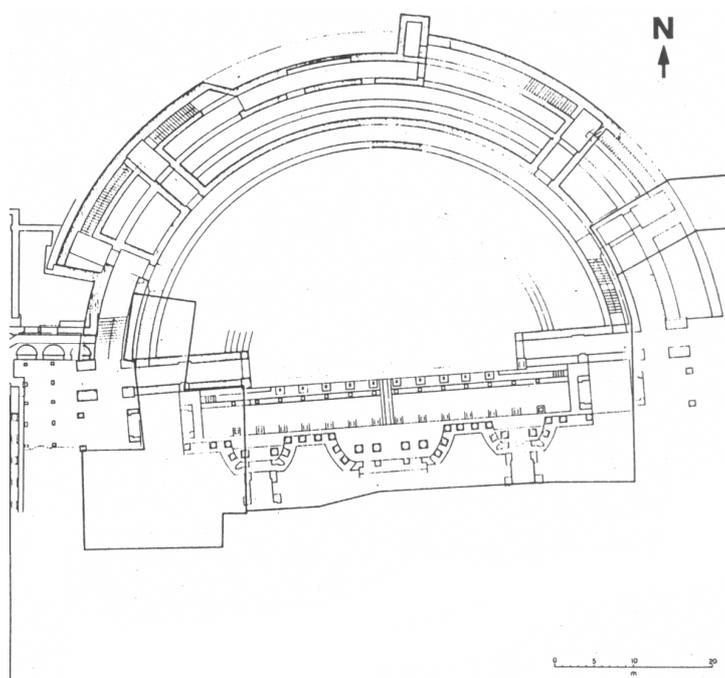


Fig. 2a: pianta schematica del teatro di Brescia e dell'aula a pilastri

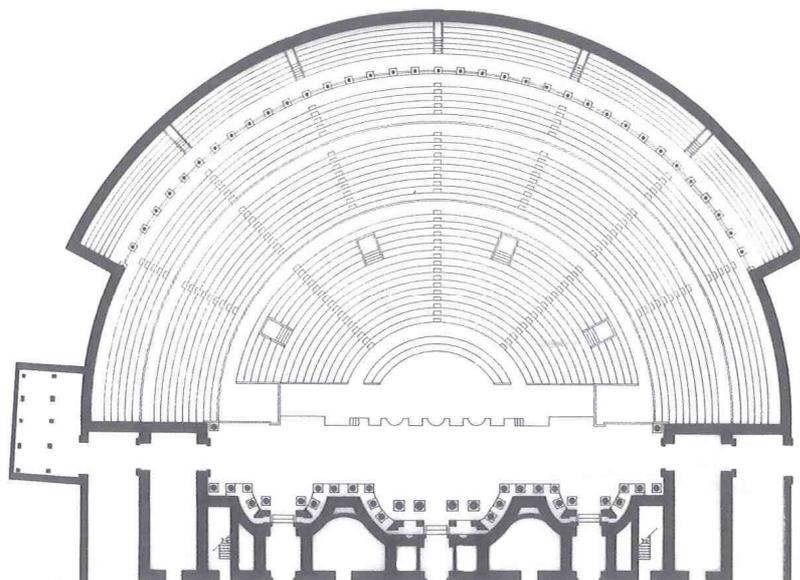


Fig. 2b: pianta ricostruttiva (Frova 1994a, fig. 5, dis. S. Kasprzysiak; Brentegani 2006, 22)

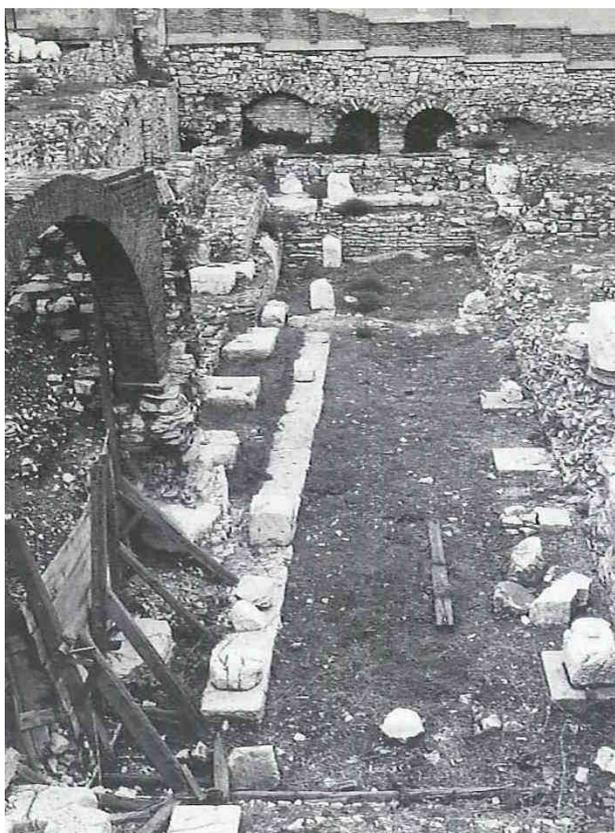


Fig. 3: iposcenio del teatro di Brescia (Frova 1994a, fig. 6)

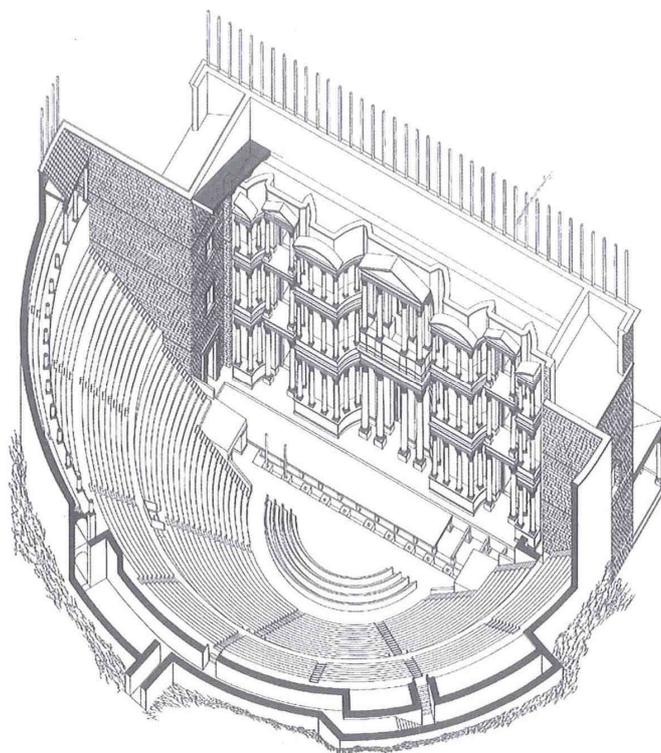


Fig. 4: assonometria ricostitutiva del teatro di Brescia (Brentegani 2006, 20, dis. B. Boifava da S. Kasprzysiak)

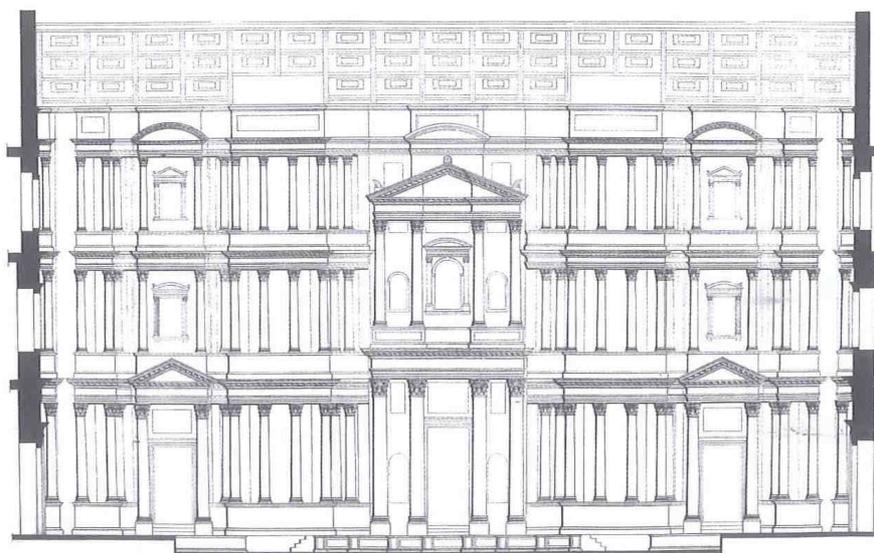


Fig. 5: ricostruzione ideale dell'edificio scenico bresciano (Brentegani 2006, 21, dis. B. Boifava da J. Smolskj)

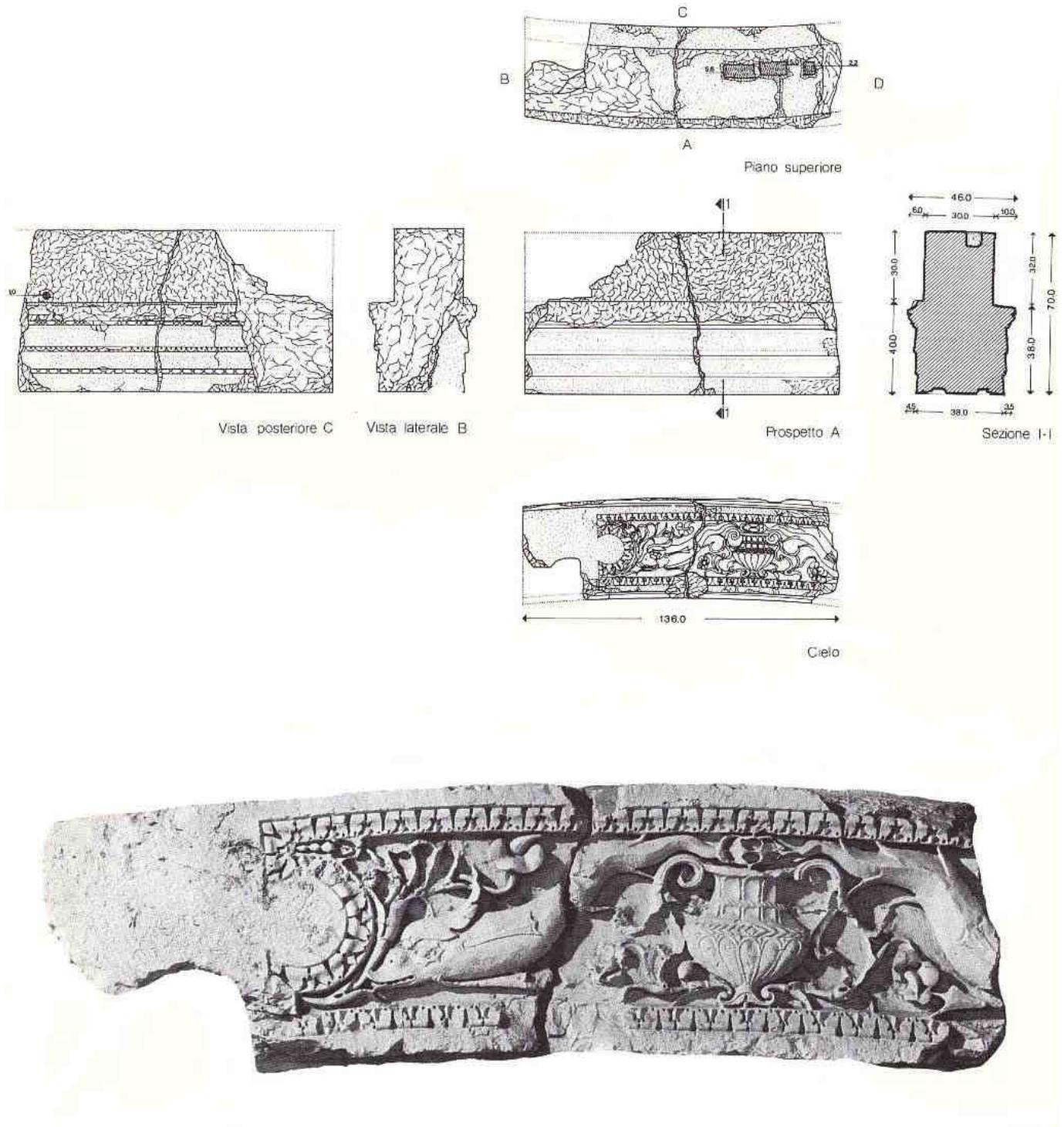


Fig. 6: cielo di architrave con delfini e *kantharos* dal teatro di Brescia. Botticino. Età severiana. Brescia (Cavalieri Manasse 1979, 134, VII 18)

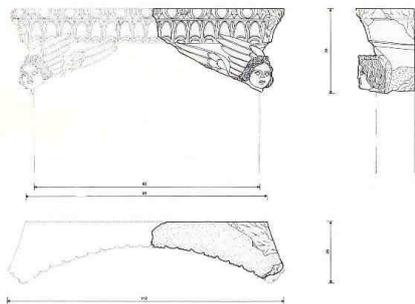


Fig. 7: capitello figurato di lesena con erote dal teatro di Brescia. Marmo. Età severiana. Brescia, Santa Giulia. Museo della Città (Cavalieri Manasse 1979, 138, VII 22)

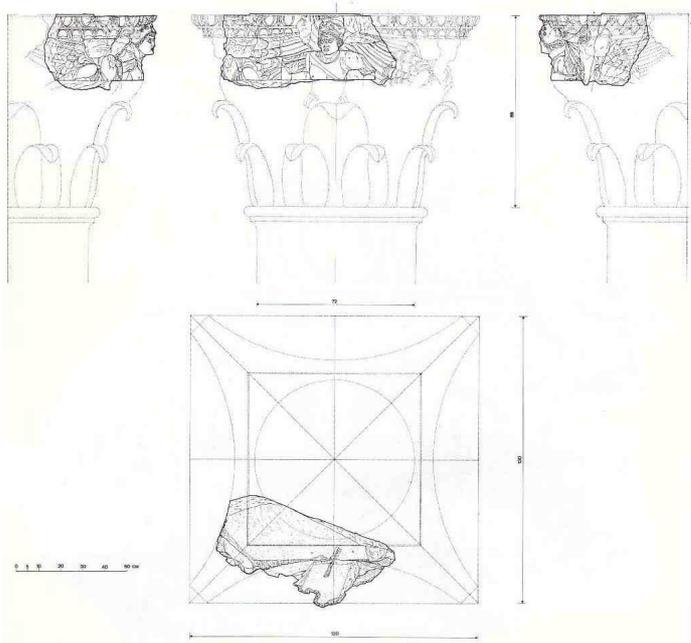


Fig. 8: capitello di colonna con guerriero e Vittoria dal teatro di Brescia. Marmo. Età severiana. Brescia, Santa Giulia. Museo della Città (Cavalieri Manasse 1979, 138, VII 20)



