



CENTRO  
DI STUDI  
GIUSEPPE  
ERMINI

---

**IL “LATIUM”  
MERIDIONALE  
E ROMA**

**Contributi del Centro Ermini  
su questioni di storia romana**

---

Atti delle giornate di studio  
Ferentino-Cassino 25-26 Maggio 1991  
Ferentino 4-5 Dicembre 1993

FERENTINO



CENTRO  
DI STUDI  
GIUSEPPE  
ERMINI

---

**IL “LATIUM”  
MERIDIONALE  
E ROMA**

**Contributi del Centro Ermini  
su questioni di storia romana**

---

Atti delle giornate di studio  
Ferentino-Cassino 25-26 Maggio 1991  
Ferentino 4-5 Dicembre 1993

FERENTINO

ROMA SETTEMBRE 2001

Edizioni  
SINTESI INFORMAZIONE  
*Edizioni e Servizi Editoriali*  
di Gianfranco Bonsignori  
00063 Campagnano - Via Jean Paul Sartre 21  
Tel. 06 9041961  
00196 Roma - Via Pietro da Cortona 1  
Tel. 06 3201230 fax 06 3201330



## INDICE

<i>Premessa di Ludovico Gatto</i>	7
<b>I TEATRI ROMANI DEL LAZIO MERIDIONALE</b> <i>Ferentino – Cassino 25/26 maggio 1991</i>	
<i>Saluto del Sindaco</i>	15
CARLO VALERI <i>I teatri romani del Lazio meridionale</i>	17
GIANCARLO SENO <i>Teatri a Ferentino antichi e romani: precisazioni e spunti in apertura di Convegno</i>	21
AGOSTINO AMUCANO <i>Osservazioni sul teatro di URBS SALVIA</i>	23
LAURA FABBRINI <i>Il teatro romano di Cassino</i>	45
GIOVANNA RITA BELLINI <i>Note sul teatro di Aquinum</i>	95
PIETRO VIGILANTE <i>Il restauro del teatro di Minturno</i>	127
COSTANTINO CENTRONI <i>Il teatro romano di Ferentino</i>	131

**GIORNATE ORAZIANE***Ferentino 4-5 dicembre 1993*

STEFANIA QUILICI GIGLI

*Luoghi oraziani nel Lazio meridionale*

165

FRANCO LIOY

*L'ispirazione etico-filosofica della poesia di Orazio*

175

SERGIO FELICI

*La poesia latina di Leone XIII e  
la lirica di Orazio*

195

AULO GRECO

*Orazio in Ciociaria*

221

GIOVANNI D'ANNA

*Orazio nel suo tempo*

239

*Indice dei nomi*

253

LUDOVICO GATTO

*Premessa*

Fra le consuetudini consolidate e ricorrenti nell'ambito delle edizioni degli Atti di Congressi, Convegni e Giornate di studio, v'è quella di cominciare con una Premessa del Presidente dell'associazione che ha promosso l'iniziativa e che, successivamente, ne cura l'edizione e la diffusione e ne aggiorna eventualmente i risultati conseguiti aggiungendovi le discussioni che in quell'occasione hanno avuto luogo.

Quindi, se non altro per rispettare la tradizione, devo anch'io a questo punto intervenire. E tuttavia, nel presente caso – gli Atti che seguono risalgono, più o meno, a dieci anni or sono – è doverosa una Premessa con la quale intendo prevenire possibili interrogativi e richieste: anzitutto vorrei scusarmi dei tempi troppo lunghi impiegati perché i contributi scientifici in questione vedessero la luce. Infatti, pur se soltanto da due anni sono Presidente del Centro G. Ermini di Ferentino, e altri colleghi, prima di me, hanno organizzato le tornate scientifiche rimaste inedite del 1991 e del 1993, intendo – come si dovrebbe sempre fare in questi casi anche se da non molto mi è stata data la possibilità certo onerosa di colmare le lacune pregresse – assumermi ogni responsabilità circa il ritardo di questa iniziativa editoriale.

I motivi del molto tempo trascorso tuttavia, sono i soliti, ben noti, soprattutto agli organizzatori che si sobbarcano il compito non facile, a volte ingrato, di gestire iniziative scientifiche e ai relatori che si impegnano a presentare i risultati delle loro ricerche da sottoporre alla discussione del pubblico ristretto degli intervenuti al Convegno e poi a quello più vasto degli studiosi e, comunque, di non casuali lettori.

Anzitutto, bisogna ricordare le non lievi difficoltà economiche relative all'alto costo delle spese di pubblicazione che incidono su bilanci in prevalenza sofferenti e ritardano l'edizione e la diffusione degli Atti. Poi, motivo anch'esso essenziale, v'è da fare i conti con la difficoltà di ottenere dai relatori il testo definitivo dei loro interventi. Per cui è necessario scrivere e porsi con loro ripetutamente in contatto, in vario modo e con infinita pazienza, in quanto i colleghi, anch'essi spesso plurimpegnati nella didattica e nella ricerca, fanno passare anni prima di concedere il *si stampi* ai loro contributi.

Così l'attesa dei ritardatari fa perdere tempo a tutti. E intanto mutano e si avvicendano Presidenti e Direttivi e tutto ciò conduce a deprecabili ritardi, in qualche caso, come nel presente del tutto eccessivi. Il vero rimedio pertanto, prima di ogni altro volta a sanare tal situazione, potrebbe essere quello di diminuire il numero dei Convegni e dei Congressi scientifici onde assicurarne una migliore, più rapida e utile gestione.

In caso contrario infatti, a un bel momento ci si trova – è il mio problema di Presidente del Centro di Ferentino – con materiali incompleti e, quel che è peggio, invecchiati; e quindi non restano che due possibilità, oltre a quella molto sana testé accennata di evitare il moltiplicarsi di iniziative non sempre e non tutte essenziali: la prima è quella di rinunciare all'edizione di molti simposi scientifici, mancando così di riguardo non solo ai colleghi che hanno rispettato gli impegni e il cui lavoro non merita assolutamente di essere vanificato dai relatori meno solleciti, ma venendo anche meno alle aspettative di quanti attendono da anni i risultati di *Beiträge* annunciati e poi finiti nel nulla; la seconda è, invece, volta a rompere agli indugi, e a dare comunque alle stampe i testi di cui si è in possesso. E questa è la scelta che, tutto sommato, mi sembra la più giusta e che quindi privilegio.

Pertanto ho ritenuto opportuno pubblicare in ogni modo un materiale, forse, non in tutto privo di mende; e questo perché mi sembra deprecabile lasciare inesplicabili vuoti nell'attività del Centro. Per lo stesso motivo infatti, nel dicembre del 1998 ho promosso l'uscita degli Atti del Convegno relativo ad *Ambrogio centurione, patrono di Ferentino, Agiografia, Storia, Arte, Devozione*, ovvero delle *Giornate di Studio* del 1995, e nel 1999, ho curato l'edizione de *Il Sud del*

*Patrimonium Sancti Petri al confine del Regnum nei primi trenta anni del Duecento: Due realtà a confronto*, ovvero delle *Giornate di Studio* del 1994.

Ma la ragione di questa scelta “decisionista” è prima di tutto un’altra: infatti, un’attenta lettura, mi ha convinto che pur se non sempre *perfette* (un’ulteriore unificazione nel modo di fare le note e di citare non si rivelerebbe fuor di luogo così come non lo sarebbe il tentativo di ricostruire i principali interventi di dibattito, incomprensibili o del tutto cancellati), le relazioni che seguono sono scientificamente valide e nell’insieme offrono un non spregevole “spaccato” di tendenze e di studi fondati su un’aggiornata critica nazionale e internazionale; dunque mi è parso giusto dare alle stampe quel che il Centro Ermini possiede sulle *Giornate* del 1991, dedicate ai *Teatri romani nel Lazio meridionale* e su quelle del 1993, rivolte allo studio delle *Ville oraziane*.

Tuttavia, onde conferire alla pubblicazione un carattere meno precario, ho preferito accorpare il materiale relativo alle *Giornate* del 1991 a quello del Convegno del 1993. Devo sottolineare tuttavia che tal criterio combinatorio – così mi sembra – giova all’economia generale della iniziativa e ciò soprattutto per due ragioni: prima di tutto perché pone a più stretto contatto i contributi che il Centro ferentinense ha riservato all’età classica. Poi, nell’insieme, gli Atti delle due differenti *Giornate* confermano una volta di più l’interesse con cui nel periodo imperiale Roma si occupò dei problemi delle terre lontane e anche delle più vicine all’Urbe.

Fin qui, tuttavia, non v’è gran che di nuovo in quanto è questione conosciuta e spesso trattata quella dei rapporti di Roma con le città del Lazio, segnatamente con quelle collocate nella zona meridionale e ciò sia per l’età classica sia per la medievale. Più interessante invece si fa la questione se confrontiamo la natura di tali rapporti nell’età di mezzo con quelli concernenti l’età classica.

In età medievale infatti Roma, prima con i suoi pontefici poi, dalla metà del XII secolo, soprattutto tramite l’amministrazione capitolina, cerca di dominare il *Districtus* da un punto di vista oltre che religioso, politico, amministrativo e militare, esercitando un controllo rigoroso e piuttosto “occhiuto” su città, ceti e istituzioni.

La Chiesa e la città di Pietro sanno infatti fin troppo bene quale importanza assuma la vigilanza sul *Districtus* per garantirsi meglio dalle ingerenze di imperatori, sovrani e governanti di varie famiglie e provenienza. Il *Districtus* nell'età di mezzo è quasi indispensabile alla sopravvivenza dell'Urbe e proprio per questo, vuoi nella Tuscia Romana, vuoi soprattutto nella Campagna e nella Marittima che più da vicino qui ci riguardano, si levano, di tempo in tempo, voci anche molto discordi, volte a rendere meno rigoroso il predominio di Roma destinato spesso a scoraggiare i centri urbani marittimi e quelli dell'entroterra dal conseguire una maggiore autonomia, specie nelle zone più vicine alla frontiera con il *regnum* che, pur essendo di competenza pontificia, si trovano a stretto contatto con Napoli, la Sicilia e *tout court* con il Mezzogiorno e vorrebbero svolgere una loro politica commerciale maggiormente articolata.

Passando invece alle *Giornate* qui raccolte – e in ciò risiede, a mio avviso, il principale interesse delle relazioni che seguono – diremo subito che anche qui non è sempre facile e privo di angustie il problema del rapporto di Roma con le città vicine, soprattutto del sud, a cominciare dall'età antica, alla quale il Centro di Ferentino, specialmente nei primi anni della sua attività, ha rivolto la sua attenzione sia con il Convegno oraziano sia con quello sui Teatri romani.