Fig. 9: maschera fittile dal *Capitolium* di Brescia. II o III sec. d.C.. Brescia, Santa Giulia, Museo della Città. (Mariotti 2004, 129, fig. 3)

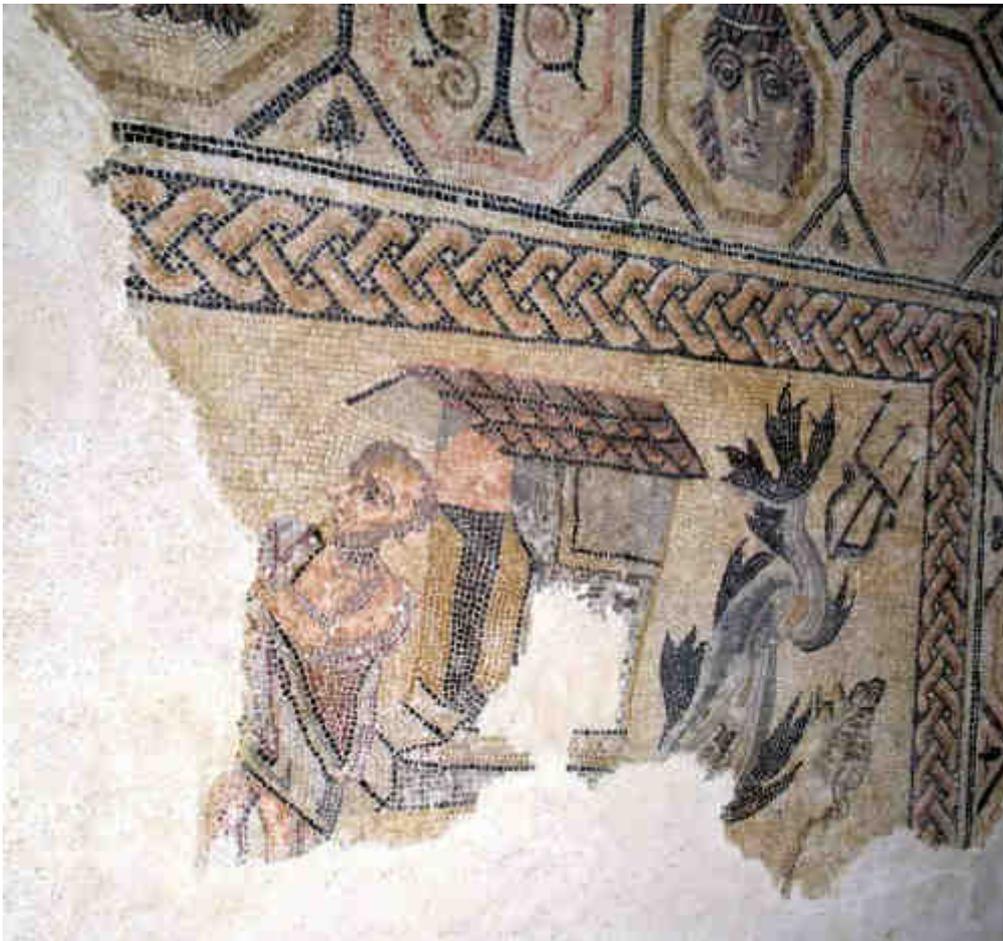


Fig. 10: mosaico di San Rocchino con scena dal *Rudens* di Plauto. Dettaglio dell'*emblemata*. Seconda metà del II sec. d.C. Brescia, Santa Giulia, Museo della Città. (Morandini – Stella – Valvo 1998, 58)



Fig. 11: parco archeologico del teatro (a sinistra) e dell'anfiteatro di Cividate Camuno (Mariotti 2004, 70, fig. 1)



Fig. 12: murature della *summa cavea* conservate nella proprietà privata a monte del Parco archeologico di Cividate (Mariotti 2004, 135, fig. 1)

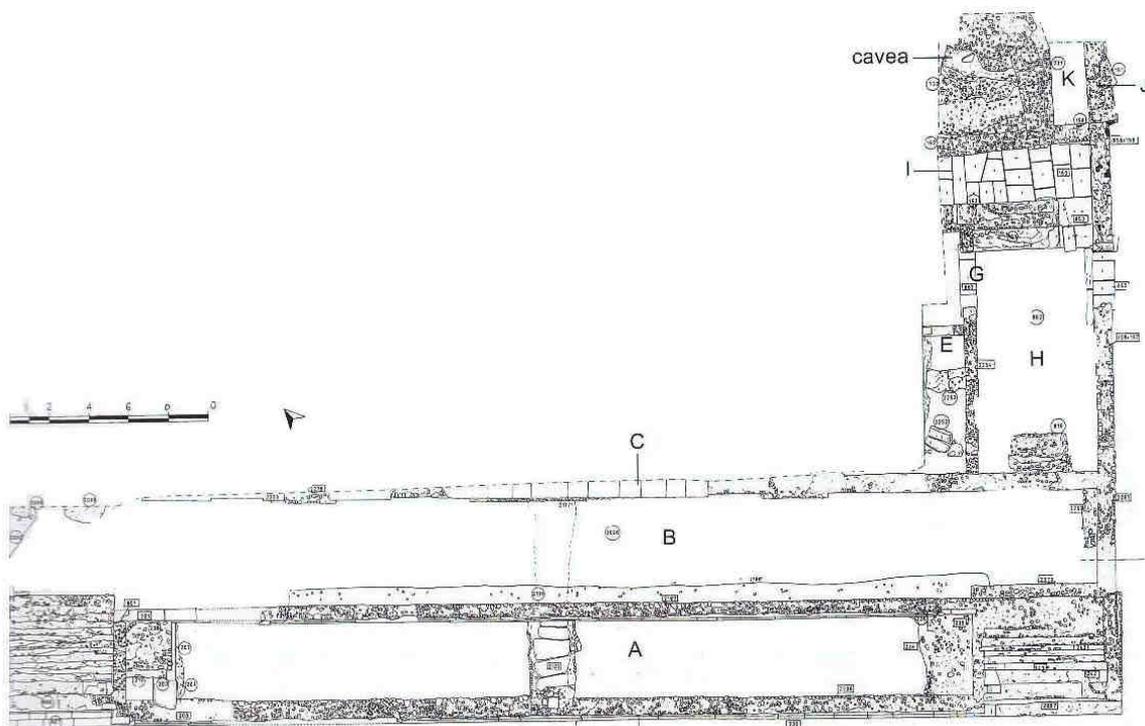


Fig. 13: rilievo dello stato di conservazione del teatro di Cividate: A *porticus*; B corridoio di *postscaenium*; C muro posteriore del *postscaenium*; E corridoio di collegamento tra il corridoio di *postscaenium* e la *versura*; G *versura*; H *basilica*; I *aditus maximus*; J muro di chiusura dell'edificio scenico a monte; K spazio residuale tra *cavea* e J (Mariotti 2004, 87, tav. 1)



Fig. 14: teatro di Cividate Camuno. Parte dei resti con la scalinata a lato della *porticus* (<http://www.civitascamunnorum.com/civitas/visita/fototeatro.htm>)

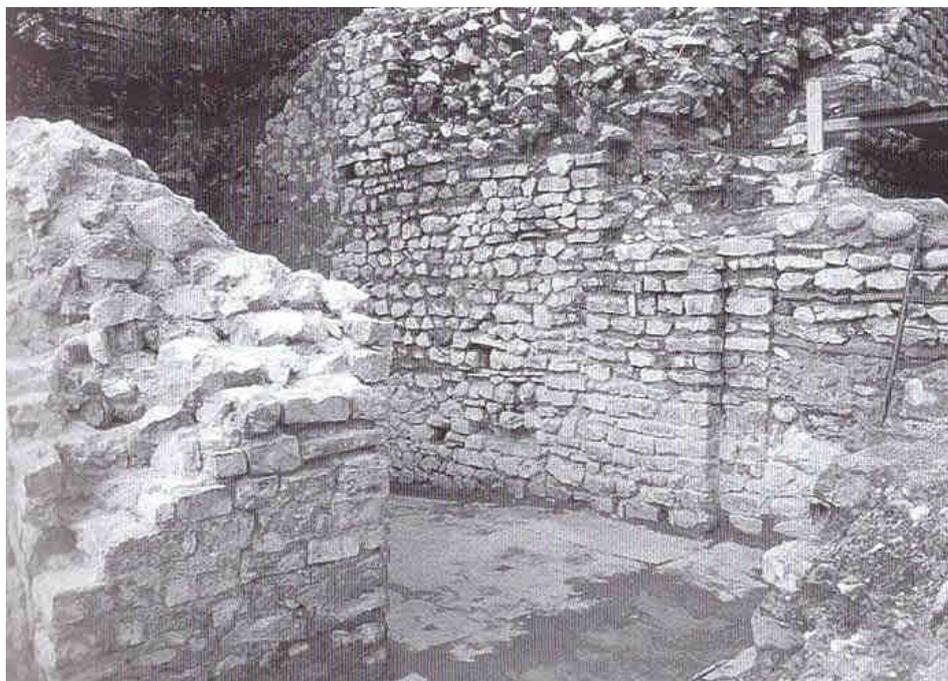


Fig. 15: muratura dell'*aditus maximus* del teatro di Civitate (Mariotti 2004, 151, fig. 19)

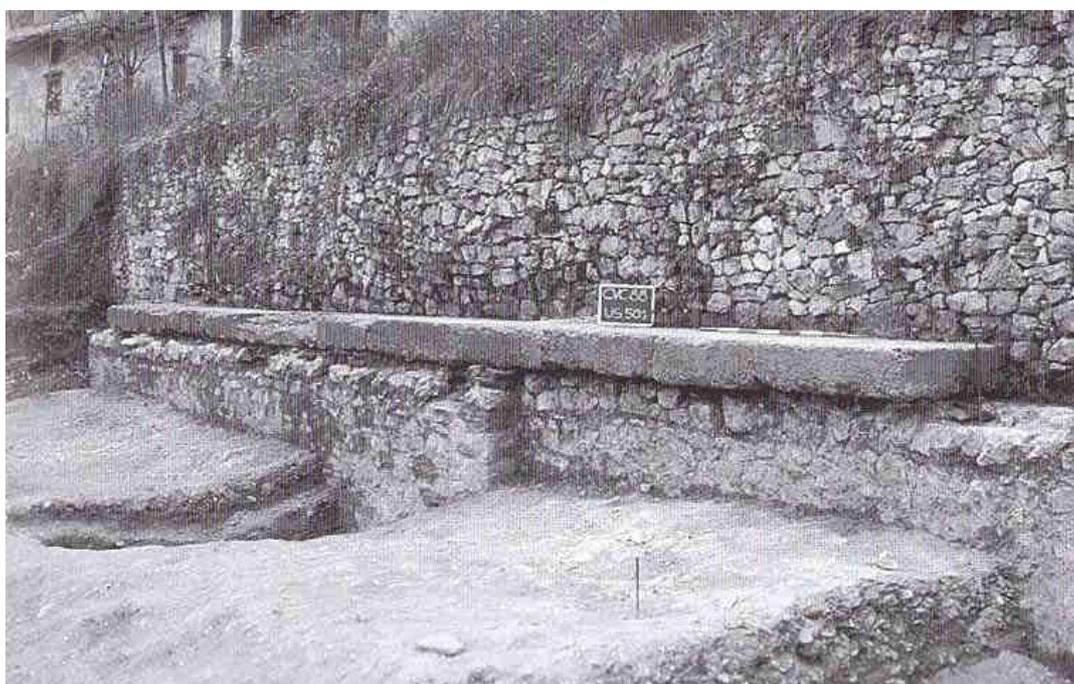


Fig. 16: frontescena del teatro di Civitate Camuno. Resti del piano pavimentale in lastre di calcare grigio, probabilmente pertinente alla parte posteriore della *valva regia* (Mariotti 2004, 149, fig. 17)