D'altra parte, anche il penultimo premio Ferentino del 1999 con il meritatissimo riconoscimento a Lorenzo Quilici e a Stefania Quilici Gigli, dimostra con chiarezza il complessivo interesse culturale e politico di Roma antica per il basso Lazio e per il Mezzogiorno nonché il complesso rapporto della Campagna e Marittima con la metropoli *caput mundi*, rapporto che tuttavia è contraddistinto durante l'età classica in modo diverso rispetto a quanto abbiamo detto per la media – così mi sembra – e ciò per il fatto che la *Roma triumphans* intese anch'essa influire, ma in modo positivo e in prevalenza non oppressivo sulle terre limitrofe, anche quelle confinanti con la *Campania felix* e i territori abruzzesi, oltre che sull'intero mondo provinciale.

La diffusione dei teatri romani anche nel sud ciociaro e pontino, da Ferentino a Minturno, da Cassino ad Aquino, testimonia infatti da parte della Capitale dell'Impero una strategia dell'attenzione volta alla diffusione della cultura, della poesia e del teatro drammatico

inteso come mezzo di elevazione spirituale più che come vuoto e superficiale divertimento delle popolazioni provinciali perché il teatro, segnatamente presso i Greci e i Romani, contiene una carica spirituale e sacrale che ne costituisce la più originale e significativa peculiarità.

Altra qualificante prova della volontà romana di contribuire concretamente in quanto *domina provinciarum* all'elevazione spirituale e culturale delle popolazioni periferiche è rappresentata dall'impegno edilizio e urbanistico di cui restano esempio indelebile le ville – perché no? anche quelle oraziane – sontuose ed eleganti e soprattutto costruite non in base a un'improvvisazione estemporanea, ma sulla scorta di una pianificazione consapevole e sapiente, dettata dall'intento programmato di approfondire anche fuori dell'Urbe e in terre pur molto lontane, estranee a Roma e alla sua civiltà, la volontà di dare anche mediante la pratica di una tipologia di edifici e di scelte architettoniche, il segno della presenza non effimera dell'Impero, la stessa presenza secolarmente certificata da tante strutture pubbliche e private disseminate nella lontana Britannia come in Gallia, nelle province ispaniche al pari che nelle renane, nella Pannonia come nella Rezia, nella Dalmazia e nella Dacia.

Ma se l'impegno edilizio e architettonico verso la periferia dell'impero costituisce una precisa scelta intesa a fornire una testimonianza più tangibile e duratura della presenza romana – anche i Romani come i Greci costruiscono *per sempre* – diverso è lo spirito con cui lo stesso impegno è attuato nelle province vicine a Roma, ove tutto sommato è meno necessario sottolineare la presenza politica dell'urbe che è in sé e per sé comprovata da una situazione di carattere squisitamente territoriale, prima che economico-politica e spirituale. E comunque è del tutto significativo che proprio in assenza di motivazioni contingenti pari impegno sia profuso pure in luoghi prossimi a Roma, in quanto ciò costituisce prova evidente della saggezza e della vocazione in ogni senso civilizzatrice dell'Urbe.

In altri termini – e le relazioni che seguono danno prova di ciò – anche in età imperiale Roma cerca di vigilare sulle terre circostanti e non sottovaluta l'elemento di una presenza stabile nella vita e nelle istituzioni delle città campane o di quelle della Marittima; ma il con-

trollo viene esercitato con tatto, con sicuro senso politico, con maggiore rispetto insomma, verso coloro che, pur se soggetti a Roma, romani non sono e quindi per questo devono essere prudentemente *stimolati* a portare per così dire con il loro volenteroso impegno “un valore aggiunto” alla compagine imperiale.

Così l’Urbe, i suoi imperatori, i senatori e gli intellettuali, lungi dal privilegiare i legami di carattere militare o di natura fiscale, incrementano soprattutto quelli culturali, e il basso Lazio secolarmente ricco di luoghi ameni e salubri, diviene per i Romani, la loro classe politica e per gli uomini di cultura che la vivificano, luogo ove cercare rifugio per trascorrervi periodi di vacanza ed esercitare il consueto “otium”.

Pertanto questi stessi luoghi della Campagna e della Marittima si arricchiscono di strutture pubbliche, di teatri, acquedotti, strade importanti come l’Appia, la *regina viarum*, di ville sontuose che rivelano una scelta anche filosofica sia relativa al modo di vivere sia a quello di gestire i legami con Roma.

E dunque l’insieme delle relazioni poste alla base delle *Giornate* del 1991 e del 1993, evidenzia come sia diverso lo spirito e il contenuto del rapporto di Roma con la sua *periferia* in età classica e nella medievale e come nel periodo imperiale si stabilisca, pur quando cominciano a delinearsi i primi motivi di decadenza, un’atmosfera vivibile e civile destinata a promuovere il sapere in terre che secolarmente hanno ravvivato con lo studio e la ricerca, la vita culturale del mondo antico.

Ecco dunque perché la pubblicazione, come si diceva troppo ritardata di questi Atti, si giustifica ancora e contribuisce a qualificare l’attività del Centro Ermini che sin dai primi anni della sua esistenza e ancora adesso è stato e continua ad essere un valido punto di riferimento culturale per il basso Lazio e per lo studio dei suoi rapporti non facili ma sempre fertili e intriganti con Roma e coloro che l’hanno governata.

# I TEATRI ROMANI DEL LAZIO MERIDIONALE

---

Ferentino – Cassino 25/26 Maggio 1991

## *Programma del Convegno*

- Giancarlo Seno: *Teatri a Ferentino antichi e romani*  
Agostino Amucano: *Osservazioni sul teatro di Urbs Salvia*  
Laura Fabbrini: *Il teatro romano di Cassino*
- Giovanna Rita Bellini: *Note sul teatro di Aquinum*  
Pietro Vigilante: *Il restauro del Teatro di Minturno*  
Costantino Centroni: *Il teatro Romano di Ferentino*



## *Saluto del Sindaco*

Sono lieto di porgere il saluto dell'Amministrazione Comunale al Presidente del Centro "Ermini", prof. Alessandro Pratesi, alle autorità presenti e a tutti i partecipanti all'odierno convegno sui *Teatri romani del Lazio Meridionale*. L'occasione per tale importante incontro culturale è scaturito dai lavori di scavo nell'area del teatro romano di Ferentino, lavori che hanno portato alla luce una notevole opera architettonica della prima età imperiale.

L'Amministrazione Comunale di Ferentino plaude all'iniziativa del Centro "Ermini" di svolgere un congresso che studi non solo il teatro romano della nostra città, ma anche instauri confronti con similari manufatti architettonici di cui troviamo testimonianze anche in Cassino, Aquino e Minturno. L'Amministrazione Comunale augura al Centro "Ermini" di continuare incontri culturali e scientifici interessanti come quello odierno, che non si limita ad un ristretto ambito geografico, ma allarga il campo di indagine a tutta l'Italia. Da parte nostra non faremo mai mancare il sostegno ad ogni iniziativa del Centro.

*Giacinto Scalia*

Sindaco del Comune di Ferentino



CARLO VALERI

## I Teatri Romani del Lazio Meridionale

Nel 1977 fu istituito il "Premio Ferentino" per incrementare la ricerca storica su Ferentino e il suo territorio. Già nella prima edizione, nel 1978, il Prof. Ermini, che aveva presieduto il convegno, avvertì l'esigenza di costituire un Centro di Studi, con il quale, oltre a potenziare le possibilità del Premio, si potesse garantire una continuità di indirizzo culturale. Cominciò il lungo iter burocratico per realizzare il Centro di Studi, alla cui definizione si prodigarono il Prof. Ermini, il Prof. Giulio Battelli e il Prof. Francesco Sisinni Direttore Generale del Ministero per i Beni Culturali. Con il Decreto del Presidente della Repubblica n° 810 del 1° Ottobre 1985 il Centro di Studi Internazionali fu una realtà.

Dalla sua istituzione ad oggi il Centro Ermini di Ferentino ha sviluppato un notevole programma culturale: ne sono la prova il Convegno su GLI STATUTI CITTADINI del 1989, le giornate di studio su l'ARCADIA IN CIOCIARIA del 1990, l'iniziativa di raccogliere, grazie all'interessamento del Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone Signor Francesco Gargani, gli Statuti Cittadini del Lazio Meridionale.

Quest'ultima iniziativa si presenta di grande attualità in conseguenza della Legge 142/90, con la quale si affermano il principio dell'autogoverno cittadino e la necessità di stilare statuti con cui regolamentare le autonomie comunali.

Con il convegno odierno il Centro Ermini rivolge la sua attenzione alle realtà archeologiche della nostra Ferentino e in special modo al Teatro Romano, bellissimo monumento di età imperiale, che si sta riportando alla luce, grazie agli interventi della Soprintendenza

Archeologica per il Lazio, egregiamente diretta dalla Dott.ssa Maria Luisa Veloccia Rinaldi.

Da tempo la Dott.ssa Veloccia si sta prodigando, insieme con la sua équipe, per ripristinare l'antico splendore che Ferentino ebbe nell'età Romana. Il lavoro è titanico per le molte emergenze monumentali di età romana che la città possiede: le mura, l'acropoli, il "mercato". Il programma predisposto dalla Soprintendenza Archeologica per il Lazio, necessario per accedere ai relativi finanziamenti, ha trovato accoglienza presso il Ministero per i Beni Culturali, anche per la sensibile comprensione del Direttore Generale Prof. Francesco Sisinni.

La conseguente concessione di contributi, erogati in più periodi, ha consentito lavori di consolidamento e restauro della Porta Casamari, della Porta S. Francesco, della Porta Sanguinaria e di diversi tratti di mura poligonali.

Per il ripristino del teatro romano ci sono state diverse contribuzioni. Infatti, nel 1975, l'allora Cassa per il Mezzogiorno, sollecitata dagli Amministratori Comunali del tempo, grazie all'intervento dell'On.le Giulio Andreotti, erogò un primo contributo di lire 80.000.000 per i lavori di restauro del Teatro Romano (ex Legge 853 del 6/10/1971). Successivamente, nel 1978, la Soprintendenza per i Beni Archeologici per il Lazio, ultimata la perizia e gli elaborati richiesti dalla Cassa per il Mezzogiorno, diede inizio a parziali lavori di scavo: fu eseguito lo sterro su una parte dell'area, in cui era stata identificata la presenza delle strutture teatrali, e vennero riportate alla luce le strutture superiori della cavea.

Il Comune di Ferentino continuò a sollecitare la Soprintendenza affinché, con l'estinguersi dei finanziamenti, non venisse vanificato il lavoro per il recupero e la valorizzazione di un bene culturale di notevole interesse per la storia di Ferentino e della Ciociaria. Le aspettative non furono deluse e nel 1986 il proseguimento dei lavori di ripristino del Teatro romano di Ferentino fu inserito nel programma di interventi degli itinerari turistici denominato *LUNGO LA VIA APPIA*: così si ebbe un altro consistente finanziamento di lire 375.000.000 grazie al quale è stato possibile recuperare gran parte della *cavea* e dell'orchestra. I risultati di quest'ultimo intervento sono oggetto dell'odierno convegno di studio.