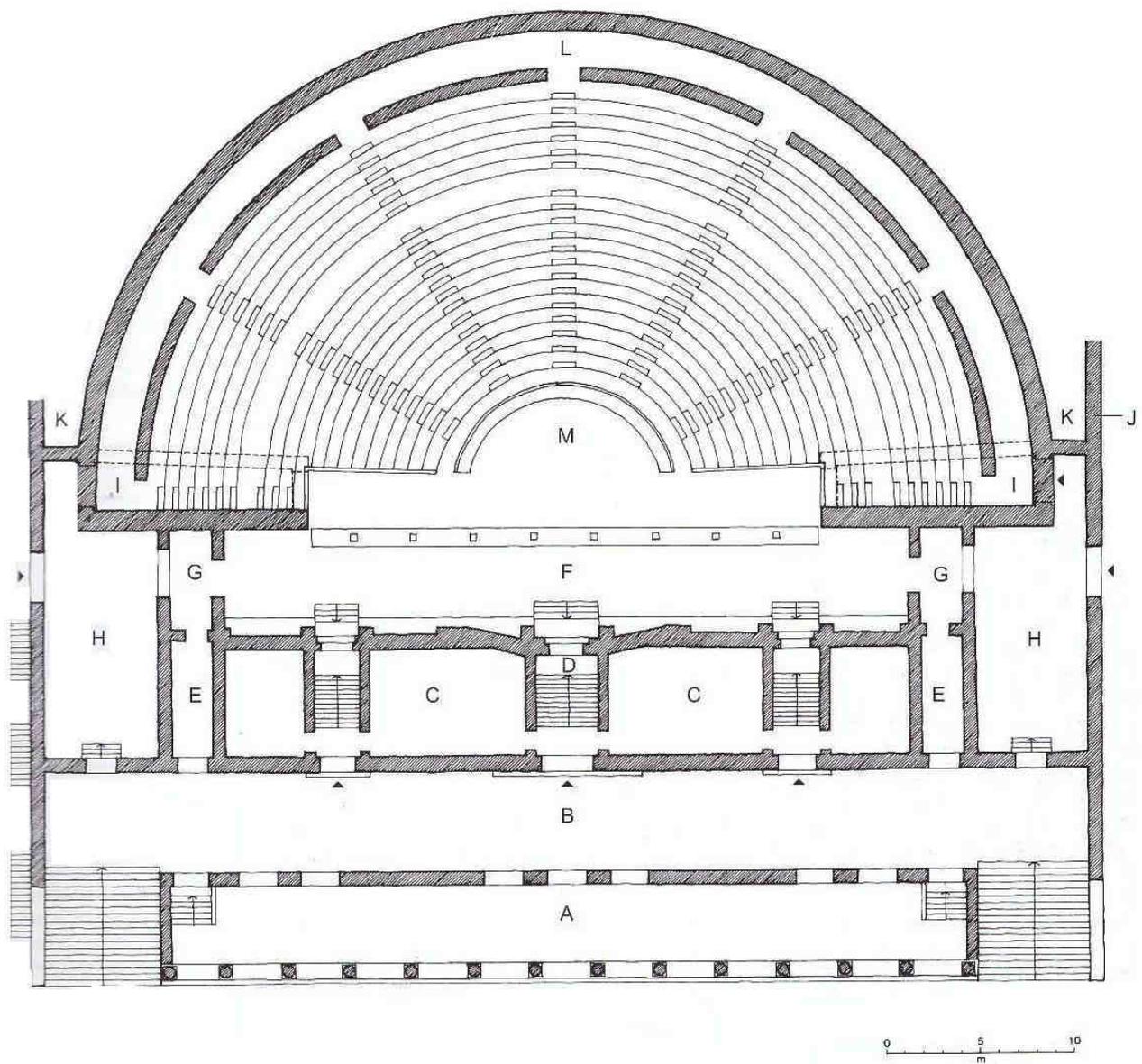


Fig. 17a: ricostruzione grafica del teatro di Cividate: A *porticus*; B corridoio di *postscaenium*; C *postscaenium*; D *scaenae frons*; E corridoio di servizio tra B e G; F *pulpitum*; G *versurae*; H *basilicae*; I *aditus maximi*; J muro di chiusura dell'edificio scenico a monte; K spazio residuale tra *cavea* e J; L *porticus in summa cavea* -ipotizzata-; M orchestra

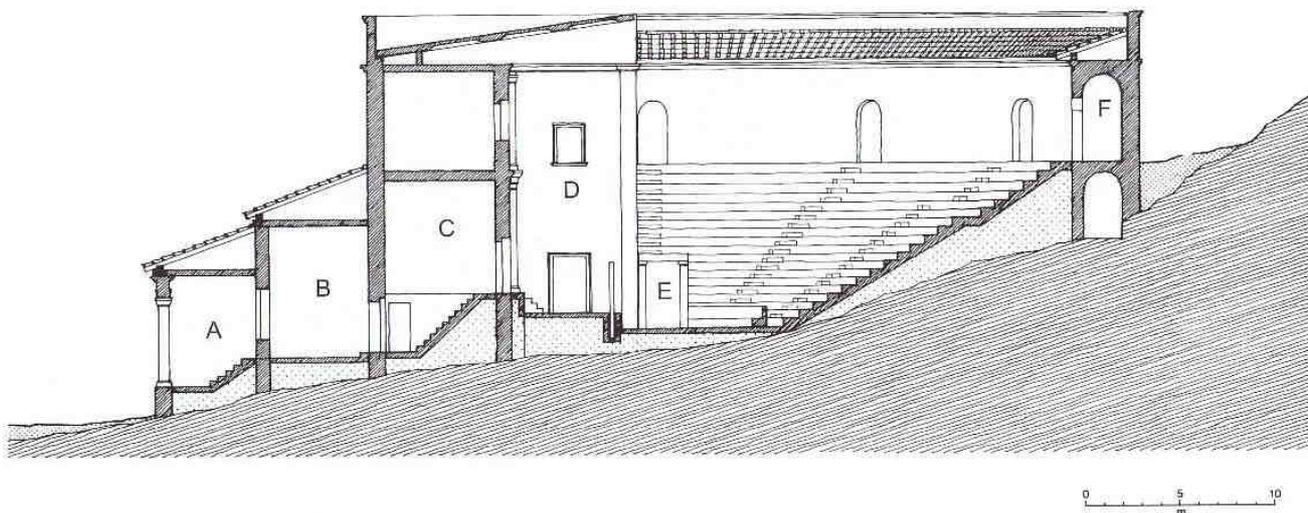


Fig. 17b: sezione ideale: A porticus; B corridoio di *postscaenium*; C *postscaenium*; D scena; E *aditus*; F porticus in *summa cavea* -ipotizzata- (Mariotti 2004, 89, tav. 2; 92, tav 6, dis. S. Kasprzysiak)

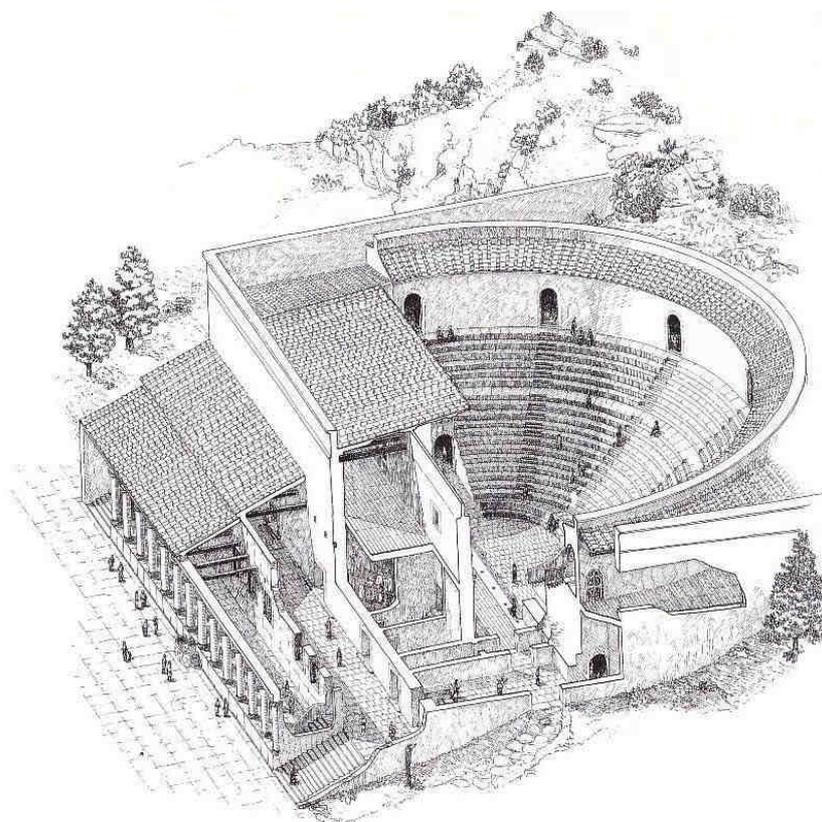


Fig. 18: assonometria ricostruttiva del teatro di Cividate (Mariotti 2004, tav. 8, dis. M. M. Bologna, D. Prodi)

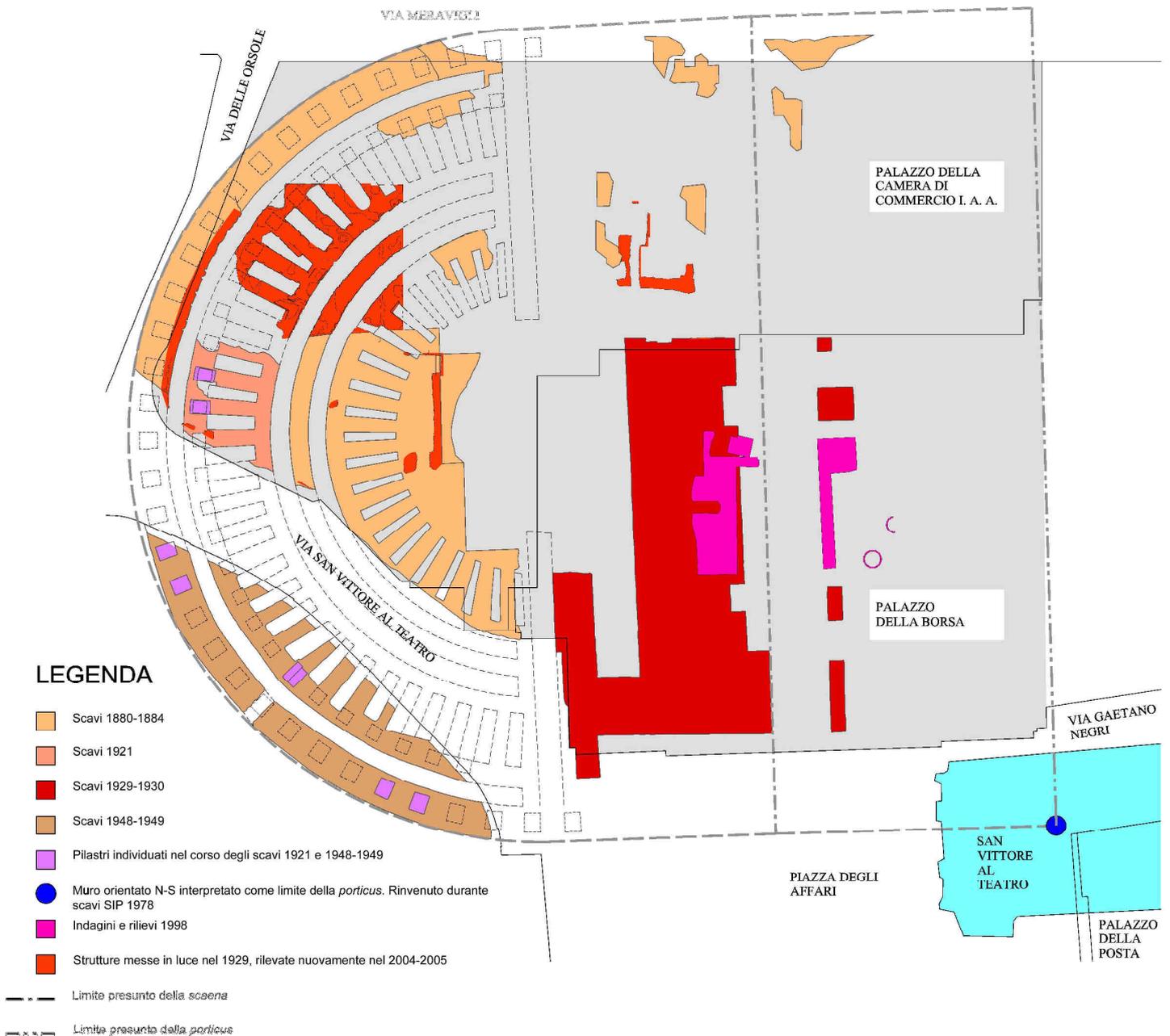


Fig. 19a: pianta del teatro di Milano con segnalazione delle varie fasi di indagini archeologiche

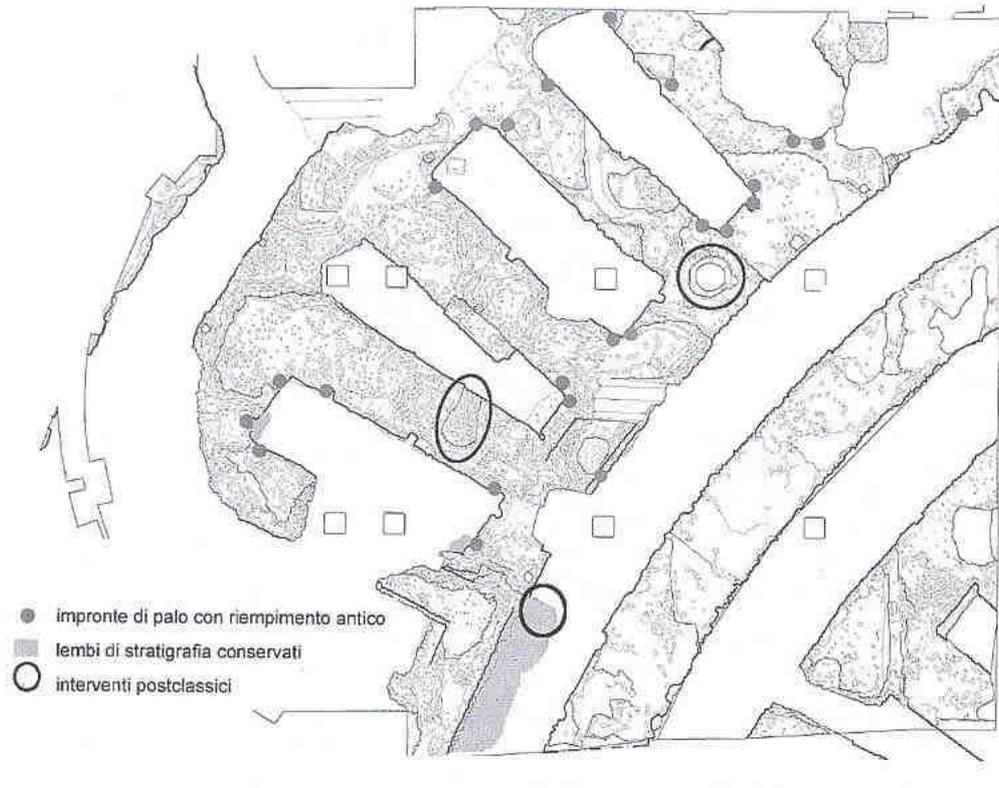


Fig. 19b: parte della *cavea* scavata nel 1929-1930 e oggetto di indagini nel 2004-2005 (Viccei – Sacchi 2008, 26; Sacchi 2007, 232, fig. 3, ril. A. Ruggieri)



Fig. 20: pilastro del fronte esterno del teatro di Milano conservato presso la Banca Popolare di Crema, via S. Vittore al Teatro 1-3 (Foto R. Viccei)

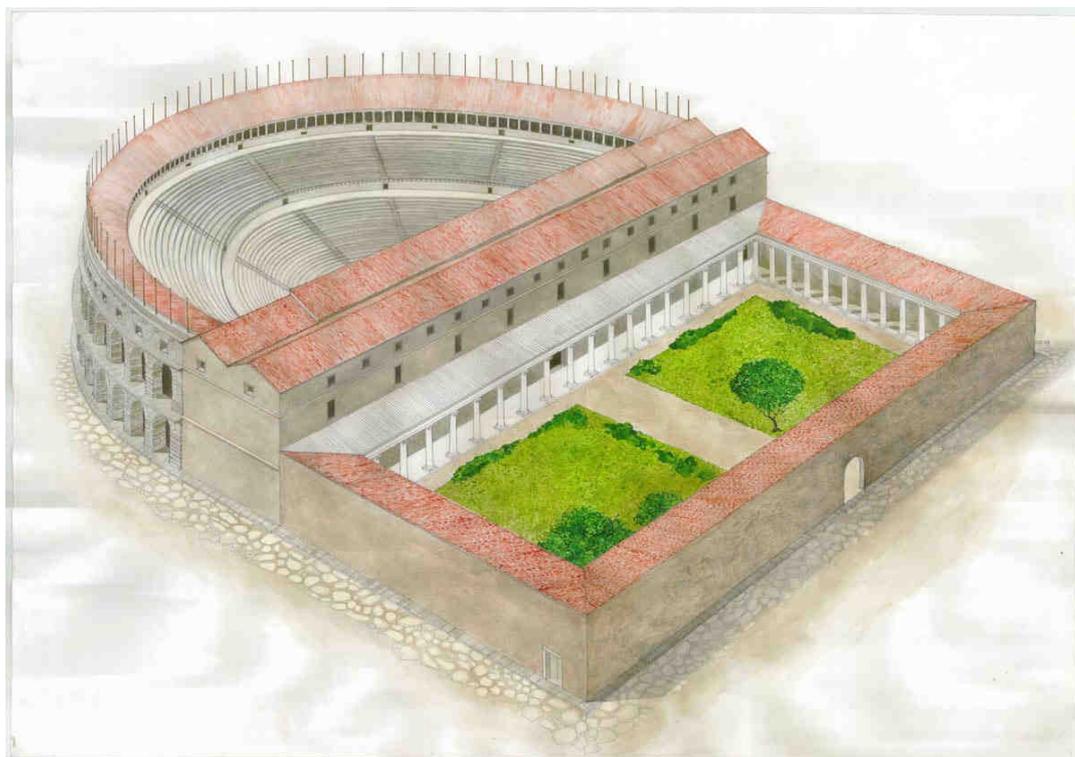


Fig. 21: ricostruzione ipotetica del teatro di Milano (Viccei – Sacchi 2008, 28, dis. R. Rachini)

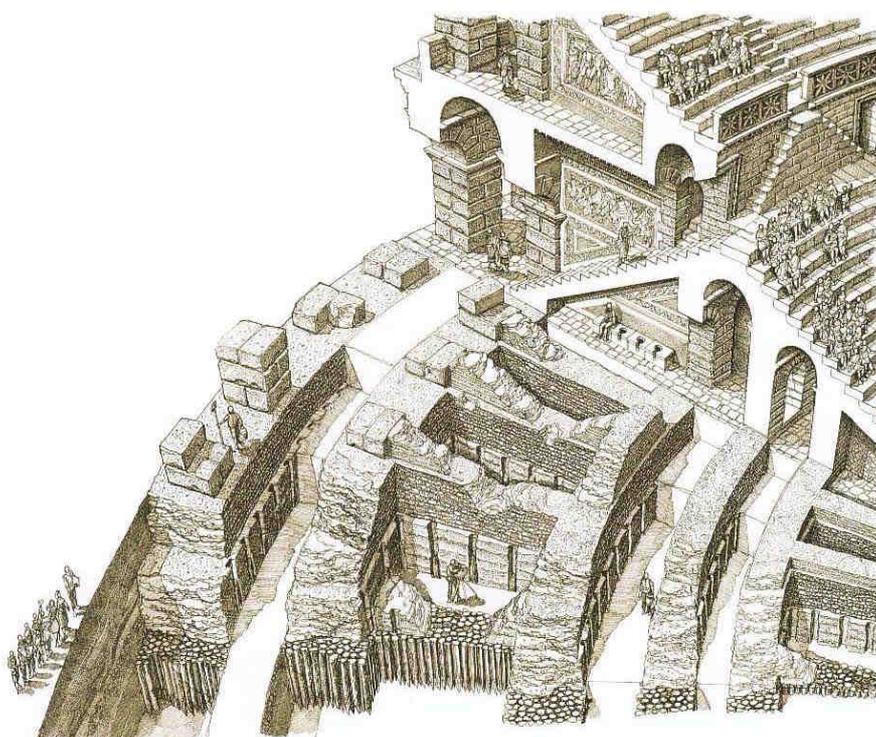


Fig. 22: sezione ricostruttiva della *cavea* del teatro di Milano dalle sottofondazioni alle gradinate. Da notare gli elementi di tecnica edilizia (Caporusso et al. 2007, 82, fig. 93, dis. F. Corni)

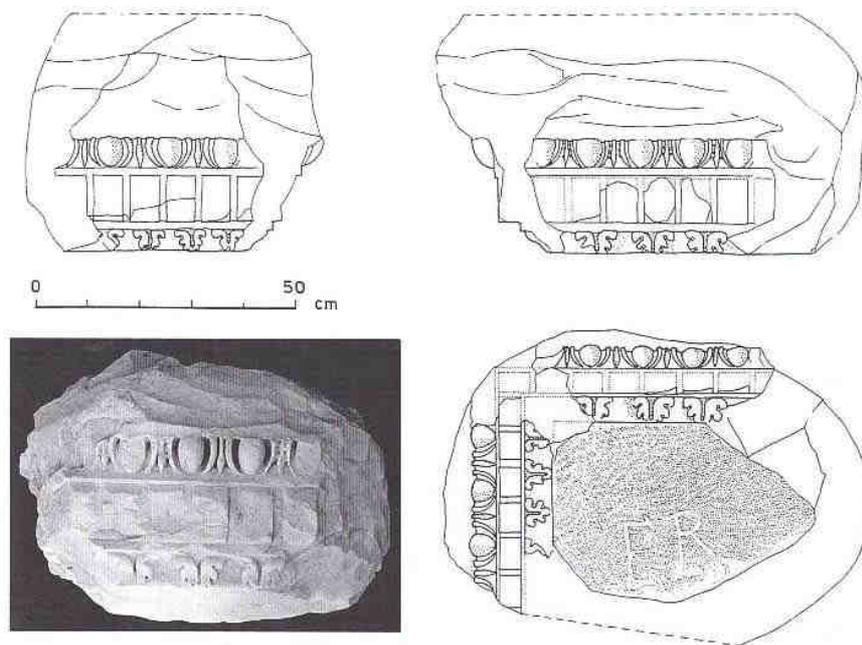
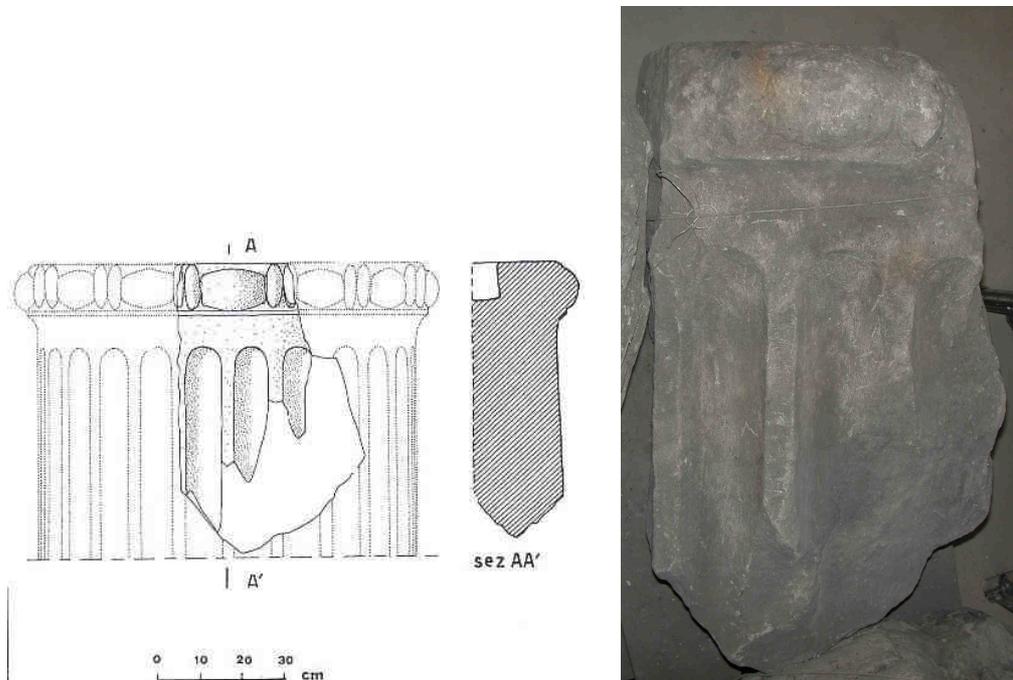


Fig. 23: frammento di cornice angolare in marmo della *scaenae frons* del teatro di Milano (Sacchi 2007, 233, fig. 4)



Figg. 24a e b: frammento di sommoscapo di colonna della *scaenae frons* del teatro di Milano. Marmo. Media età augustea (Sacchi 2007, 234, fig. 5, dis. R. Rachini; Viccei – Sacchi 2008, 29)

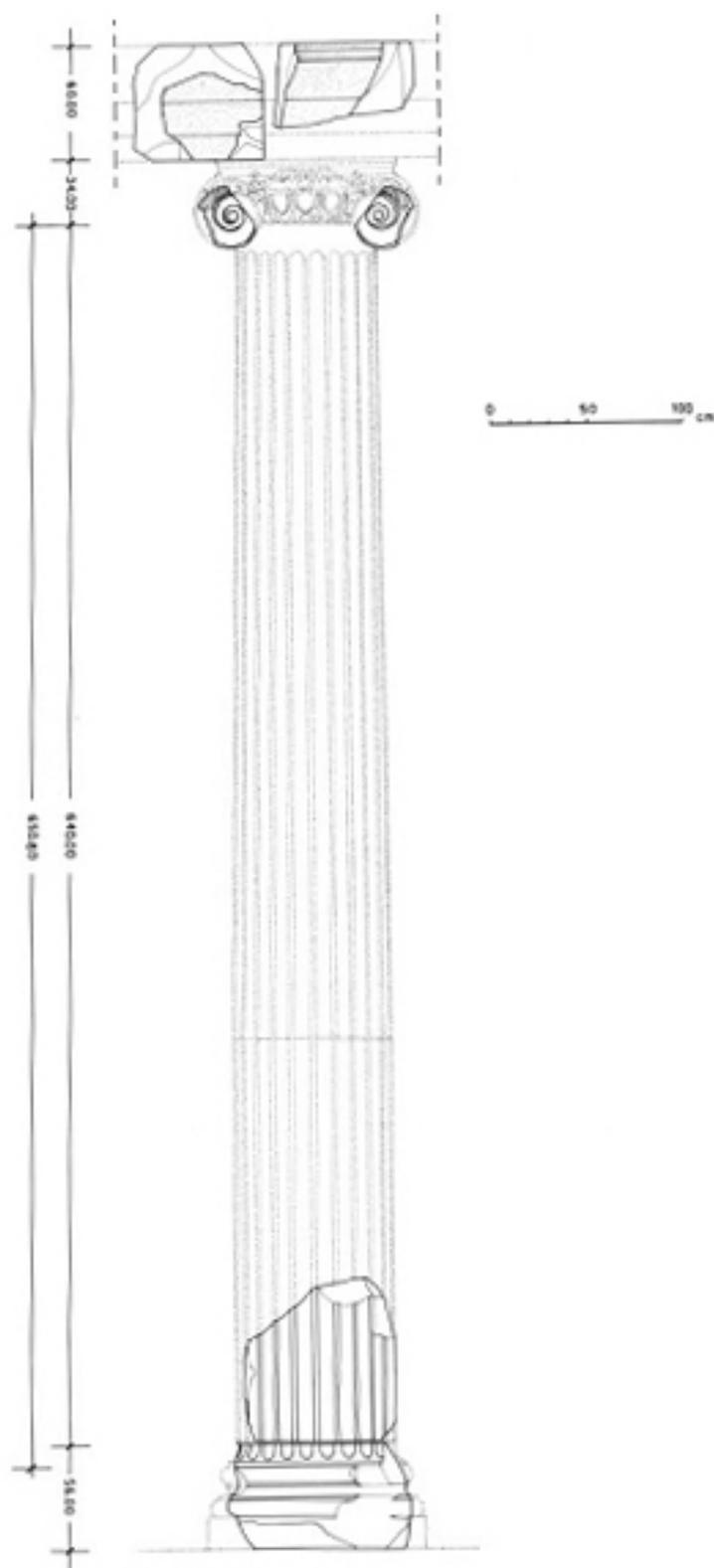


Fig. 25: disegno ricostruttivo di colonna e architrave della *porticus post scaenam* del teatro di Milano (Sacchi 2007, 235, fig. 7, dis. R. Rachini)