Ancora molto si deve operare per ridare a Ferentino il Teatro Romano nella sua interezza: l'Amministrazione Comunale non mancherà di svolgere gli opportuni interventi, e già la Dott.ssa Veloccia ha predisposto le perizie necessarie per ottenere i finanziamenti per condurre a termine i lavori.

Oggi siamo onorati di avere ospite illustre del convegno il Prefetto di Frosinone, il Dott. Fausto Gianni; da quando si è insediato a Frosinone, il Prefetto Gianni sta prodigandosi affinché il suo alto Ufficio diventi un'istituzione di servizio per le Amministrazioni della Provincia Frusinate. Sua Eccellenza il Prefetto è un convinto assertore che negli Enti Locali non ci può essere sviluppo sociale se non c'è anche sviluppo culturale.

Anche noi siamo consapevoli di questa verità e continueremo ad operare per il progresso morale e culturale della nostra amata città di Ferentino, sostenendo e collaborando con il Centro Ermini.

A conclusione del mio intervento rivolgo un sentito ringraziamento al Professore Alessandro Pratesi e al Direttivo del Centro Ermini per la feconda e prestigiosa attività culturale.



GIANCARLO SENO (†)\*

Teatri a Ferentino antichi e romani:  
precisazioni e spunti in apertura di Convegno

Il teatro nasce come rappresentazione spontanea del folklore locale, danze, suoni, che con andamento circolare, sia nelle cerimonie religiose che popolari, dà origine all'aia, alla cavea (es. la civita vecchia di Arpino). Nella zona, che noi siamo soliti chiamare oggi "Lazio Meridionale", solo tre teatri di epoca romana sono giunti sino a noi: quello di Ferentino, di Cassino e di Aquino. A Ferentino conosciamo nel quartiere di S. Lucia il teatro di epoca traiana, scoperto nel 1923 dall'archeologo Alfonso Bartoli. Tale teatro poteva contenere circa 3.500 persone. Ferentino tra la fine del I sec. d.C. e gli inizi del II sec. d.C. era dotata di un'area teatrale, che aveva per sfondo naturale la valle del Sacco ed i Monti Lepini. Il teatro romano di Cassino fu costruito nel I sec. d.C. da Ummidia Quadratilla; il teatro di Aquino giace ancora sotto terra e aspetta di essere riportato alla luce così come quello di Cassino e come si sta facendo per quello di Ferentino.

La scomparsa di strutture architettoniche teatrali si collega con la caduta dell'impero romano e con l'avanzata della religione cristiana, la cui chiesa ottenne l'inibizione delle manifestazioni dei giochi pagani, tra i quali emergeva il teatro. È lo stesso S. Agostino che ci informa della situazione, quando afferma: "per omnes civitates cadunt theatra". La chiesa tende a moralizzare il teatro ed anche la struttura architettonica teatrale scompare, perché le rappresentazioni sceniche nel medioevo si svolgono o nei saloni dei castelli o sul

\* Arch. Giancarlo Seno (†) – Sovrintendenza ai Monumenti del Lazio.

sagrato della chiesa cattedrale. Gli spettacoli sono i misteri e le rappresentazioni sacre, fatti da confraternite talvolta ambulanti (es. processioni, misteri della vita e morte di Gesù, tuttora non completamente spenti. Cfr. la processione del Venerdì Santo ad Alatri).

I testi delle rappresentazioni erano in latino e, quando questa lingua divenne completamente incomprensibile al popolo, si introdussero dialoghi in volgare, permettendo così al teatro di uscire dalla chiesa e di diffondersi all'aperto nelle piazze. Lo spirito libertino si rifugia tra i mimi, i buffoni, i giullari. Nel XVI sec. appaiono le compagnie dei comici dell'arte, rozzi improvvisatori emersi dalla farsa plebea, con le loro abituali sconcezze che servivano a sollazzare i principi, carattere questo che sommato alla vita nomade, provocò i rigori della chiesa fino a comminare censure e scomuniche.

Dal XVII sec. ad oggi, attraverso un lungo lavoro di perfezionamento delle forme e delle tematiche, il teatro è divenuto un polo essenziale dell'attività artistica e ricreativa della società umana. Con il ripristino del teatro romano di Ferentino si spera di poter ricostruire uno spazio culturale ove possano riproporsi rappresentazioni sceniche classiche e moderne. Con queste parole – come è chiaro – non intendo porre problemi, né tracciare il cammino del Convegno, ma spero di aver fornito qualche precisazione, o almeno uno “spunto” dal quale sarà possibile partire; e non sarà male se a qualcuno sembrerà provocatorio, perché così relazioni e dibattito saranno qui impegnati e produttivi. Almeno questo mi auguro con tutto il cuore.

AGOSTINO AMUCANO

## Osservazioni sul teatro di URBS SALVIA\*

### *Nota sul sito urbano*

*Municipium* e poi *colonia* – sicuramente in età tiberiana, forse augustea – iscritta nella tribù *Velina*, *Urbs Salvia* sorgeva lungo la valata del torrente Fiastra (antico Flusor), occupando le pendici nord-orientali del colle sulla cui sommità s'impianta l'odierno abitato di Urbisaglia (MC), che a seguito degli eventi legati alle guerre gotiche ereditò in età medioevale il ruolo precedentemente svolto dalla *colonia*.

L'assetto urbanistico della città si organizzava a partire dagli assi ortogonali costituiti rispettivamente dai tratti urbani della strada che da *Septempeda* (attuale S. Severino) portava a *Firmum*, entrando nella porta Nord-Ovest ed uscendo da quella Sud-Est (Porta Gemina, ancora visibile), e della *via* che, presumibilmente, da *Asculum* recava a *Ricina* (Villa Potenza, presso Macerata), seguendo in tale tratto la bisettrice di fondovalle con un tracciato analogo a quello della S.S. n. 78 (dalla porta Sud-Ovest a quella Nord-Est)<sup>1</sup>.

\* Desidero ringraziare il Prof. G. Uggeri per i preziosi suggerimenti fornitimi nel corso di questo studio e la Prof.ssa D. Lollini, Soprintendente alle Antichità delle Marche, per avermi permesso l'accesso al monumento.

Sono grato inoltre al Geom. D. Manca per aver collaborato con chi scrive anche in questo lavoro, rivelandosi indispensabile punto di riferimento negli aspetti tecnici.

Non mancherò infine di ricordare lo scomparso amico Mario Frapiccini, senza il cui appoggio logistico lo studio non avrebbe forse mai avuto inizio qualche anno orsono. Alla sua memoria vorrei dedicare queste prime note sul teatro.

<sup>1</sup> In generale su: Urbisaglia: Caraceni 1947; Castellani 1950; Piergiacomi 1964; Annibaldi 1965; Annibaldi 1966; Delplace 1979; Mercado 1980; Delplace 1981; Delplace 1981 A; Delplace 1983; Guidi 1987; Sommella 1988, p. 174 s.

### *Descrizione del monumento*

Il teatro è ubicato a trecento metri circa dall'abitato moderno, in direzione Nord-Est, raggiungibile attraverso una strada sterrata che congiunge la S. S. n. 78 con Urbisaglia.

Sepolto da una frana forse già in età tardoantica<sup>2</sup>, l'edificio fu sottoposto alla prima sistematica campagna di scavo nel 1922 per conto della Soprintendenza dei Monumenti di Ancona<sup>3</sup>. Regolari campagne di scavo coi necessari lavori di ripristino e consolidamento vennero eseguiti nel corso degli anni 1951-60, liberando le strutture della *cavea* e della scena<sup>4</sup>. Le testimonianze più macroscopiche di questi interventi restano il consolidamento del terreno a monte della *cavea* mediante la sistemazione di una fitta piantagione ed il contraffortamento degli alzati dei *parascaenia*.

Nell'accingerci allo studio del monumento, è risultato imprescindibile strumento la planimetria generale pubblicata dall'Annibaldi negli Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura, tenutosi nel 1959, in un momento in cui, dunque, erano presenti le condizioni ottimali di leggibilità per il rilevamento grafico delle strutture murarie<sup>5</sup>. La pianta che qui riportiamo è invece il risultato di rilevamenti eseguiti nel giugno 1991 e riguardanti il settore scenico e l'*orchestra*; per il settore della *cavea* invece, stanti le penose condizioni di degrado, si è preferito riutilizzare la suddetta pianta – peraltro ben curata – per le suddivisioni interne in *cunei* e *maeniana*, senza comunque rinunciare, laddove possibile, ad una rilettura critica.

Sfruttando il pendio del colle, il teatro presenta l'asse mediano orientato in direzione Nord-Ovest, con la *cavea* esposta a mezzogiorno. Come accennato, lo stato di conservazione della *cavea* appare molto compromesso per il costante smottamento del terreno argil-

<sup>2</sup> Brugnoli 1962, p. 21.

<sup>3</sup> Caraceni 1947, p. 44 s.

<sup>4</sup> G. Annibaldi in: FA VI (1951), 3813; FA VIII (1953), 3735; FA IX (1954), 5035; FA X (1955), 4450; FA XII (1957), 5413; FA XIII (1958), 4232; FA XV (1960), 4537.

<sup>5</sup> Annibaldi 1965, p. 73, fig. 30.

loso, che ha spinto verso il basso le strutture di contenimento, determinandone il crollo di diverse parti ed il progressivo interrimento. L'intero emiciclo è delimitato da due ambulacri anulari, contornati esternamente da un robusto muro di contenimento in opera incerta, a sua volta munito d'un sistema di canali di drenaggio nella parte inferiore dell'alzato. Il diametro massimo dell'emiciclo, presi come punti estremi i limiti esterni del muro di contenimento anzidetto, è di mt. 93, 20. Dalla planimetria riportata, meglio si osserva come tale misura non corrisponda anche alla dimensione massima dell'edificio, da valutarsi invece sui lati estremi dei grandi *parascaenia*. È da questi ampi saloni coperti che traevano inizio le scalinate di accesso agli *ambulacra*, con rampe di 14 gradini in blocchi regolari di pietra calcarea<sup>6</sup>. Emessi pertanto nei corridoi di risalita, non voltati, gli spettatori venivano condotti verso i relativi fornicci dei *vomitoria*, aprendosi nell'alzato perimetrale della *cavea* nel numero di cinque per parte ed ubicati a quote progressivamente più elevate man mano che si perveniva alla parte mediana e più a monte del tragitto<sup>7</sup>. L'analisi autoptica permette inoltre di individuare brevi serie di gradini, sistemati a regolari intervalli lungo il percorso degli ambulacri ed aventi certo la funzione di rendere meno ripida la pendenza, agevolando l'ascesa<sup>8</sup>. Un'idea indicativa del dislivello che i due ambulacri dovevano superare può dedursi stimando la differente altezza riscontrabile alle estremità diametrali della *cavea* (oltre mt. 13,50) ed al termine dell'ascesa, allorché i corridoi vengono resi ciechi dalla base quadrangolare di una struttura che potrebbe interpretarsi come il *podium* di un piccolo sacello (mt. 0,75)<sup>9</sup>.