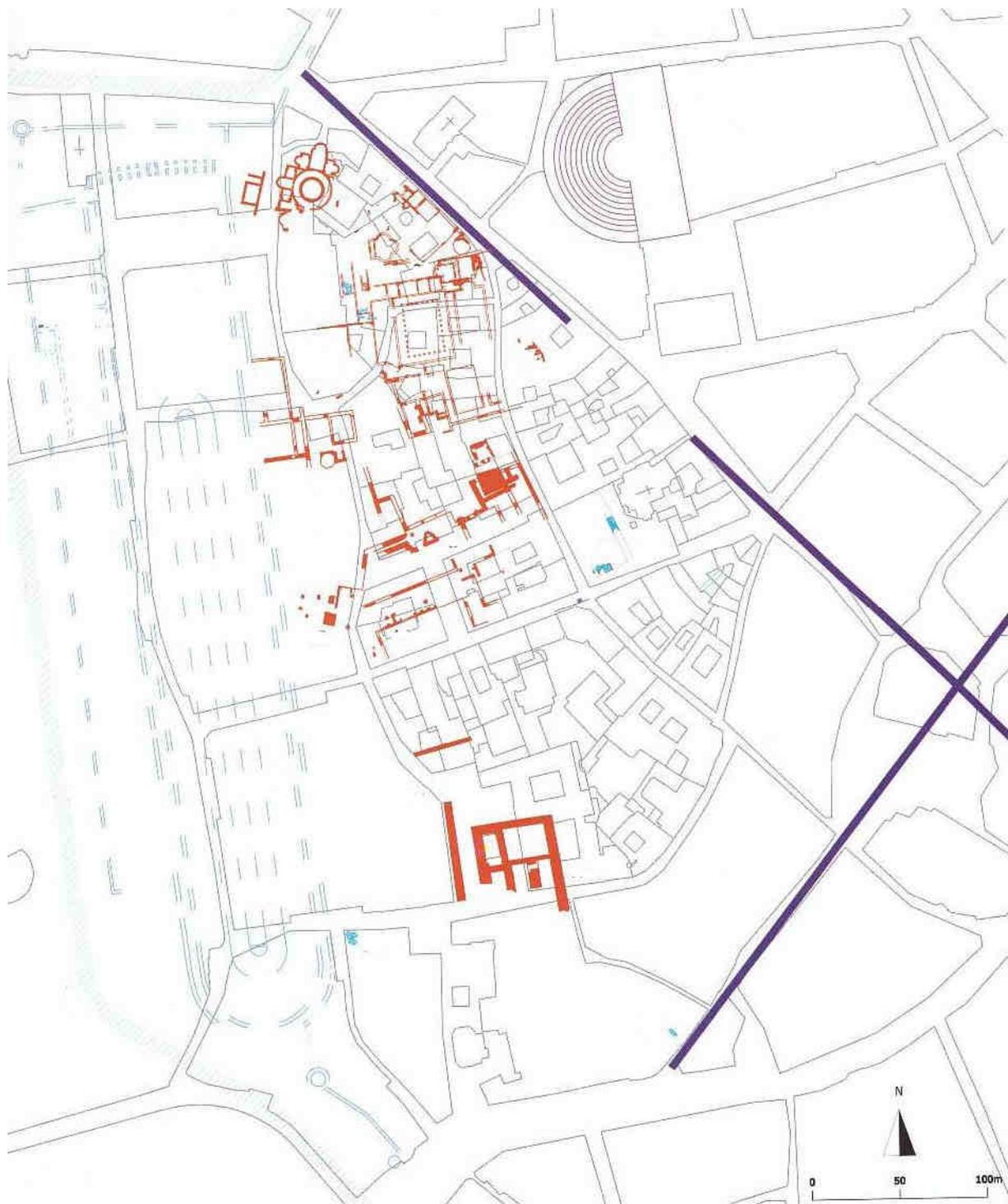


Fig. 26: Milano. Planimetria dell'area del Palazzo Imperiale, del circo (Ovest, a tratteggio), del teatro (Est) (Sena Chiesa 2012, 23, fig. 1)

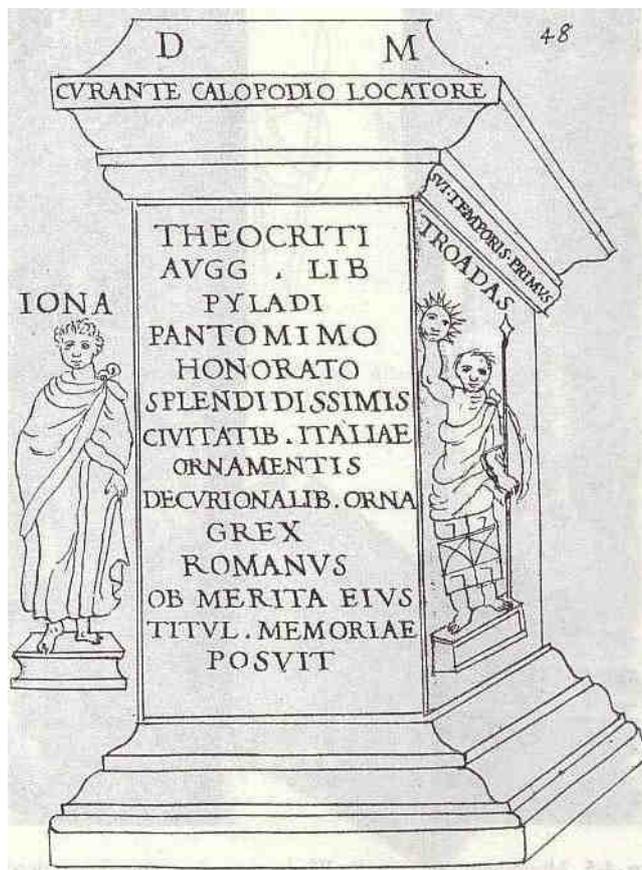


Fig. 27a: altare funerario di *Theocritus Pylades* nel disegno della Silloge epigrafica di Alciato

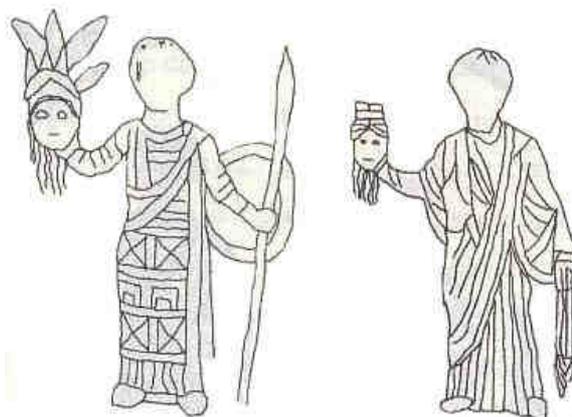


Fig. 27b: disegno dei personaggi interpretati da *Theocritus*, Atena e Creusa (Cadario 2009, 59, 61, figg. 3, 6)

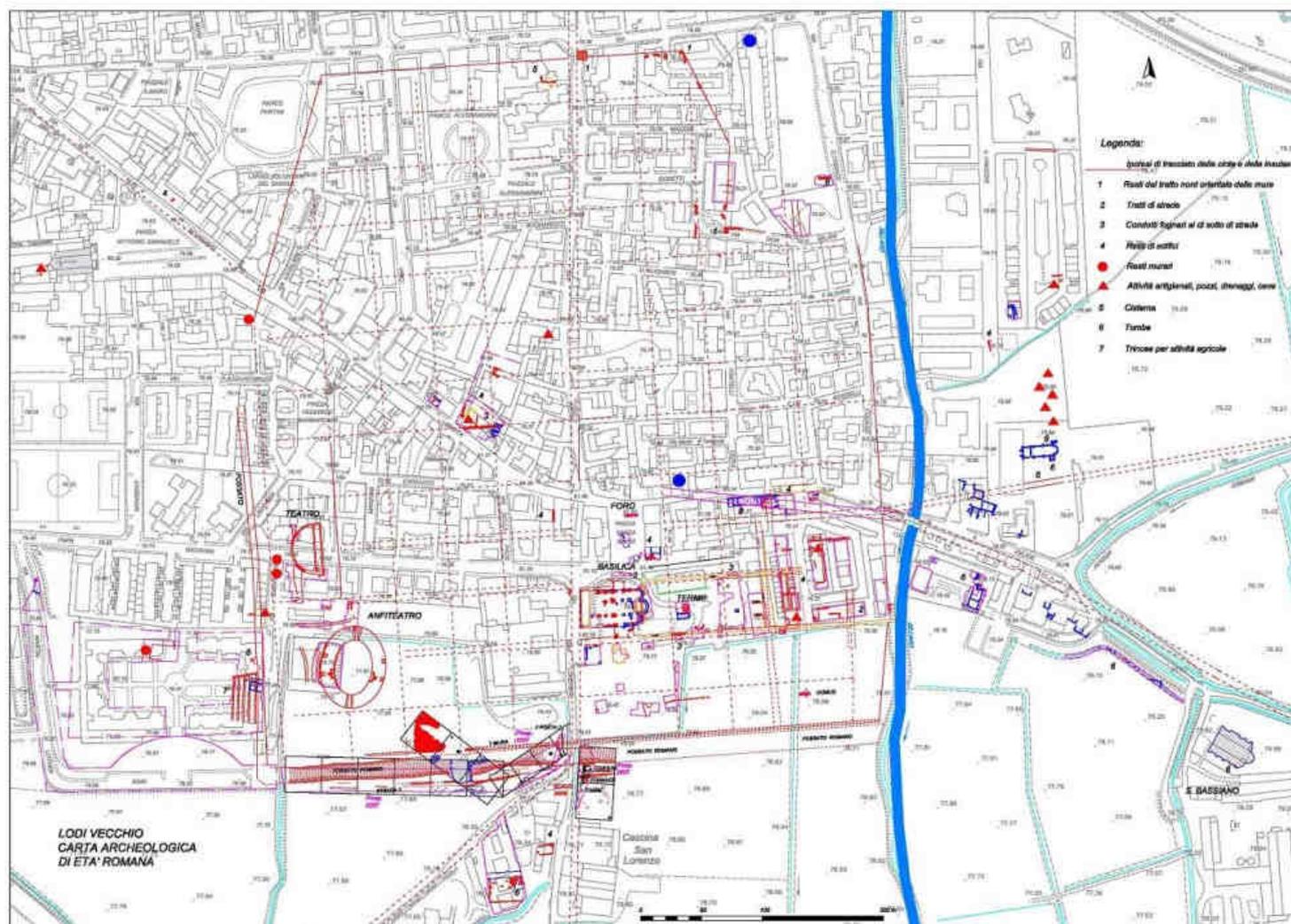


Fig. 28: planimetria di *Laus Pompeia* con ubicazione del teatro e del contiguo anfiteatro
(<http://www.ra-ga.com/servizi/carte-archeologiche/>)



Fig. 31: muro radiale del teatro di Laus Pompeia, intenzionalmente spezzato. Scavi 1992. (Jorio 1992-1993, 55, fig. 53)

Fig. 32: paramento in mattoni sesquipedali del teatro di Pavia (Nocca 1935, tav. LXVI, fig. 4)

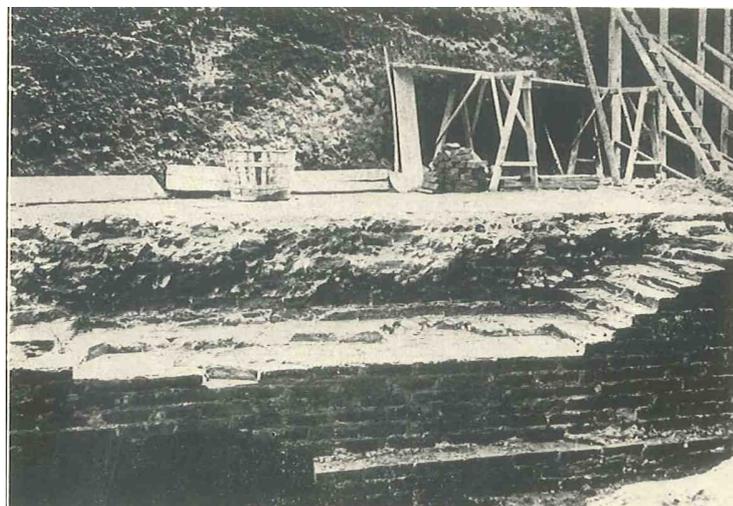


Fig. 33a: Pavia. Resti delle fondazioni del teatro pavese, visti da Sud (Nocca 1935, tav. LXV, fig. 2)

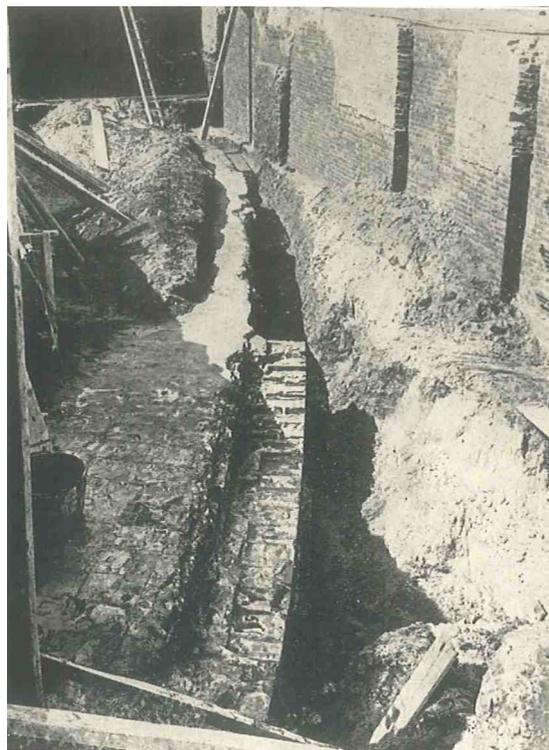


Fig. 33b: Pavia. Resti delle fondazioni del teatro pavese, visti da Nord (Nocca 1935, tav. LXVI, fig. 2)

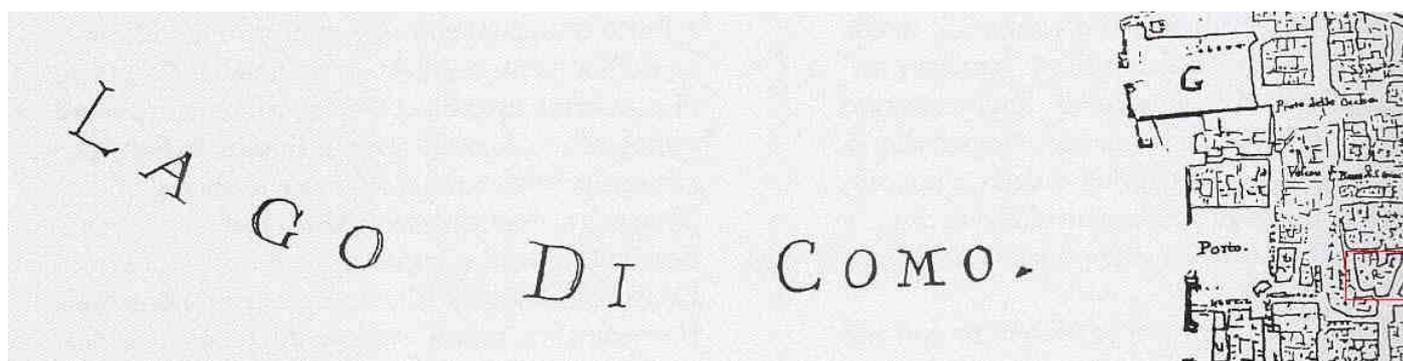


Fig. 34a: disegno parziale della Città e dei Borghi di Como del 1670 circa dall'Archivio G. B. Giovio. Nel rettangolo rosso, disposizione teatriforme delle abitazioni

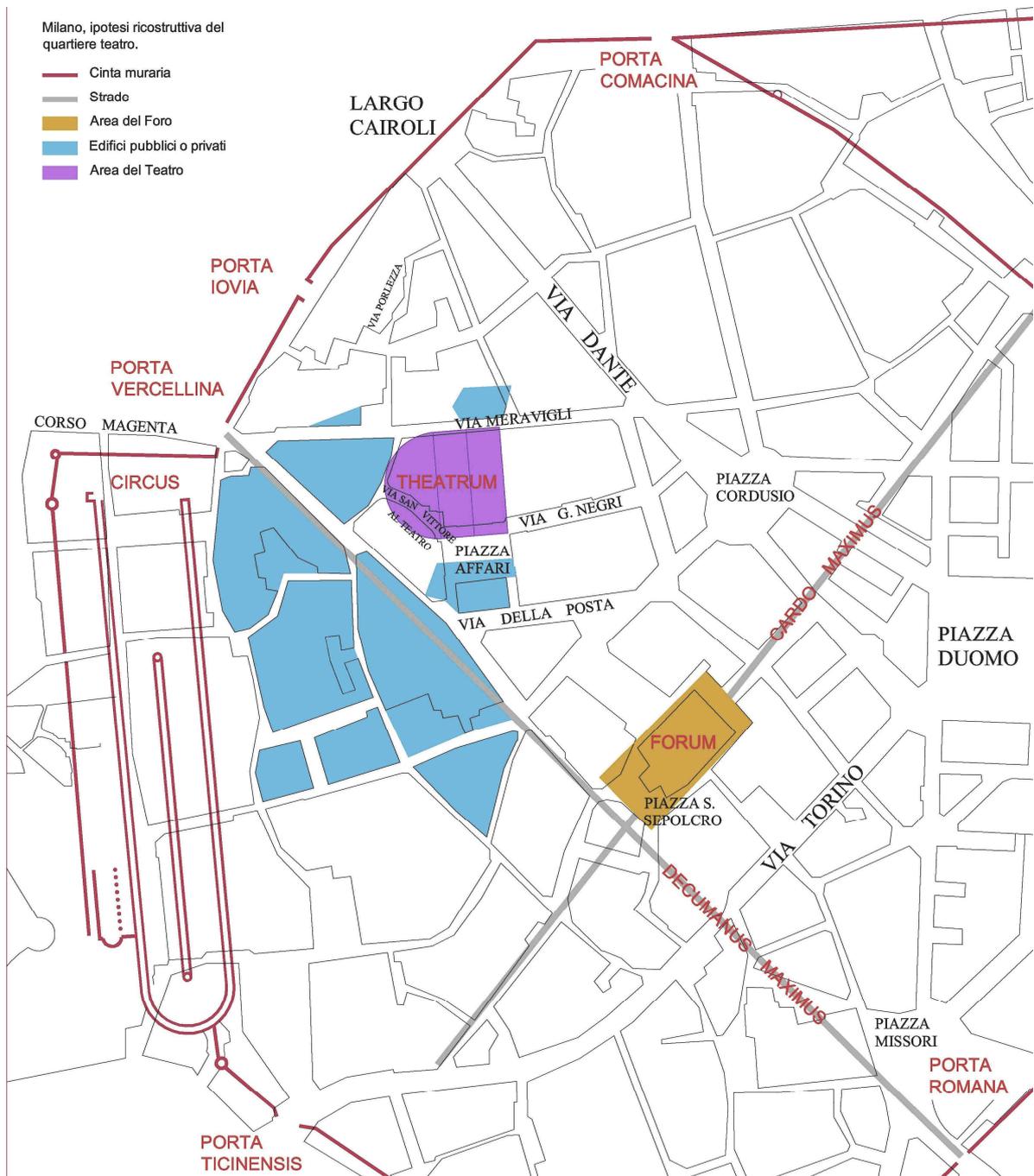


Fig. 37: il quartiere del teatro di Milano, cardo e decumano massimi, foro (Viccei – Sacchi 2008, 24)

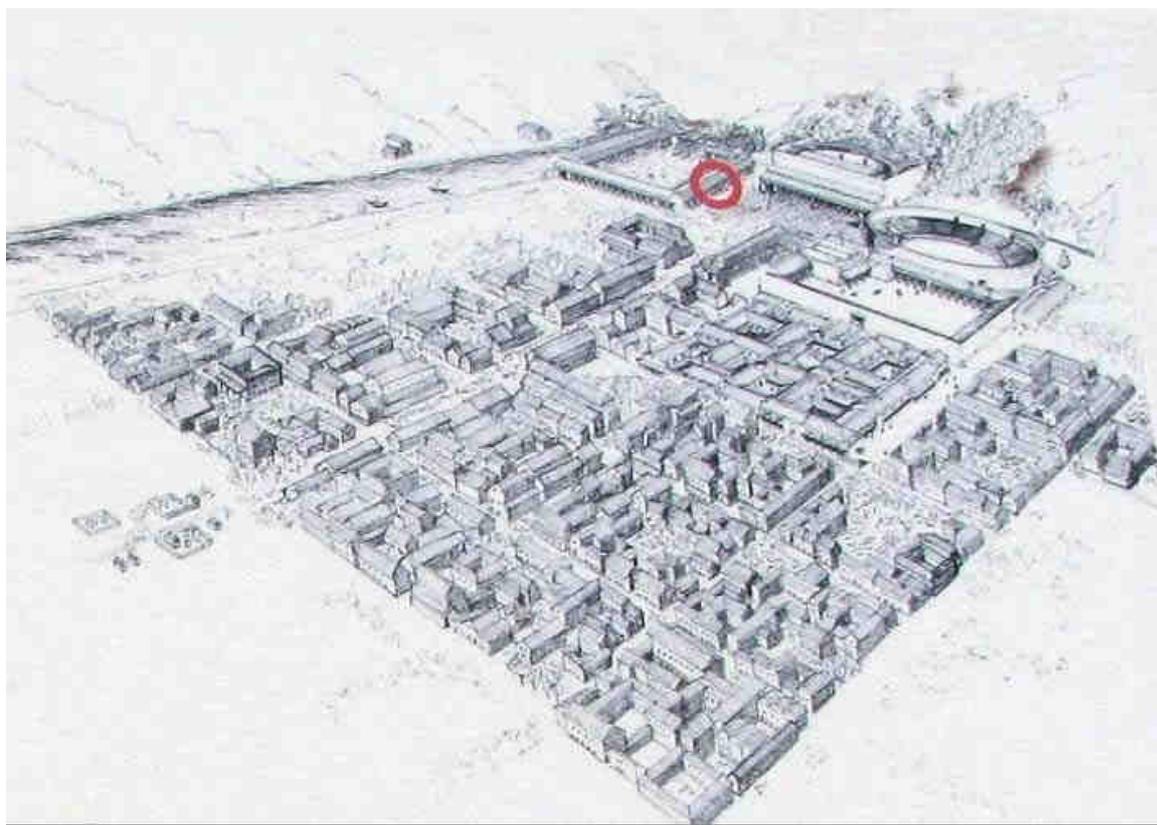


Fig. 38: ricostruzione della città di Civitate Camuno. A nord, foro, area di via Palazzo (cerchio rosso), teatro, anfiteatro (<http://www.civitascamunnorum.com/viapalazzo/index.htm>)

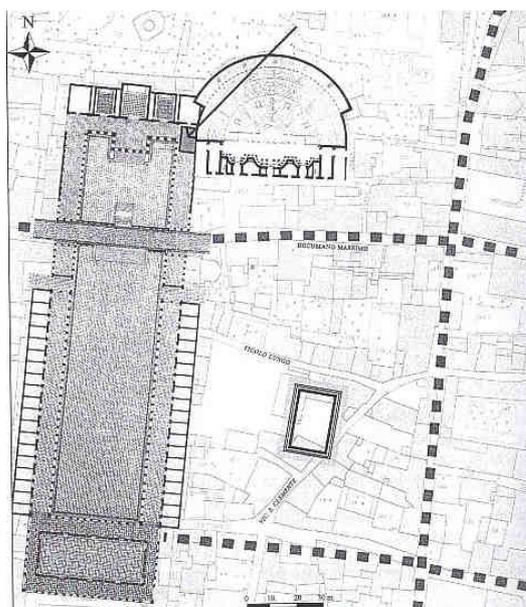


Fig. 39: pianta dell'area foro – *Capitolium* – teatro di Brescia (Rossi 2007, 206, fig. 3, ril. S. Kasprzysiak)



Fig. 40: parte dell'area archeologica del teatro di Milano prima della valorizzazione 2004-2007 (Caporusso et al. 2007, 82, fig. 94)



Fig. 41: teca con pali lignei e pannello sulle tecniche edilizie. A sinistra, pannello sulle ultime indagini archeologiche nel teatro di Milano (Foto R. Viccei)



Fig. 42a: veduta dell'area archeologica del teatro di Milano. Resti delle fosse di fondazione, delle murature, della decorazione architettonica della scena (Foto R. Viccei)



Fig. 42b: veduta dell'area archeologica del teatro di Milano al termine del percorso. Da notare la fornace (in primo piano) e la passerella sopraelevata (Foto R. Viccei)



Figg. 43a e b: Resti della scena del teatro di Milano negli anni Novanta e in seguito – 43b – (Antonini et al. 1993, 166s. <http://www.mi.camcom.it/web/quest/palazzo-mezzanotteapparato-decorativo-e-opere-d-arte>).



Fig. 44a e b: parte dell'edificio scenico di Brescia inglobata nel palazzo Maggi Gambara prima – 44a – e dopo gli scavi 1999-2001 – 44b – (Angelelli 2006, 25)

referimenti bibliografici

ANGELELLI 2006

C. Angelelli, *I marmi di rivestimento del teatro*, in F. Morandini – F. Rossi – R. Stradiotti (a cura di), *Il Foro romano di Brescia*, Brescia, 25-26.

ANTI 1959

C. Anti, *I teatri della X Regione augustea*, in *Cisalpina I*, Atti del convegno sull'attività archeologica nell'Italia settentrionale, Varenna 1958, vol. I, Milano, 263-74.

ANTICO GALLINA 2011

M.V. Antico Gallina, *Il caso del teatro di Mediolanum*, in Ead. (a cura di), *Archeologia del legno: uso, tecnologia, continuità in una ricerca pluridisciplinare*, Milano, 125-40.

ANTONINI et al. 1993

E. Antonini et al., *La Borsa di Milano. Dalle origini a Palazzo Mezzanotte*, Milano.

ARSLAN et al. 1994

E. Arslan et al. (a cura di), *I Goti*, Catalogo della mostra (Milano, 1994), Milano.

BASSO 1999

P. Basso, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma.

BASSO 2003

P. Basso, *Gli edifici da spettacolo nella città medievale*, in G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, vol. II, Roma, 901-21.

BEJOR 1979

G. Bejor, *L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea*, «Athenaeum» LVII 126-38.

BOSCHI – STRADIOTTI 1979

R. Boschi – R. Stradiotti, *Il palazzo Maggi Gambara nell'area del teatro romano di Brescia*, in *Brescia romana. Materiali per un Museo*, vol. II/2, Brescia, 87-162.

BRECCIAROLI TABORELLI 2007

L. Brecciaroli Taborelli, *Eporedia tra tarda repubblica e primo impero: un aggiornamento*, in Ead. (a cura di), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti delle giornate di studio, Torino 2006, Firenze, 127-40.

BRECCIAROLI TABORELLI – GABUCCI 2007

L. Brecciaroli Taborelli – A. Gabucci, *Le mura e il teatro di Augusta Taurinorum: sequenze stratigrafiche e dati cronologici*, in Ead. (a cura di), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti delle giornate di studio Torino 2006, Firenze, 243-59.

BRENTEGANI 2006

G. Brentegani, *Il teatro*, in F. Morandini – F. Rossi – R. Stradiotti (a cura di), *Il Foro romano di Brescia*, Brescia, 19-24.