Come si ricava dalla planimetria pubblicata dall'Annibaldi, nonché dall'osservazione *in situ*, fu previsto l'impianto sostruttivo delle

<sup>6</sup> La larghezza media dei gradini è di mt 3; l'altezza di cm 24, la pedata di cm 35. Le misure sono state prese nella scalinata orientale del teatro, meglio conservata.

<sup>7</sup> La luce dei fornicci è di mt 1,76.

<sup>8</sup> Due serie di gradini sono infatti visibili nell'ambulacro orientale, nel suo tratto iniziale. Il materiale lapideo adottato è lo stesso calcare delle scalinate d'inizio.

<sup>9</sup> Da quanto resta *in situ* e dalla planimetria dell'Annibaldi possono supporre le misure di mt 5 x 5,50. La struttura è testimoniata dal solo nucleo cementizio (le misure risalgono all'anno 1987, quando le condizioni di leggibilità erano ancora relativamente accettabili).

gradinate unicamente per i meniani superiori: una sequenza di muri radiali ed anulari configuravano infatti le apposite *concamerationes* ed i vomitori. L'*ima cavea* s'impostava invece direttamente sul pendio, certamente regolarizzato opportunamente al momento costruttivo.

Alla ripartizione orizzontale della *cavea* in tre *maeniana* si associava quella verticale in cinque cunei, relativa ai due *maeniana* inferiori<sup>10</sup>. Previsti anche i due ampi *tribunalia*, sostenuti come canonico dalle coperture voltate delle *parodoi*, che garantivano l'accesso agli spettatori diretti all'*orchestra* e all'*ima cavea*. I fornicci d'accesso dei corridoi erano posti nei muri settentrionali dei grandi *parascaenia*, obbligando il percorso voltato ad una svolta ad angolo retto prima di sboccare nello slargo quasi semicircolare dell'*orchestra*.

Le gradinate, il cui numero totale va a nostro avviso aggiornato a ventotto<sup>11</sup>, presentavano originariamente un rivestimento in lastroni di travertino, lo stesso materiale impiegato, molto probabilmente, anche per la fascia esterna dell'*orchestra*, dove la presenza di lastroni litici è dimostrata bene da foto di repertorio<sup>12</sup>. Peraltro lo studio autoptico di quest'area è reso assai ostico dal fatto che per gran parte dell'anno è ridotta ad un acquitrino, talché si può solo risalire alla misura della corda massima, (mt. 25,80), fissando come estremi l'incasso del *balteus* che la separava dalla *cavea*<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Sulla base di molteplici confronti, si è preferito aggiungere il numero degli scalini d'accesso per i *maeniana* superiori nel modo indicato nella nostra pianta, tenendo conto delle aumentate necessità funzionali di essi man mano che si ingrandiva il diametro massimo della *cavea*.

<sup>11</sup> Dai resti ancora visibili dei nuclei cementizi si ricava una profondità di cm 70 per ogni *gradus*, ed un'altezza di cm 38-39; nella pianta edita invece in Annibaldi 1965, si osserva come il primo meniano sia ripartito in 24 gradini, gli altri due in sei gradini ciascuno. Ciò significa che il primo meniano, avrebbe previsto dei gradini profondi solo cm 45, mentre il secondo ed il terzo addirittura il doppio, cm 90, lasciando alquanto perplessi l'eccessiva ristrettezza di spazi nel primo meniano unitamente alla non comune larghezza nella *media* e *summa cavea*. Peraltro la misura mediamente adottata nei teatri romani si ferma, appunto, intorno ai cm. 70-75.

<sup>12</sup> Si coglie l'occasione per ringraziare il Geom. Giovanni Salvucci per averci gentilmente concesso la visione delle foto in riferimento.

<sup>13</sup> Non risultano più individuabili le vestigia della pavimentazione, ma si sa per certo che l'emiciclo era originariamente rivestito da lastroni in travertino, la stessa pietra impiegata per il rivestimento delle gradinate della *cavea*, per gli *scalaria* degli ambulacri e per le soglie degli ingressi dei *parascaenia*.

Nei settori del teatro esaminati finora furono impiegati l'*opus mixtum con incertum* nel muro esterno di contenimento e l'*opus testaceum* in quello perimetrale della *cavea* e nelle *parodoi*. Nel primo apparato l'opera incerta, con ciotoli fluviali a vista, molto regolari e curati nell'allettamento, è inquadrata in fascioni orizzontali, alti dai settanta agli ottanta centimetri, mediante doppi ricorsi laterizi, con ammorsature periodiche in *opus testaceum*.

Particolarmente curato il paramento laterizio del muro perimetrale, con mattoni d'argilla assai compatta e ben cotta, dal colore tendente al giallo avana. La lunghezza prevalente del lato a vista è mediamente attestata sui cm. 27-29, arrivando ad un minimo di cm. 20-22 e ad un massimo di cm. 32-35, dunque con prevalente adozione di *bipedales* e *sesquipedales*; lo spessore varia invece dai 5 agli 8 centimetri. Frequente anche l'uso di tegole di color rosso, con la lunghezza media di cm. 45-48 e spesse cm. 3-4. Costante anche lo spessore del letto di malta, di cm. 1,5 - 2, sottoposta a stilatura in ogni parte del paramento. Il tradizionale modulo di cinque mattoni e cinque interspazi di malta varia da 34 ai 36,5 centimetri<sup>14</sup>.

Siamo certi della presenza di fori quadrati atti all'inserimento dei piloni lignei che sostenevano il sartiame dei *vela*, come attestano sia la pianta dell'Annibaldi che fotografie inedite scattate durante gli interventi di ripristino<sup>15</sup>.

L'*aedes scaenica* costituisce la parte del complesso che maggiormente ha subito danni ed asportazioni nel corso dei secoli, precipuamente nel corso del Medioevo, allorché venne adoperato come cava di materiale edilizio<sup>16</sup>. Purtuttavia è ancora possibile

<sup>14</sup> I confronti più stretti sono da vedersi nel teatro di Marcello (*ambulacrum* al piano terra della *cavea*), nella piramide di Caio Cestio (corridoio e camera sepolcrale), nella *Domus* di Livia: Marta 1986, p. 30. L'impiego del mattone è costante nei monumenti a noi noti di *Urbs Salvia*, come le mura urbiche ed il cripto-portico (per questo si veda: Delplace 1980, pp. 19-20) e 34-35; Delplace-Paci 1981, pp. 37-76. Cfr. inoltre Lugli 1957, p. 588 e 622; Blake 1947, p. 287 s.

<sup>15</sup> Le foto sono di proprietà del Geom. Salvucci (vedi *supra*, nota 12). Cfr. anche Andrae 1959, c. 200.

<sup>16</sup> Andrae 1959, *ibidem*. Notizie relative al ritrovamento di frammenti marmorei della *columnatio* frontescenica sono in Pallotta 1924, p. 17.

seguire, grazie ai precisi restauri eseguiti, lo svolgersi planimetrico di tutto il corpo di fabbrica, conservato per un'altezza di soli cm. 20.

Scarsissime sul terreno le tracce della *frons pulpiti*, che separava l'*orchestra* dal *proscenium*, presumibilmente movimentata da una sequenza di nicchie. Dietro di questa era l'alzato della *finitio proscenii*, appena percepibile nelle fondazioni, che chiudeva posteriormente la fossa per la manovra dell'*auleum*, il cui impiego è comprovato dalla presenza *in situ* di sei pozzetti che ne accoglievano le antenne per l'issaggio e l'abbassamento<sup>17</sup>.

La *frons scaenae* era dominata al centro da un'ampia e profonda esedra semicircolare, in fondo alla quale si apriva la porta *regia*. Ai due lati, le *valvae hospitales* erano invece inquadrare da nicchie rettangolari; in quella di sinistra si riscontra ancora l'esistenza di parte degli alzati in *opus incertum*, relativi probabilmente alle rampe di sostegno dei gradini che la collegavano al piano del *proscenium*. Non indicato nella planimetria degli anni Cinquanta, ma attualmente ben rilevabile, è poi il basamento attribuibile certamente al dado di sostegno di una delle colonne inquadranti all'origine la porta *regia*, unica testimonianza della *columnatio* frontescenica<sup>18</sup>.

Agevole quindi definire i limiti del *proscenium*, il cui livello originario, a giudicare dalla quota di fondazione del dado suddetto, non doveva discostarsi troppo dall'attuale piano di calpestio della *frons scaenae*, senza dover presumibilmente ricorrere all'impiego di travi lignee che, – inserite in genere o in appositi incassi dei muri esterni, o poggianti su mensole – costituivano nella gran parte della casistica l'ossatura portante del palco scenico ligneo<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> L'apertura dei pozzetti è quadrata, con lato di cm. 45. Per il meccanismo di funzionamento dell'*auleum* rimandiamo all'esauriente spiegazione riportata in Neppi Modona 1960, pp. 194-199.

<sup>18</sup> Tale base, quadrata (m 1,25 di lato), è costituita internamente da un nucleo in travertino e delimitata all'esterno da quattro elementi di arenaria locale.

<sup>19</sup> *Proscenia* lignei sono dimostrabili per i vicini esempi di *Falerio* e *Ricina*, così come per Fiesole e Gubbio. Un rilevante esempio non avvalentesi di questa tecnica costruttiva è quello di *Dougga*, in Tunisia, dove il proscenio, perfettamente conservatosi, è completamente edificato in muratura piena.

Ricavati dietro la *frons scaenae* – all'interno del cui corpo di fabbrica venivano anche ad essere inglobati – sei vani con ingresso posteriore costituivano il *postscaenium*<sup>21</sup>.

Si è accennato sopra ai due ampi saloni con pianta rettangolare (*parascaenia*): tali ambienti, misuranti mt. 24,55 x 13,90, costituivano un punto di passaggio obbligato in cui ogni ordine di spettatori confluiva entrando e uscendo, potendo altresì sostare durante gli intervalli delle rappresentazioni. Eccezionale deve ritenersi la presenza di pitture di secondo stile nel salone orientale, le cui tracce – sottoposte all'inevitabile quanto accelerato degrado – aiutano ad immaginare l'intento originario di rendere quantopiù accoglienti e ricchi nelle decorazioni questi ambienti così importanti nella dinamica funzionale di flusso-deflusso di grandi masse. L'ingresso ad ogni *parascaenium* avveniva per mezzo di tre aperture poste nel lato meridionale. Due di queste, adiacenti e divise da un grosso pilastro a sezione quadrata, erano prospicienti al fornice della corrispondente *parodos*; l'altra, più larga, risultava invece antistante alla scala adducente all'ambulacro anulare esterno, risultando alla fine del corridoio che delimitava per ogni lato la *porticus pone scaenam*, della cui esistenza fa fede il rilievo dell'Annibaldi. Non si ha prova materiale né notizia alcuna del tipo di pavimentazione dei *parascaenia*.