BUTTI RONCHETTI 2013

F. Butti Ronchetti, *Archeologia del territorio: romanizzazione e primi secoli*, in *Storia di Como. Dalla romanizzazione alla caduta dell'Impero (196 a.C.-476 d.C.)*, vol. I, Como, 79-104.

CADARIO 2001

M. Cadario, *Un intellettuale a teatro. Una statua togata lunense nel gesto della lettura interrotta*, «Quaderni Centro Studi Lunense» n.s. VII 83-114.

CADARIO 2008

M. Cadario, *I luoghi dello spettacolo e del benessere*, in Id. (a cura di), *Lombardia romana. Arte e architettura*, Milano, 69-97.

CADARIO 2009

M. Cadario, *L'immagine di una vedette del pantomimo: l'altare funebre di Theocritus Pylades (CIL V 5889) tra Lodi e Milano*, «Stratagemmi» IX 11-62.

CALDELLI 1993

M.L. Caldelli, *L'agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*, Roma.

CALDELLI 2004

M.L. Caldelli, *Le élites locali fanno spettacolo negli edifici di spettacolo*, in M. Cébeillac Gervasoni – L. Lamoine – F. Trément (éds.), *Autocélébration des élites locales dans le monde romain. Contexte, textes, images (II s. av. J.-C.-III s. ap. J.-C.)*, Clermond Ferrand, 129-55.

CANIGGIA 1963

G. Caniggia, *Lettura di una città: Como*, Roma.

CAPORUSSO et al. 2007

D. Caporusso et al., *Immagini di Mediolanum Archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Milano.

CARETTA 1954

A. Caretta, *Laus Pompeia (Lodi Vecchio) e il suo territorio*, Milano.

CASTELFRANCO 1884

P. Castelfranco, *Il teatro romano di via Meravigli*, «L'Italia. Giornale del popolo» II, (28-29 marzo) 461.

CASTELLETTI – NOBILE 1984

L. Castelletti – I. Nobile, *Archeologia urbana in Como*, in *Archeologia urbana in Lombardia. Como*, Catalogo della mostra (Como, 1984), Como, 11-29.

CAVALIERI MANASSE 1979

G. Cavalieri Manasse, *La decorazione architettonica del teatro romano*, in *Brescia romana. Materiali per un Museo*, vol. II/1, Brescia, 111-45.

CAVALLARO 1984

M.A. Cavallaro, *Spese e spettacoli*, Bonn.

CERESA MORI 2004

A. Ceresa Mori (a cura di), *L'anfiteatro romano di Milano e il suo quartiere*, Milano.

CERESA MORI 2012

A. Ceresa Mori, "Palatium duabus turribus sublime...". *Il palazzo imperiale di Milano nel quadro delle indagini recenti*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Catalogo della mostra (Milano, 2012-2013), Milano, 22-28.

CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO 1994-1996

P. Ciancio Rossetto – G. Pisani Sartorio (a cura di), *Teatri Greci e Romani. Alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico*, voll. I-III, Roma.

CITTERIO 1984

A. Citterio, *Urbanistica di Como romana*, in *Archeologia urbana in Lombardia. Como*, Catalogo della mostra (Como, 1984), Como, 53-59.

DAL CO 1990

F. Dal Co, *Rafael Moneo: il Museo d'arte romana di Merida*, Milano.

DELL'ACQUA 2012

A. Dell'Acqua, *La decorazione architettonica del Capitolium di Brescia*, «Lanx» XII 80-157.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 1994

E. Di Filippo Balestrazzi, *Il teatro romano di Concordia*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 183-206.

FASOLINI 2006

D. Fasolini, *Aggiornamento bibliografico ed epigrafico ragionato sull'imperatore Claudio*, Milano.

FIDENZONI 1970

P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Roma.

FORTUNATI 2012

M. Fortunati, *La città in età romana*, in M. Fortunati – A. Ghiroldi (a cura di), *Hospitium comuni Pergami. Scavo archeologico, restauro e valorizzazione di un edificio storico della città*, Milano, 57-59.

FORTUNATI ZUCCALA 1990

M. Fortunati Zuccala, *Bergamo* (“Bergomum”). *L’organizzazione urbanistica*, in G. Sena Chiesa et al. (a cura di), *Milano capitale dell’impero romano 286-402 d.C.*, Catalogo della mostra (Milano, 1990), Milano, 160-61.

FORTUNATI ZUCCALA 1993a

M. Fortunati Zuccala, *Scavo di un edificio da spettacolo di età romana*, in M. Uboldi (a cura di), *Carta archeologica della Lombardia. III. Como. La città murata e la convalle*, Modena, 123-26.

FORTUNATI ZUCCALA 1993b

M. Fortunati Zuccala, *Urbanistica di Novum Comum: via Vittani*, in *Novum Comum 2050*, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana, Como 1991, Como, 59-65.

FORTUNATI ZUCCALA – CASTELLETTI 1988

M. Fortunati Zuccala – L. Castelletti, *Como. Via Albertolli-piazza Gobetti. Area pluristratificata. Carotaggi archeologici e paleobotanici*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia», Milano, 122-23.

FORTUNATI – SIMONOTTI 2003-2004

M. Fortunati – F. Simonotti, *Bergamo, Città Alta. Presenza archeologiche*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia», Milano, 46-54.

FRANZOIA 1983

F. Franzoia, *Il tempio romano sul colle Cidneo a Brescia*, «Bollettino d’Arte» XIII 45-56.

FRASSINETTI 1953

P. Frassinetti, *Fabula Atellana. Saggio sul teatro popolare latino*, Genova.

FRASSINETTI 1967

P. Frassinetti, *Le Atellane* (Atellanae Fabulae), Roma.

FRÉZOULS 1982

E. Frézouls, *Aspects de l’histoire architecturale du théâtre romain*, «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt» II/12/1 343- 411.

FRÉZOULS 1987

E. Frézouls, *Évergétisme et constructions publiques. Étude comparative: la VII région et la Gaule Narbonnaise*, «Quaderni del Centro Studi Lunense» II 211-22.

FRÉZOULS 1990a

E. Frézouls, *Évergétisme et constructions publique en Italie du nord (X et XI régions augustéennes)*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, Atti del convegno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste e École Française de Rome, Trieste 1987, Trieste-Roma, 179-209.

FRÉZOULS 1990b

E. Frézouls, *Les monuments des spectacles dans la ville: théâtre et amphithéâtre*, in *Spectacula. I. Gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du Colloque, Toulouse-Lattes 1987, Lattes, 77-92.

FROVA 1961

A. Frova, s.v. *Lodivecchio*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. IV, Roma, 677-78.

FROVA 1979

A. Frova, *Il teatro. La decorazione architettonica del teatro*, in *Brescia romana. Materiali per un Museo*, vol. II/1, Brescia, 108-10, 231-40.

FROVA 1986a

A. Frova, *Temi mitologici nei rilievi romani della Cisalpina*, in *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e Umberto Tocchetti Pollini*, Milano, 173-93.

FROVA 1986b

A. Frova, *Bergamo – Colle di S. Giovanni, palazzo Solza. Tre mensole a protome taurina in pietra*, in R. Poggiani Keller (a cura di), *Bergamo dalle origini all'alto Medioevo. Documenti per un'archeologia urbana*, Catalogo della mostra (Bergamo, 1986), Modena, 101-106.

FROVA 1994a

A. Frova, *Il teatro romano di Brescia*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 347-65.

FROVA 1994b

A. Frova, *Tre sculture nel teatro romano di Brescia*, in B.M Scarfi (a cura di), *Studi di Archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, Roma, 345-64.

FUCHS 1987

M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.

GABBA 1990

E. Gabba, *L'arco augusteo di Pavia*, «Athenaeum» CXXVIII 515-17.

GALIMBERTI 2014

A. Galimberti, *Una dinastia italica al potere: i Flavi*, in R. Cristofoli – A. Galimberti – F. Rohr Vio, *Dalla repubblica al principato. Politica e potere in Roma antica*, Roma, 235-57.

GARELLI 2007

M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain-Paris-Doudlay («Bibliothèque d'études classiques» LI).

GIANONCELLI – DELLA TORRE 1984

M. Gianoncelli – S. Della Torre, *Microanalisi di una città. Proprietà e uso delle case della città murata di Como dal 500 all'800*, Como.

GIANOTTI 1991

G.F. Gianotti, *Letteratura e spettacoli teatrali in età imperiale*, in M. Verzár Bass (a cura di), *Il teatro romano di Trieste: monumento, storia, funzione. Contributo per lo studio del teatro antico*, Roma-Zürich, 284-329.

GIOVIO 1534

B. Giovio, *Historiae patriae libri duo*, Venezia (Società Storica Comense 1887, ristampa 1982).

GRASSI 2003

G. Grassi, *Teatro romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*, Milano.

GREGORI 2002

G.L. Gregori, *La concessione degli ornamenta decurionalia nelle città dell'Italia settentrionale*, in *Ceti medi in Cisalpina*, atti del colloquio internazionale, Milano 2000, Milano, 37-48.

GREGORI 2011

G.L. Gregori, *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli di età romana*, Milano.

GREGORI 2012

G.L. Gregori, *Vita e gesta del senatore bresciano Marco Nonio Macrino*, in D. Rossi (a cura di), *Sulla via Flaminia - Il mausoleo di Marco Nonio Macrino*, Roma, 286-301.

GROS 1987

P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*, in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I siècle av. J.C.-III siècle ap. J.C.)*, Coll. EFR 98, Roma, 319-43.

GROS 1994

P. Gros, *Le théâtres en Italie au Ier s. de notre ère: situation et fonction dans l'urbanisme impérial*, in *L'Italie d'Auguste à Dioclétien*, Coll. EFR 198, Rome, 285-307.

GROS 2001

P. Gros, *L'architettura romana dagli inizi del III sec. a.C. alla fine dell'Alto impero. I monumenti pubblici*, trad. it. Milano.

GROS 2009

P. Gros, *La Roma dei Flavi. L'architettura*, in F. Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, Catalogo della mostra (Roma, 2009-2010), Milano, 98-109.

HUDSON 1981

P. Hudson, *Archeologia urbana e programmazione della ricerca: l'esempio di Pavia*, Firenze.

INVERNIZZI 1998

R. Invernizzi, *Il centro urbano di Ticinum alla luce delle nuove scoperte archeologiche*, «Annali di storia pavese» XXVI 279-95.

IRT 1952

J.M. Reynolds – J.B.W. Perkins (eds.), *Inscriptions of Roman Tripolitania*, Roma-London.

JAKOB et al. 2000

F. Jacob et al., *Die römische Orgel aus Avenches/Aventicum*, Avenches.

JORIO 1988-1989

S. Jorio, *Lodi Vecchio (MI). Ricerche su Laus Pompeia*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia», Milano, 160-62.

JORIO 1992-1993

S. Jorio, *Lodi Vecchio (MI). Ricerche su Laus Pompeia*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia», Milano, 54-56.

JORIO 2005

S. Jorio (a cura di), *Dalla rimozione della memoria alla riscoperta. Indagini archeologiche a Laus Pompeia-Lodi Vecchio*, Catalogo della mostra (Milano, 2005), Milano.

JORIO 2008

S. Jorio (a cura di), *Un tesoro nascosto per paura dei Barbari. Monete e gioielli romani da Campo San Michele a Lodi Vecchio*, Catalogo della mostra (Lodi Vecchio, 2008), Milano.

JORY 1981

E.J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime*, «BICS» XXVIII 147-61.

JÜRGENS 1972

H. Jürgens, *Pompa diaboli. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Stuttgart.

LANDES 1992

Chr. Landes (éd.), *Spaectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Actes du Colloque, Lattes 1989, Lattes.

LARIANI 2002

E. Lariani (a cura di), *Museo sensibile. Suono e ipertesti negli allestimenti*, Milano.

LURASCHI 1984

G. Luraschi, *Le vicende edilizie di Como romana attraverso le fonti letterarie*, in *Archeologia urbana in Lombardia. Como*, Catalogo della mostra (Como, 1984), Como, 40-52.

LURASCHI 1993

G. Luraschi, *Aspetti giuridici e storici della fondazione di Novum Comum*, in *Novum Comum 2050*, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana, Como 1991, Como, 23-52.

LURASCHI 1997a

G. Luraschi, *Como 2050: origini di una città*, in Id., *Storia di Como antica. Saggi di archeologia, diritto, storia*, Como, 3-18.

LURASCHI 1997b

G. Luraschi, *Como: le sue radici*, in Id., *Storia di Como antica. Saggi di archeologia, diritto, storia*, Como, 19-34.

LURASCHI 1997c

G. Luraschi, *Aspetti di vita pubblica nella Como dei Plinii*, in Id., *Storia di Como antica. Saggi di archeologia, diritto, storia*, Como, 461-504.

LURASCHI 1997d

G. Luraschi, *Anfiteatro a Como: un problema aperto*, in id., *Storia di Como antica. Saggi di archeologia, diritto, storia*, Como, 505-38.

LURASCHI 2013

G. Luraschi, *Storia di Como romana: vicende, istituzioni, società*, in *Storia di Como. Dalla romanizzazione alla caduta dell'Impero (196 a.C.-476 d.C.)*, vol. I, Como, 7-75.

MAGGI 1991

S. Maggi, *La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo*, «Latomus» L/2 304-26.

MAGGI 1993

S. Maggi, *Como romana: la forma urbis. Problemi e proposte di studio*, in *Novum Comum 2050, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana*, Como 1991, Como, 163-84.

MAGGI 1994

S. Maggi, *Correlazione urbanistica tra edifici da spettacolo della Cisalpina e delle Gallie in età romana*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 39-51.

MAGGI 2013

S. Maggi, *L'urbanistica di Como romana*, in *Storia di Como. Dalla romanizzazione alla caduta dell'Impero (196 a.C.-476 d.C.)*, vol. I, Como, 131-47.

MALCANGIO – TREU – TRIMARCHI 2007

L. Malcangio – M. Treu – M. Trimarchi, *Archeologia, turismo e spettacolo*, con CD rom a cura di M. De Lucia – V. Smiglio, Roma.

MARIOTTI 1994

V. Mariotti, *Valcamonica romana. Teatro e anfiteatro di Cividate Camuno*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 367-79.

MARIOTTI 2004

V. Mariotti (a cura di), *Il teatro e l'anfiteatro di Cividate Camuno. Scavo, restauro e allestimento di un parco archeologico*, Firenze.

MARKOVITS 2003

M. Markovits, *Die Orgel im Altertum*, Leyde-Boston.

MASINO 2012

F. Masino, *Sustainability of Performance Activities and Safeguard of the Archaeological Heritage: the Rules for the Use of the Ancient Theatre in Hierapolis*, in F. Masino – P. Mighetto – G. Sobrà (a cura di), *Restoration and Management of Ancient Theatres in Turkey*, Bari, 242-54.

MATIJAŠIĆ 1994

R. Matijašić, *I teatri romani di Pola tra spettacolo e vita quotidiana*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 129-45.

MIRABELLA ROBERTI 1963

M. Mirabella Roberti, *Il teatro*, in *Storia di Brescia*, vol. I, Brescia, 249-70.

MIRABELLA ROBERTI 1990

M. Mirabella Roberti, *Milano e Como*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, Atti del convegno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste e École Française de Rome, Trieste 1987, Trieste-Roma, 479-98.

MIRABELLA ROBERTI 1993

M. Mirabella Roberti, *Note su strade e edifici di Como romana*, in *Novum Comum 2050*, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana, Como 1991, Como, 17-22.

MIRABELLA ROBERTI 1994

M. Mirabella Roberti, *Teatro e anfiteatro e circo a Milano*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 381-88.

MIRTO 2009

S. Mirto (a cura di), *Euripide. Ione*, Milano.

MONTALCINI DE ANGELIS D'OSSAT 1993

M. Montalcini De Angelis d'Ossat, *Como: rilettura di una città*, in *Novum Comum 2050*, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana, Como 1991, Como, 53-57.

MORANDINI – MOR 2008

F. Morandini – L. Mor (a cura di), *Teste colossali di pietra. Una riscoperta per l'antica Brixia*, Catalogo della mostra (Brescia, 2008), Brescia.

MORANDINI – STELLA – VALVO 1998

F. Morandini – C. Stella – A. Valvo, *Santa Giulia. Brescia. L'età romana. La città. Le iscrizioni*, Milano.

MUSSO 2003

O. Musso, *Gli Spectacula Theatrica nel tardo Impero*, in P. Pasini (a cura di), *387 d.C. Ambrogio e Agostino. Le sorgenti dell'Europa*, Catalogo della mostra (Milano, 2003-2004), Milano, 112-17.

MUSSO 2008

O. Musso, *Astuzia e sarcasmo nel teatro popolare latino: mimo, citarodia, atellana, pantomimo*, in *Atti del XXXI convegno internazionale del centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Roma 2007, Roma, 23-35.

NOBILE DE AGOSTINI 2013

I. Nobile De Agostini, *Como romana. Le testimonianze archeologiche*, in *Storia di Como. Dalla romanizzazione alla caduta dell'Impero (196 a.C.-476 d.C.)*, vol. I, Como, 105-29.

NOCCA 1935

G. Nocca, *Topografia di Ticinum all'epoca romana*, in *Atti del III congresso nazionale di studi romani*, vol. I, Bologna, 415-22.

PÉCHÉ – VENDRIES 2001

V. Piché – C. Vendries, *Musique et spectacles dans la Roma antique et dans l'Occident romain*, Paris.

POGGIANI KELLER – ZUCCALA 1990

R. Poggiani Keller – M.F. Zuccala, *Il caso Bergamo*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, Atti del convegno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste e École Française de Rome, Trieste 1987, Trieste-Roma, 543-62.

RAMALLO ASENSIO 2000

F. Ramallo Asensio, *La porticus post scaenam en la arquitectura teatral romana. Introducción al tema*, «AN-Murcia» XVI 87-120.

RAMPICHINI 2004

F. Rampichini (a cura di), *Acusmetria. Il suono visibile*, Milano.

RAPISARDA 1987

C. Rapisarda, *Il teatro classico nel pensiero cristiano antico*, in L. De Finis (a cura di), *Teatro e pubblico nell'antichità*, Atti del convegno nazionale, Trento 1986, Trento, 94-113.

RICCOBONO 2000

D. Riccobono, *Come si data un teatro romano*, «Archeologia dell'Architettura» V 119-30.

ROSADA 1994

G. Rosada, *Gli edifici di spettacolo di Padova e Asolo*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 207-39.

ROSSI 2012

D. Rossi (a cura di), *Sulla via Flaminia: il mausoleo di Marco Nonio Macrino*, Roma.

ROSSI 1996

F. Rossi (a cura di), *Carta archeologica della Lombardia. Brescia. La città*, Modena.

ROSSI 1998

F. Rossi (a cura di), *Piazza Labus a Brescia e l'antica basilica*, Modena.

ROSSI 2001

F. Rossi (a cura di), *Antichi edifici sul Foro. Percorsi archeologici in Palazzo Martinengo a Brescia*, Brescia.

ROSSI 2002

F. Rossi (a cura di), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, Atti del convegno Brescia 2001, Milano.

ROSSI 2007

F. Rossi, *Brixia tra età tardorepubblicana e I secolo d.C.. Nuovi dati dall'area del Capitolium*, in L. Brecciaroli Taborelli (a cura di), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti delle giornate di studio Torino 2006, Firenze, 205-14.

ROSSI 2008

F. Rossi, *Una statua ritratto in nudità eroica da Cividate Camuno (BS)*, in F. Slavazzi – S. Maggi (a cura di), *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Atti del convegno Pavia 2005, Firenze, 181-93.

ROSSI 2010

F. Rossi (a cura di), *Il santuario di Minerva: un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*, Milano.

ROSSI 2014

F. Rossi (a cura di), *Un luogo per gli dei. L'area del Capitolium di Brescia*, Firenze.

ROSSI – SOLANO 2011

F. Rossi – S. Solano, *L'area del Palazzo a Cividate Camuno. Spazi pubblici e privati nella città antica*, Milano.

ROSSIGNANI – SACCHI 1993

M.P. Rossignani – F. Sacchi, *I documenti architettonici di Como romana*, in *Novum Comum 2050*, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana, Como 1991, Como, 85-141.

ROSSIGNANI – SACCHI 2012

M.P. Rossignani – F. Sacchi, *Perché Milano? Il destino di una città*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Catalogo della mostra (Milano, 2012-2013), Milano, 18-21.

ROTOLO 1957

V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo.

RUGGIERI TRICOLI 2006

M.C. Ruggieri Tricoli, *Teatri ed anfiteatri romani: gli interventi recenti sullo sfondo dell'esperienza di alcuni Paesi europei*, «Dioniso» n.s. V 306-33.

SACCHI 2007

F. Sacchi, *Il teatro di Milano e il panorama architettonico della città augustea*, in L. Brecciaroli Taborelli (a cura di), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II sec. a.C.-I sec. d.C.)*, Atti delle giornate di studio, Torino 2006, Firenze, 231-36.

SACCHI 2008

F. Sacchi, *Mensole figurate nei monumenti romani di età imperiale*, in F. Morandini – L. Mor (a cura di), *Teste colossali di pietra. Una riscoperta per l'antica Brixia*, Catalogo della mostra (Brescia, 2008), Brescia, 28-37.

SACCHI 2012

F. Sacchi, *Mediolanum e i suoi monumenti dalla fine del II secolo a.C. all'età severiana*, Milano.

SACCHI 2013

F. Sacchi, *Como romana. Gli aspetti monumentali della città e del suburbio*, in *Storia di Como. Dalla romanizzazione alla caduta dell'Impero (196 a.C.-476 d.C.)*, vol. I, Como, 149-82.

SALCUNI – FORMIGLI 2011

A. Salcuni – E. Formigli, *Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno, Verona, Bonn*.

SALETTI 1983

C. Saletti, *L'urbanistica di Pavia romana*, «Athenaeum» LXI 126-47.

SAVARESE 1996

N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna.

SAVARESE 2003

N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, «Dioniso» n.s. II 84-105.

SCAMONI 2006

P. Scamoni, *Palazzo Maggi Gambarara*, in F. Morandini – F. Rossi – R. Stradiotti (a cura di), *Il Foro romano di Brescia*, Brescia, 27-30.

SCARFÍ 1980

B.M. Scarfí, *La villa romana di via Zezio*, in *Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller*, Como, 437-57.

SCARFÍ 1993

B.M. Scarfí, *Le quattro basi figurate di via 5 Giornate*, in *Novum Comum 2050*, Atti del convegno celebrativo della fondazione di Como romana, Como 1991, Como, 151-62.

SCUDERI in corso di stampa

R. Scuderi, *Pavia romana (ri)vive nelle sue epigrafi*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria».

SENA CHIESA et al. 1990

G. Sena Chiesa et al. (a cura di), *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, Catalogo della mostra (Milano, 1990), Milano.

SENA CHIESA 2012

G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Catalogo della mostra (Milano, 2012-2013), Milano.

SETTIS 2004

S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino.

SPAGNOLO GARZOLI 2004

G. Spagnolo Garzoli, *Evoluzione e trasformazione del territorio dalla romanizzazione al tardoantico*, in G. Spagnolo Garzoli – F.M. Gambari (a cura di), *Tra terra e acqua. Carta archeologica della provincia di Novara*, Torino, 75-115.

STANLEY-PRICES 1996

N. Stanley-Prices, *The Conservation and Use of Ancient Theatres. Council of Europe Colloquium, Sicily, September 1985*, «Conservation and Management of Archaeological Sites» IV 247-48.

STENICO 1968

A. Stenico, *Elementi della documentazione urbanistica, monumentale ed edilizia di Pavia romana*, in *Atti del convegno di studio sul centro storico di Pavia*, Pavia 1964, Pavia, 61-78.

TEDESCHI 2002

G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, «Papyrologica Lupiensia» XI 87-187.

TOMASI 2014

P. Tomasi, *Laus Pompeia*, Supplementa Italica XXVII, Roma.

TOSI 2003

G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, voll. I-II, Roma.

TOZZI – HARARI 1987

P. Tozzi – M. Harari, *Laus tra antichità e Medioevo*, Piacenza.

TOZZI – HARARI 1990

P. Tozzi – M. Harari, *Il caso di Laus*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, Atti del convegno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste e École Française de Rome, Trieste 1987, Trieste-Roma, 511-34.

TRAVERSARI 1960

G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardoantico*, Roma.

TREU 2005

M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano.

TRIONE 2013

V. Trione (a cura di), *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, Catalogo della mostra (Roma, 2013), Milano.

TROSO 1986

C. Troso, *I materiali architettonici d'età romana dei Musei Civici di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» n.s. XXXVIII 4-26.

VALERI 2005

C. Valeri, *Marmora Phlegraea: sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma.

VALLI 2009

B. Valli, *Domiziano, i ludi saeculares e la città*, in F. Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, Catalogo della mostra (Roma, 2009-2010), Milano, 308-11.

VERZÁR BASS 1990

M. Verzár Bass, *I teatri dell'Italia settentrionale*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e*

XI, Atti del convegno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Trieste e École Française de Rome, Trieste 1987, Trieste-Roma, 411-40.

VERZÁR BASS 1991

M. Verzár Bass (a cura di), *Il teatro romano di Trieste: monumento, storia, funzione. Contributo per lo studio del teatro antico*, Roma-Zürich.

VERZÁR BASS 1994

M. Verzár Bass, *Costruzione e restauri del teatro romano di Trieste e il tema del trionfo*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 147-62.

VERZÁR BASS 1995

M. Verzár Bass, *A proposito della posizione extraurbana dei teatri romani: il caso cisalpino*, in G. Cavalieri Manasse – E. Roffia (a cura di), *Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Roma, 95-118.

VERZÁR BASS 2011

M. Verzár Bass, *Acheloos associato a Juppiter Ammon nell'edilizia pubblica romana*, in T. Nogales – I. Roda (a cura di), *Roma y las Provincias. Modelo y difusión*, XI coloquio internacional de arte romano provincial, Merida 2011, Roma, 567-75.

VICCEI 2001-2002

R. Viccei, *Teatri romani e odea della Regio VII Etruria*, Tesi di Specializzazione in Archeologia Classica, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

VICCEI 2004-2005

R. Viccei, *I teatri nella Sicilia ellenistica e romana*, Tesi di Dottorato di ricerca in *Archeologia dei processi di trasformazione. Le società antiche*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Università di Lecce, Trieste, Urbino, Foggia.

VICCEI 2009

R. Viccei, *L'area archeologica del teatro romano di Milano. Monumento e valorizzazione*, «Stratagemmi» X 9-56.

VICCEI 2011

R. Viccei, *Suoni silenti. Immagini e strumenti musicali del Civico Museo Archeologico di Milano*, Catalogo della mostra (Milano, 2011-2013), Milano.

VICCEI – SACCHI 2008

R. Viccei – F. Sacchi, *Alla scoperta del teatro romano di Milano*, Milano.

ZACCARIA 1990

C. Zaccaria, *Testimonianze epigrafiche relative all'edilizia pubblica*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana. Morfologie, strutture e funzionamento dei centri urbani delle regiones X e XI*, Atti del convegno del Dipartimento di Scienze

dell'Antichità dell'Università di Trieste e École Française de Rome, Trieste 1987, Trieste-Roma, 129-62.

ZACCARIA 1994

C. Zaccaria, *Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, «Antichità Altoadriatiche» XLI 53-67, 69-98.

ZORZETTI 1991

N. Zorzetti, *Osservazioni su significato e funzione del teatro nella cultura romana*, in M. Verzár Bass (a cura di), *Il teatro romano di Trieste: monumento, storia, funzione. Contributo per lo studio del teatro antico*, Roma-Zürich, 264-283.