Un accurato sistema di canalette per lo smaltimento delle acque meteoriche serviva l'orchestra e l'iposcenio, confluendo momentaneamente in una vasca di raccolta sistemata nell'angolo nord-orientale del proscenio<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> A causa di un'evidente svista, la pianta dell'Annibaldi ne riporta solamente quattro, trascurando di indicare gli altri due ricavati dietro la nicchia *regia*.

<sup>21</sup> Questa misura mt 5,40 x 4,30, per una profondità di mt 1,10. Le acque provenienti dall'euripo e dall'iposcenio, una volta qui confluite, si immettevano in un condotto la cui imboccatura bene si osserva sul fondo della vasca di raccolta. Questa è larga cm 48, alta cm 65; la copertura è fatta da due embrici con lato lungo di cm 50, accostati superiormente ad angolo acuto. La canaletta dell'iposcenio può ancora osservarsi per la maggior parte del suo svolgimento; profonda cm 20, a sezione rettangolare, è coperta da embrici di cm 49 x 30, spessi cm 5/6 ed accostati per il lato lungo (fig. 9).

<sup>22</sup> Questo è del tipo "a parte piena con testate ed archi in laterizio", con *cubilia* il cui lato è in media di cm. 8-9, perfettamente inseribile dunque nell'insieme di numerose attestazioni che principiano con l'introduzione ufficiale dell'opera testacea, avvenuta sotto Tiberio: cfr.

Da quanto si conserva dell'*aedes scaenica* possiamo dedurre un pressoché totale impiego di *opus testaceum* per le parti più propriamente frontesceniche, mentre nelle facciate meridionali dei *parascaenia*, rivolte verso la *porticus*, all'opera incerta si affianca anche l'*opus reticulatum*<sup>23</sup>. Nelle ammorsature e nelle testate dei muri il laterizio ha le medesime caratteristiche tecniche e modulari descritte per la *cavea*, ma più frequente è l'impiego di *sesquipediales* dimezzati.

Pare certa l'esistenza della *porticus pone scaenam*, anche se le basi di colonne residue sono soltanto due, mentre nella pianta dell'Annibaldi ne furono rilevate sei. Conservate per un'altezza residua di cm 60, presentano il nucleo costituito da *lateres sagomati*, con successiva stuccatura<sup>23</sup>.

Se risulta certa la larghezza del piazzale porticato, equivalente alla misura massima del teatro, più problematica resta invece la definizione della relativa profondità. Errata la misura fornitaci dall'*Andreae*, (mt. 66, 50), la stessa da noi rilevata proseguendo sull'asse mediano del teatro, in quanto l'estremità presa come punto fisso non tiene conto di nessuna struttura muraria sostruttiva visibile del piazzale stesso; non solo, pare certo anche che il lato meridionale del piazzale abbia subito delle modifiche in estensione nel corso dei citati lavori svolti più di un trentennio orsono<sup>24</sup>. Il problema sembra trovare la sua risoluzione nella presenza di un muro esterno di terrazzamento in *opus incertum* – del tutto simile a quello già incontrato nel teatro –, conservatosi per una lunghezza di oltre trenta metri, spesso mt. 1,50 e coerentemente orientato ed allineato con l'asse

Lugli 1957, p. 506 ss.; Marta 1986, p. 23 (in particolare si ricordano i teatri di *Carsulae*, *Volsinium*, *Ocriculum*, *Amiternum*, *Pelutium*).

<sup>23</sup> Le uniche due colonne ancora visibili sono evidenziate nella nostra pianta col retino più scuro. La più esterna ha un diametro decisamente maggiore dell'altra (cm 92 contro cm 88), il che porta a credere che, come logico, si fosse adottato il consueto criterio delle correzioni ottiche, come verrebbe confermato dalla collocazione delle colonne stesse, poste all'estremità laterale della propria fila.

<sup>24</sup> *Andreae* 1959, c. 200. Il lieve allungamento del piazzale nel punto indicato si spiega col fatto che il lato meridionale venne impiegato come area di scarica del terreno di scavo, il che spiega anche il suo oggetto nel segmento mediano, fino all'estremità angolare Sud. (la notizia ci è stata fornita gentilmente da C. Delplace – più volte citata nelle presenti note – che ringraziamo vivamente).

lungitudinale dell'edificio, talché si ritiene di potergli attribuire agevolmente la funzione di delimitazione del piazzale nel suo lato orientale<sup>25</sup>. Assai importante per noi è inoltre il fatto che questa struttura si può seguire fino all'estremità meridionale, laddove il muro, piegando ad angolo retto, offre la fortunata opportunità di misurare una lunghezza in profondità del rettangolo sostruito di mt. 62, 14<sup>26</sup>. In corrispondenza di tale angolo, certo in un momento successivo, venne poi innalzato un notevole sperone per integrare la capacità di resistenza del primo alzato, che dovette mostrare i primi segni di cedimento. Tale sperone, mantenutosi per un'altezza di oltre sei metri, è spesso alla base mt. 4,30 ed in sommità mt. 2, 10 e presenta parti di paramento in opera testacea con modulo assai variabile ed evidenti riutilizzo di mattoni e tegole, allettati con abbondante malta, nonché insoliti ricorsi doppi in *opus spicatum*: dati che nel loro insieme spingono verso una cronologia alquanto più tarda del manufatto.

Insieme alla cospicua quantità di reperti scultorei, per il cui elenco preferiamo rimandare direttamente all'esauriente studio della Fuchs<sup>27</sup>, nel corso degli scavi del 1955 fu rinvenuto il frammento di un'iscrizione monumentale in un punto a ridosso della parte settentrionale della *frons scaenae*<sup>28</sup>, in un secondo momento completato

<sup>25</sup> Funzione che, per di più questo ancora svolge nel tratto più prossimo al teatro. Due bracci di muri perpendicolari si dipartono dal detto alzato esterno portandosi verso l'interno del piazzale, distanziati rispettivamente mt 16 e mt 24 circa dall'angolo terminale (*infra*, nota 26). L'abbondanza di fognoli per lo smaltimento dell'acqua nel lato esterno dell'alzato principale, in corrispondenza dell'innesto dei suddetti muri perpendicolari, conferma, a nostro avviso, la funzione sostruttiva di tutto l'insieme appena esposto, tantopiù che l'altezza residua degli alzati – che non oltrepassa i mt 2 nel tratto terminale – è nettamente al di sotto del presumibile piano di calpestio originario del piazzale (circa mt 4), che viene mantenuto, grosso modo, dal campo erboso che ne ricalca attualmente la configurazione generale.

<sup>26</sup> La misurazione è stata effettuata con una rotella metrica metallica di mt 50. Stante il margine d'errore in eccesso, prevedibile in una distanza del genere e senza misurazioni intermedie, il valore riportato nel testo è stato ottenuto sottraendo cm 5 al valore riscontrato sul terreno.

<sup>27</sup> Fuchs 1987, pp. 68-70, con bibliografia precedente. Anche la documentazione scultorea sembra confermare fedelmente la datazione ad età augusteo-tiberiana del teatro, deducibile da tutti i dati in nostro possesso.

<sup>28</sup> G. Annibaldi in FA X (1955), 4450; AE 1958, n. 44; Andreae 1959, c. 201, n. 7. Il frammento della lapide si trova oggi nella Villa Cecchi, ad Urbisaglia. Per la foto di questo si veda anche Delplace 1983, p. 744, fig. 5.

dal Gasperini<sup>29</sup> con un altro frammento registrato dal Mommsen sotto "Montefano"<sup>30</sup>. Nel testo così ristabilito, risulta che il citato personaggio *C. Fufius Geminus, patronus Coloniae*, che fu console nel 29 d.C., è qui solo *tribunus plebis*. Questo elemento ha portato il Gasperini a datare la lapide a non dopo il 23 d.C., secondo i tempi ideali disposti dal *cursus honorum* dell'epoca, permettendo altresì di ipotizzare anche lo *status* coloniale di *Urbs Salvia* già per la tarda età augustea<sup>31</sup>, momento questo al quale la Delplace, basandosi su dati stratigrafici, ha riferito la costruzione del centro monumentale<sup>32</sup>. Peraltro l'omogeneità dell'*opus testaceum* riscontrato negli altri superstiti edifici della colonia<sup>33</sup>, nonché la necessaria coerenza ed organicità della pianificazione urbanistica – impostantesi sul pendio del colle con una disposizione a terrazze gradienti di tipo ellenistico – costituiscono ulteriore indizio di un unico, ambizioso momento programmatico<sup>34</sup>.

### *Nota conclusiva*

Grosso modo equivalente al caso ascolano per dimensioni massime dell'emiciclo<sup>35</sup>, l'importanza del teatro di *Urbs Salvia* sembra

<sup>29</sup> Gasperini 1982, pp. 285-302.

<sup>30</sup> CIL IX 5830.

<sup>31</sup> Gasperini 1982, p. 243:  
*C. Fufius Geminus. VIII. vir  
epul. q. Ti. C[ae]sar[is]. Augusti  
trib. pl. designatus] patr. col.*

<sup>32</sup> Delplace 1983, p. 774.

<sup>33</sup> *Supra*, nota 14.

<sup>34</sup> Cfr. nota 32. Inoltre Sommella 1988, p. 175.

<sup>35</sup> Montagna Pasquinucci 1975, p. 44 ss; circa mt 97,5. Le ragguardevoli dimensioni dei due esempi piceni si accostano a quelle riscontrabili in altri esempi centroitalici quali *Mevania* (circa mt 90; Pietrangeli 1953, pp. 73-76; Gaggiotti 1980, p. 140 ss.) e *Florentia* (mt 95-105. La misura varia a seconda che si calcolino trenta o trentadue muri radiali: Maetzke 1941, p. 58 ss.; Lopes Pegna 1974, p. 105 ss.), avvicinandosi ai noti esempi narbonensi di *Arlés* (mt 102; Neppi Modona 1960, pp. 125-7; Bieber 1961, p. 671 s.) ed *Orange* (mt 103; Robertson 1954, p. 280 ss.; Neppi Modona 1960, pp. 127-9; Bieber 1961, p. 201), al caso africano di *Sabraïha* (mt 92,60; Caputo 1959, p. 31) e pamphilico di *Aspendos* (mt 95,50; Neppi Modona 1960, pp. 166-8; Bieber 1961, p. 208 ss., con bibliografia).

andare ben oltre gli stretti confini della *regio V* sia per i connotati dimensionali che per la libertà d'espressione progettuale percepibile attraverso la planimetria, deducibile, questa, anche dalla razionalità organica del piano programmatico della *colonia*, dove l'area intramuraria destinata al complesso-teatrale ed alla *porticus* antistante mantengono una posizione di privilegiata centralità.

Degna di nota la presenza dei resti che possono probabilmente attribuirsi al podio di un piccolo *sacellum* rettangolare, confermandosi ancora una volta quel carattere di sacralità da cui il teatro antico non seppe mai separarsi, foss'anche con uno spirito più formalistico se non concretamente propagandistico come quello romano<sup>36</sup>.

Altro connotato di grande interesse è la presenza dell'ampio piazzale porticato *pone scaenam*, per il quale sarebbe oltremodo utile possedere dati quali la presenza o no di una doppia fila di colonne, come suggeriva Vitruvio<sup>37</sup>, nonché l'eventuale esistenza di altri edifici al suo interno, come, ad esempio, il tempietto dedicato agli Dei Augusti a *Leptis Magna*<sup>38</sup>. Quest'attuale carenza di

<sup>36</sup> Tale riscontro potrebbe pertanto inserire il caso urbisalviense nell'importante, quanto ancora imprescindibile elenco offertoci a suo tempo dallo Hanson 1959; non a caso diversi sacelli analizzati dallo studioso furono dedicati a personaggi della casa imperiale, in particolare della dinastia giulio-claudia, sotto la quale vi fu anche un autentico "boom" della costruzione di teatri e del fenomeno evergetico, intimamente congiunto al processo di municipalizzazione ed urbanizzazione. Ciò spiega la particolare diffusione dell'edificio teatrale nell'ottantennio successivo al secondo triumvirato (cfr. Beyor 1979, in particolare alle pp. 127-9; 137 s.), soprattutto in Italia. Si veda anche Frezouls 1983, p. 113: "*Ce lien chronologique assez étroit entre la municipalisation et la construction des théâtres est significatif: c'est dans la mesure où une société urbaine s'était constituée qu' était ressenti le besoin d'un cadre monumental permettant d'accueillir des spectacles*", inoltre: "... *le théâtre, comme activité et comme monument, est essentiellement un fait communautaire et urbaine*". In quanto fondamentale "strumento di comunicazione di massa", dell'epoca, il teatro fu anche il luogo dove meglio poteva esprimersi la fedeltà verso l'imperatore, spiegandosi con ciò anche l'abbondanza di epigrafi e statue imperiali regolarmente presenti in esso. Da ultimo, si veda anche Gros 1987, focalizzato sul caso di Roma.

<sup>37</sup> Vitruv., V, 9, 1-2.

<sup>38</sup> Edificato in età tardo-tiberiana, come probabilmente lo stesso quadriportico, che ricalcò la forma trapezoidale della preesistente piazza (Caputo 1987, pp. 57-9, 133; tav. 116; Di Vita 1990, p. 143). Come abbiamo rilevato in altra occasione, l'intimo rapporto tra teatro e tempio non poggia soltanto su presupposti di natura ideologica e/o topografica. Nel tempietto infatti possono verificarsi logiche di allineamenti e proporzioni modulari sorprendentemente corrispondenti a quelle riscontrate nella scena del teatro (dedicato; com'è noto,

informazioni materiali non impedisce tuttavia di annoverare siffatto complesso piazzale-teatro nella categoria degli impegnativi insiemi architettonico-urbanistici in cui rientrano, restando in ambito italico, il teatro di Pompeo con la *porticus pompeiana*<sup>39</sup>; il teatro di Ostia col “piazze delle Corporazioni”, dove il carattere che l’area assume definitivamente in età severiana “è possibile ... non fosse dissimile in epoca alto-imperiale”<sup>40</sup>; del “foro” di Tusculum, la cui sistemazione, insieme a quella del teatro, addossato alla retrostante collina sembra, come ritenuto anche dal Coarelli<sup>41</sup>, plausibilmente attribuibile ad età tardorepubblicana, al più tardi cesariana. L’accorciamento proporzionale osservato ad *Urbs Salvia* rispetto a questi esempi di portici, col prevalere cioè della misura corrispondente alla larghezza del teatro, si giustifica nella necessità di terrazzare l’area programmata, mantenendo comunque un rigoroso rapporto di 5:3 (350 x 210 piedi romani).

A determinare l’anomalia d’orientamento della *cavea* fu senz’altro la scelta geotopografica dell’edificio, contravvenendo alle prescrizioni che, certo prima ancora che da Vitruvio<sup>42</sup> o dalla supponibile manualistica alternativa e/o successiva non pervenutaci, erano dettate *in primis* dall’occorrenza di ovviare al surriscaldamento che uno spazio conchiuso quale il teatro romano finiva per sviluppare, pur nella prevalente disposizione *secundum coelum* dell’edificio. In casi come il nostro, l’unica soluzione veramente efficace all’inconveniente era fornita dall’allestimento di appositi tendoni tesi al di sopra

nell’1-2 d.C.: Caputo 1987, pp. 24-8), e che pongono l’esempio leptitano come un importantissimo precedente per incoraggiare future ricerche in tale senso; al riguardo, ci permettiamo di rimandare al nostro articolo, in corso di stampa: M.A. Amucano, *Criteri progettuali nel teatro romano: ipotesi per un nuovo metodo interpretativo*, “Studi in onore di Nereo Alfieri” (1991). Esulando dagli intenti specifici delle presenti note introduttive, l’analisi modulare del teatro di Urbisaglia è rimandata ad altra occasione.

<sup>39</sup> Per questo rimandiamo allo Hanson 1959, p. 43 ss., con ampia bibliografia e discussione.

<sup>40</sup> Torelli 1976, p. 64, con bibliografia.

<sup>41</sup> Coarelli 1981, pp. 122-5, con bibliografia.

<sup>42</sup> Vitruv., V, 3-9. Si resta delusi nel constatare come vengano altresì ignorate – il che costituisce ormai realmente la... norma – anche le indicazioni progettuali del teorico d’età augustea nella specifica distribuzione e dimensionamento delle parti organiche dell’edificio e dei loro rispettivi collocamenti. Proseguendo la ricerca in tal senso possiamo già anticipare come non siano nella fattispecie applicabili nemmeno i modelli interpretativi di Hammond 1965 e di Small 1983.

della *cavea* e dell'*orchestra*, copertura effimera che risulta meglio comprovata per l'edilizia anfiteatrale<sup>43</sup>. Se comunque il raffronto con gli anfiteatri è calzante per il settore curvilineo del *monumento*, per la parte rettilinea della *frons scaenae* si ricorre al grandioso esempio narbonense di *Orange*, l'unico in Europa ad aver conservato integralmente in altezza il settore scenico<sup>44</sup>. Risulterebbe senza dubbio un giudizio azzardato quello di sostenere che ogni teatro romano prevedesse siffatto sistema di protezione dai raggi solari; pare piuttosto più ragionevole pensare che gli edifici meno convenientemente orientati, – anche se non necessariamente imponenti come ad *Urbs Salvia* od *Orange* – fossero provvisti dell'ingegnoso rimedio. Il riferimento ai teatri di *Casinum* e *Ferentinum*, le cui dimensioni sono circa la metà dell'esempio marchigiano, è pertanto più che mai d'obbligo, notando come anch'essi contraddicano la norma pratica dell'orientamento della *cavea secundum coelum* a favore dell'altro *secundum naturam*<sup>45</sup>.

Costituisce sicuramente un'interessante aspetto distintivo del nostro edificio l'esistenza di così voluminosi *parascaenia* che, pur fiancheggiando simmetricamente l'*aedes scaenica*, ne evitano tuttavia la comunicazione diretta, come invece può osservarsi in molteplici esempi quali i teatri di Ferento, Gubbio, Volterra e, fuori della penisola, ancora *Orange*, *Douggà*, *Sabratha*, *Aspendo s*, *Merida* ed altri<sup>46</sup>. Le cospicue dimensioni dei saloni ne confermano anche la responsabilità funzionale, costituendo obbligatoria tappa intermedia per tutti i fruitori degli spettacoli scenici.

Al meccanismo di smistamento della folla, deducibile dall'evidenza monumentale, ne consegue come immediata curiosità da sod-

<sup>43</sup> Graefe 1979.

<sup>44</sup> Robertson 1954, p. 276-9; Neppi Modona 1961, p. 127 s. e, per altri esempi documentati anche epigraficamente p. 200 s.

<sup>45</sup> Per questi rimandiamo agli studi rispettivi di L. Fabbrini e C. Centroni contenuti nel presente volume.

<sup>46</sup> Per il teatro di Ferento cfr. Pensabene 1989; per Gubbio: Moschella 1939; per Volterra: Frezouls 1982, p. 375, con bibliografia. Per *Orange* vedi *supra*, nota 44; per *Douggà* e *Sabratha*: Caputo 1959 rispettivamente alle pp. 53 ss.; 1-49; per *Aspendos*: Robertson 1959, p. 276 ss.; per *Merida*: Menendez-Pidal Alvarez 1976, pp. 207-11.

disfare la questione dell'effettiva capienza dell'edificio, per il cui computo corrono in aiuto le note formule pratiche già applicate dal Forni per gli edifici di spettacolo della Dacia<sup>47</sup>, l'una riadottata in un recente studio sull'anfiteatro di Cagliari, l'altra, direttamente riguardanteci, rielaborata per il teatro di Nora<sup>48</sup>. In base all'aumentato numero di gradini della *cavea* da noi suggerito, calcolando altresì le estensioni rettilinee delle estremità del semicerchio caveale, nonché l'area dei *tribunalia* normalmente riservati alle massime autorità cittadine e la fascia per i posti in piedi *in summa gradatione*, si può stimare dunque una capienza massima di 12000 posti utili. Sempre avvalendoci del citato studio del Forni, potrebbe adottarsi questa cifra per tentare di valutare indicativamente l'entità demografica della *colonia* picena, presumendo anche noi che l'affluenza di coloro che prendevano parte, in qualità di spettatori, alle rappresentazioni sceniche poteva essere stimata nel rapporto proporzionale di un abitante su quattro-cinque. La proporzione variabile, di fatto dimezzata rispetto a quella adottata per gli anfiteatri, e da giustificarsi col fatto che le rappresentazioni teatrali erano rivolte ad un più scelto e colto pubblico, potrebbe allora lasciarci supporre una popolazione della *colonia* picena aggirantesi intorno ai 45.000 residenti. Si tratta, manco a dirlo, di stime indicative, che vengono però incoraggiate esaminando le ragguardevoli dimensioni dell'anfiteatro, dedicato nel 75-76 d.C.<sup>49</sup>. La suggestione indotta da questi calcoli demografici deve peraltro lasciare ben presto il posto a più realistiche, critiche considerazioni. Anzitutto, la pressoché canonica ubicazione extraurbana in prossimità delle più importanti arterie stradali hanno da più parti fatto riconoscere la spiccata vocazione distrettuale, e non soltanto urbana, degli anfiteatri, intesi dunque come monumenti pubblici atti a raccogliere anche la massa degli spettatori proveniente dai

<sup>47</sup> Forni 1975.

<sup>48</sup> Bonello Lai 1987, pp. 630-2.

<sup>49</sup> Pallotta 1924, p. 6 ss.; Agostinelli 1961, p. 8 ss.; Piergiacomini 1964, p. 65 ss.; Andreae 1959, c. 197; Annibaldi 1965, p. 76-8. Per la ricostruzione grafica di parti del monumento si veda la rivista "*Urbs Salvia*", anno III, n. 3, in particolare alle pp. 28-38 (articoli di E. Cerfoglio e V. Pirani).

centri più vicini, dal suburbio e dagli insediamenti rurali sparsi<sup>50</sup>. Va inoltre tenuta presente, nella fattispecie, la continuità distributiva che contraddistingue il territorio della *regio* V in epoca romana (ed anche attuale), con piccoli nuclei rurali sparsi, quasi sempre ubicati nei fondovalle in corrispondenza delle principali strade<sup>51</sup>. Si può immaginare che, nel nostro caso, non solamente nella *cogitatio* dell'anfiteatro, ma anche in quella del teatro si mirasse ad una funzionalità per l'intero comprensorio vallivo, del quale la *colonia* costituì certo il principale polo d'attrazione e riferimento. Ad ulteriore riprova dell'importante ruolo della città, non soltanto nel contesto della valle del Fiastra, ma anche nell'ambito della *regio* augustea, sta il fatto che quella esercitava, tra l'altro, un compito di nodale crocevia fra le diverse strade che univano i più rilevanti centri piceni, ruolo favorito anche dalla singolare centralità geografica della *colonia* rispetto al territorio considerato<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> La marginalità degli anfiteatri rispetto al contesto urbano in genere viene comunque detta anche dal disagio di inserire la pianta ellittica in un sistema ortogonale, dal minor costo del terreno edificabile e dai rischi che eventuali disordini avrebbero potuto creare, ma soprattutto anche perché quella dell'anfiteatro "è probabilmente l'ultima in ordine di tempo fra le tipologie introdotte" (Mansuelli 1970, p. 214 e ss.). La concomitanza di questa serie di condizionamenti porta a far prediligere particolarmente la soluzione extramuranea del monumento nell'Italia settentrionale (Maggi 1987), e riscontrabile con sicurezza nella colonia picena, dove l'edificio sorse affacciandosi sull'importante direttrice viaria di fondovalle, *decumanus* della città.

<sup>51</sup> Mercado-Brecciaroli-Paci, 1981, p. 319. Questi nuclei sparsi dovevano essere presumibilmente più numerosi di quanto i ritrovamenti archeologici attestano oggidi per la fertile vallata del *Flusor*-Fiastra (*ibidem*, Appendice alla p. 325 per l'elenco completo dei ritrovamenti).

<sup>52</sup> Per la *colonia* passava un importante tronco viario segnalato nella *Tabula Peutingeriana*, collegante *Urbs Salvia* con *Ricina*, il cui tracciato è – per il tratto intermedio tra i due centri – individuabile abbastanza agevolmente (Moscatelli 1984, p. 36 s., con bibliografia). La localizzazione della tappa successiva, XII *milia* più a Sud di *Urbs Salvia*, viene dal Gasperini (1980, pp. 1044-53) supposta nell'attuale Pian di Pieca, in base alla rilettura di un miliario di Costanzo II, conservato nell'abbazia di S. Maria delle Macchie (al riguardo anche Moscatelli 1984, p. 30; p. 36 s.).

La *Tabula Peutingeriana* indica anche l'itinerario: *Asclo Piceno* XIII - *Pausulas* VIII - *Potentia*, dove le distanze sembrano decisamente inconciliabili con la realtà. Da ciò anche le discordanze in fase interpretativa date alle annotazioni della *Tabula*. Il Moscatelli (1984, p. 31 ss.) dà comunque per buone le distanze indicate, vedendo di conseguenza la macroscopicità dell'errore nell'elenco dei centri interessati; gli intervalli di 14 e 9 miglia vanno così ad interessare rispettivamente i tratti *Urbs Salvia-Pausulae* e *Pausulae-Ricina*. Non

Ci è peraltro noto come la densità distributiva, e, spesso, anche le notevoli dimensioni dei teatri in aree di scarsa consistenza demografica, quali il Sannio, siano da giustificarsi attraverso parametri non esclusivamente allacciati ad interessi cittadini, ma all'intero territorio gravitante sulla città, che poteva costituire preciso polo di attrazione nell'evenienza di rappresentazioni pubbliche o feste religiose di particolare interesse<sup>53</sup>. Caso, questo sannita, che guida verso una maggiore accortezza nell'utilizzo dei dati di capienza dei teatri (e/o anfiteatri) come sicura "cartina al tornasole" del tasso demografico delle città romane. È opportuno aver prima accertato accuratamente i connotati storico-insediativi, economici e culturali dei contesti territoriali, che particolarmente nella *regio* picena, come nel caso oggetto delle presenti note ed in quello della vicina *colonia* di *Falerio*<sup>54</sup>, possono avere esercitato un'apprezzabile influenza.

così Conta (1982, p. 426 s.), la quale ritiene che l'indicazione di 14 miglia sia da riferirsi ad un bivio non indicato, e considera la parte iniziale della strada come un diverticolo della *Salaria* che, distaccatosi da *Asculum* si biforcava (grosso modo a Venarotta o Force) in due tronconi: uno per *Urbs Salvia* e l'altro per Falerio.

Un percorso a *Septempeda-Castro Truentino* è indicato nell'Itinerario Antonino, con tappe intermedie di *Urbe Salvia*, *Firmum*, *Asclo* (*It. Ant.*, 316, 6-8 e 317, 1-2), ma, sia per il fatto che le distanze parziali si discostano notevolmente da quelle fisiche reali, sia per la tortuosità dell'andamento viario, è lecito credere, insieme al Moscatelli (1984, p. 26 s.), alla scarsa attendibilità di queste indicazioni, considerando anche che una volta raggiunta la bassa valle del Potenza a *Septempeda* "la strada di fondovalle del Potenza prima, e poi quella costiera avrebbero rappresentato la soluzione più razionale per il collegamento *Septempeda-Castrum T.*" (*ibidem*, p. 27). Peraltro il tracciato indicato, se di scarsa economicità per il viaggiatore, ci prospetta la presenza di una viabilità interna che collegava i centri più importanti della *regio* V in senso Nord-Sud, affiancandosi per direzione alla strada litoranea, il cui percorso non doveva discostarsi troppo dall'odierna S.S. n. 16. (cfr. Moscatelli 1987).

<sup>53</sup> Forni 1968, p. 70 ss.

<sup>54</sup> Il centro più importante della vallata del Tenna, dotato di teatro ed anfiteatro, quest'ultimo di non indifferenti dimensioni (asse maggiore mt 88,80): Bonvicini 1954. Sull'ipotesi di una funzionalità valliva attribuibile anche a questo importante centro piceno: M.A. Amucano, Tesi di Laurea: Teatri ed anfiteatri della *regio* V augustea (*Picenum*), Università degli Studi di Firenze, A. A. 1987-88, p. 302. Per la viabilità nella valle del Tenna, cfr. Mazzoli 1987.

*Bibliografia con abbreviazioni usate nel testo*

- AGOSTINELLI 1961      AGOSTINELLI N., *Urbisaglia archeologica*, in *Urbisaglia nel centenario dell'unità d'Italia*, Macerata 1961, pp. 8-10.
- ANDREAE 1959      ANDREAE B., *Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Soprintendenzen von Nord-und Mittelitalien 1949-1959*, in «AA», LXXIV (1959), cc. 107-239.
- ANNIBALDI 1965      ANNIBALDI G., *L'architettura dell'antichità nelle Marche*, in *Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura (Marche, 6-13 sett. 1959)*, Roma 1965, pp. 45-93.
- ANNIBALDI 1966      ANNIBALDI G., in «EAA», VII (1966), s.v. *Urbisaglia*, p. 1075.
- BEYOR 1979      BEYOR G., *L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea*, in «Athenaeum», LVII, (1979), pp. 124-138.
- BIEBER 1961      BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.
- BLAKE 1947      BLAKE M.E., *Ancient Roman Construction in Italy from the prehistoric period to Augustus*, Washington 1947.
- BONELLO LAI 1987      BONELLO LAI M., *L'indagine demografica e gli edifici di spettacolo in Sardegna: l'anfiteatro di Cagliari ed il teatro di Nora*, in *L'Africa romana (Atti del IV Convegno di Studio, Sassari 12-14 dic. 1986)*, Sassari 1987, pp. 615-632.
- BONVICINI 1954      BONVICINI P., *Il teatro ed altri monumenti di Falerio Picenus*, in «StudPic», XXII (1954), pp. 135-143.

- BRUGNOLI 1962 BRUGNOLI M. V., *Urbisaglia. Teatro romano*, in *Ragguaglio delle Arti*, I, (1954-1958), Roma 1962.
- CAPUTO 1959 CAPUTO G., *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Roma 1959.
- CAPUTO 1987 CAPUTO G., *Il teatro augusteo di Leptis Magna*, Roma 1987.
- CARACENI 1947 CARACENI F., *Memorie civili e religiose di Urbisaglia*, Macerata 1947.
- CASTELLANI 1950 CASTELLANI G., in «*EI*», XXXIV (1950), s.v. *Urbisaglia*, p. 779 s.
- COARELLI 1981 COARELLI F., *Dintorni di Roma (Guide archeologiche Laterza)*, Bari 1981.
- CONTA 1982 CONTA G., *Asculum II*, Pisa 1981
- DELPLACE 1979 DELPLACE CH., *Les fouilles d'Urbs Salvia (province de Macerata) en Italie en 1976 et 1977*, in «*Rev. Arch.*», 1979, pp. 186-188.
- DELPLACE 1980 DELPLACE CH., *Rapporto preliminare sulle due prime campagne di scavo (1976-77) condotte ad Urbs Salvia - Urbisaglia (MC)*, in «*AttiMem-Marche*», 85 (1980), pp. 19-20 e 34-35.
- DELPLACE 1981 DELPLACE CH., *Le pitture murali del criptoportico di Urbisaglia*, I, in «*BdA*», n. 11, 1981, pp. 25-48.
- DELPLACE 1981 A DELPLACE CH., *Portraits d'Urbs Salvia*, in «*MEFRA*», 93 (1981), 2, pp. 805-822.
- DELPLACE 1983 DELPLACE CH., *La colonie augustéenne d'Urbs Salvia et son urbanisation au I<sup>er</sup> siècle ap. J.C.*, I, in «*MEFRA*», 95 (1983), pp. 761-784.
- DELPLACE-PACI 1981 DELPLACE CH.-PACI G., *Urbisaglia (Macerata). Rapporto preliminare sulla terza campagna di*

- scavo (1978) condotta da Urbs Salvia, in «NCs», XXXV (1981), pp. 37-76.
- DI VITA 1990 DI VITA A., *Il teatro di Leptis Magna: una rilettura*, in «JRA», 3 (1990), pp. 133-146.
- FORNI 1968 FORNI G., *L'intensità della popolazione nella regione augustea del Sannio*, in *Atti del II Convegno Naz. Cultura Abruzzese, "Abruzzo"*, VI, (1968), pp. 59-77.
- FORNI 1975 FORNI G., *L'indagine demografica e gli anfiteatri in Dacia*, in *Apulum (Alba Iulia)*, XIII, (1975), pp. 141-154.
- FREZOULS 1982 FREZOULS E., *Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 1, 1982, pp. 343-441.
- FREZOULS 1983 FREZOULS E., *Le théâtre romain et la culture urbaine*; in *La città antica come fatto di cultura. Atti del Convegno di Como e Bellagio, (16-19 giu. 1979)*, Como 1983, pp. 105-30.
- FUCHS 1987 FUCHS M., *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz am Rhein 1987, pp. 68-71.
- GAGGIOTTI 1960 GAGGIOTTI M., in *Umbria-Marche (Guide Archeologiche Laterza 4)*, Bari 1980.
- GASPERINI 1980 GASPERINI L., *Il milliaro delle Macchie di S. Ginesio*, in *Miscellanea di Studi Classici in onore di Eugenio Manni, t. III*, Roma 1980, pp. 1042-1053.
- GASPERINI 1982 GASPERINI L., *Sulla carriera di Gaio Fufio Geminio console nel 29 d.C.*, in *Ottava Miscellanea Greca e Romana*, 1982, pp. 285-302.
- GRAEFE 1979 GRAEFE R., *Vela Erunt. Die Zeltdächer des römischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Mayence 1979.

- GROS 1987  
GROS P., *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage de la Roma augustéenne*, in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.C. - III siècle ap. J.C.)*. Actes du colloque international de la recherche scientifique et l'Ecole française de Rome (Rome, 8-12 mai 1985), Roma 1987, pp. 321-343.
- HAMMOND 1965  
HAMMOND P., *The Excavation of the Main Theater at Petra*, London 1965.
- HANSON 1959  
HANSON J., *The Roman Theater-Temples*, Princeton 1959.
- GUIDI 1987  
GUIDI P., *Urbisaglia (Macerata). Urbs Salvia. Nota storico-tecnica*, in *Memorabilia: il futuro della memoria*, vol. 3, Roma-Bari 1987, pp. 245-8.
- LOLLINI 1987  
LOLLINI D., *Urbisaglia (Macerata). Urbs Salvia*, in *Memorabilia: il futuro della memoria*, vol. 3, Roma-Bari 1987, p. 243 s.
- LOPES PEGNA 1974  
LOPES PEGNA M., *Firenze dalle origini al Medioevo*, Firenze 1974.
- LUGLI 1957  
LUGLI G., *La tecnica edilizia romana*, Roma 1957.
- MAETZKE 1941  
MAETZKE G., *Florentia*, Roma 1941.
- MAGGI 1987  
MAGGI S., *Anfiteatri della Cisalpina (Regio IX; Regio IX)*, Firenze 1987.
- MANSUELLI 1970  
MANSUELLI G.A., *Architettura e città*, Bologna 1970.
- MARTA 1986  
MARTA R., *Tecnica Costruttiva Romana*, Roma 1986.
- MAZZOLI 1987  
MAZZOLI G.B. *Rapporti tra centuriazione e viabilità nella valle del Tenna*, in *Atti del Convegno su: "Le strade delle Marche: il problema del*

- tempo*", (Fano-Fabriano-Pesaro-Ancona 11-18 ott. 1984), Ancona 1987, vol. I, pp. 417-30.
- MENENDEZ-PIDAL  
ALVAREZ 1976  
MENENDEZ-PIDAL ALVAREZ J., *Algunas notas sobre la restauracion y atencion prestadas a los monumentos emeritenses*, in *Augusta Emerita. Actos del Bimilenario de Merida*, Madrid 1976, pp. 207-211.
- MERCANDO  
BRECCIAROLI-PACI 1981  
MERCANDO L. BRECCIAROLI L. PACI G., *Forme d'insediamento marchigiano in età romana: ricerca preliminare*, in *Società romana e produzione schiavistica, I*, Bari 1981, pp. 311-347.
- MONTAGNA  
PASQUINUCCI 1975  
MONTAGNA PASQUINUCCI M., *Asculum I*, Pisa 1975.
- MOSCATELLI 1984  
*Studi di viabilità antica. Ricerche preliminari sulle valli del Potenza, Chienti e Fiastra*, Roma 1984.
- MOSCATELLI 1987  
*La viabilità litoranea tra "Potentia" e "Sacra-ta" in età romana*, in *Atti del Convegno su "Le strade delle Marche: il problema del tempo". Fabriano-Pesaro-Ancona 11-14 ott. 1984*, vol. I, Ancona 1987, pp. 395-401.
- MOSCHELLA 1939  
MOSCHELLA P., *Teatri minori della VIII regione*, in *Dioniso*, VIII (1940), pp. 43-49.
- NEPPI MODONA 1960  
NEPPI MODONA A., *Gli edifici teatrali greci e romani*, Firenze 1960.
- PALLOTTA 1924  
PALLOTTA G., *Di alcuni monumenti della antica Urbisaglia nel Piceno. Illustrazione storico-artistica*, Tolentino 1924.
- PENSABENE 1989  
PENSABENE P., *Il teatro romano di Ferento*, Roma 1989.
- PIERGIACOMI 1964  
PIERGIACOMI G., *Πνεύντια - Urbs Salvia-Urbisaglia*, Macerata 1964.

- PIETRANGELI 1953      PIETRANGELI C., *Mevania*, Roma 1953.
- QUIRI 1987            QUIRI P., *Urbisaglia (Macerata). Urbs Salvia. Nota storico-tecnica*, in *Memorabilia: il futuro della memoria*, vol. 3, pp. 245-7.
- ROBERTSON 1954      ROBERTSON D.S., *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge 1954.
- SMALL 1983            SMALL D.B., *Studies in Roman Theater Design*, in «*AJA*» LXXXVII (1983), pp. 55-68.
- SOMMELLA 1988      SOMMELLA P., *Italia antica. L'urbanistica romana*, Roma 1988.
- TORELLI 1976         TORELLI M., *L'arte dell'antichità classica. Etruria*, Roma, Torino 1976 (in collaborazione con R. Bianchi Bandinelli).
-

LAURA FABBRINI

## Il teatro romano di Cassino\*

Preceduto nel 1934 da alcuni sondaggi preliminari, lo scavo del teatro di Cassino fu eseguito tra il maggio e il settembre 1936 sotto

\* Alla memoria di Gianfilippo Carettoni.

Sono particolarmente grata al Soprintendente Archeologo per il Lazio Meridionale dott. Marisa Velocchia Rinaldi e al Prof. Alessandro Pratesi Presidente del Centro di Studi Internazionali "G. Ermini" per avermi offerto l'opportunità di questo ricordo.

Abbreviazioni più frequentemente usate nel testo:

Carettoni 1939 = G. Carettoni, *Il teatro romano di Cassino*, in «Not. Scavi», 1939, pp. 99-141, tavv. VI-VIII;

Carettoni 1940 = G. Carettoni, *Un teatro di età augustea a Cassino*, in «Atti del V Congresso Naz. di Studi Romani», II, Roma 1940, pp. 34-40;

Carettoni *Casinum* = G. Carettoni, *Casinum (Regio I Latinum et Campania)*, Spoleto 1940;

Carettoni 1942 = G. Carettoni, *Replica di una statua lisippea rinvenuta a Cassino*, in «Mem. Pontif. Accad. Rom. Archeologia», VI, 1942, pp. 53-66, tavv. I-IV.

Blake I = M. E. Blake, *Ancient Roman Construction in Italy from the Prehistoric Period to Augustus* (Rep.), New York 1968;

Blake II = M. E. Blake, *Ancient Roman Construction in Italy from Tiberius through the Flavians*, Washington 1953;

Blake III = M. E. Blake, *Ancient Roman Construction in Italy from Nerva through the Antonines*, Philadelphia 1973.

Frezouls 1969 = E. Frezouls, *Problèmes archéologiques du Théâtre Romain*, in «Dioniso» 43, 1969, pp. 139-156;

Frezouls 1974 = E. Frezouls, *L'architecture du théâtre romain en Italie*, in «Boll. Centro Internaz. Studi e Architettura Andrea Palladio», Padova, 16, 1974, pp. 35-75;

Frezouls 1982 = E. Frezouls, *Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain*, in «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt», II, 12, 1 (Festschrift Vogt), Berlin 1982, pp. 343-441.

Hornbostel = G. Hornbostel-Hüttner, *Studien zur römischen Nischenarchitektur*, Leiden, 1979.

Lugli 1949 = G. Lugli, *Porte di città antiche ad ordini sovrapposti*, in «Arch. Cl.», I, 1949, pp. 133-160;

Lugli 1957 = G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, I e II, Roma 1957.

la direzione operante di Gianfilippo Carettoni, che ne curò poi una relazione esemplare (tavv. I-II, figg. 1-3)<sup>1</sup>.

Lo scavo non presentò particolari difficoltà poiché, adagiandosi il monumento sulla dorsale del monte, la parte superiore e la parte centrale della cavea presentavano un interro minimo, che aveva, infatti determinato in epoca non antica la spoliazione totale dei blocchi, costituenti le gradinate<sup>2</sup>.

Nell'*ima cavea* e nell'*orchestra*, protette da un interro più profondo (m. 2,50 di media), si erano salvati invece, sia pure in maniera incompleta, il gradino inferiore, parte della *praecinctio* con resti del *balteus* di divisione e, nell'*orchestra*, i tre ampi gradini sui quali, come è noto, solevano essere posti i *subsellia* mobili dei magistrati urbani (fig. 4). Materiale usato: il marmo lunense per il *balteus*, il calcare compatto per i gradini.

Nel gradino inferiore apparvero, intagliate, l'alzata e la pedata delle tre scalette, che dividevano la cavea in quattro cunei. Altre due scalette dovevano esistere alle due estremità laterali, laddove le ali estreme della *media cavea* erano sorrette dalla volta dei due ingressi coperti che nel teatro romano, come è noto, sostituiscono parzialmente le *πάροδοι* (cfr. tav. I c-c').

A due terzi di altezza era documentata una seconda *praecinctio* (cfr. tav. II), per cui il teatro appariva diviso in due *maeniana*.

<sup>1</sup> Carettoni 1959. Venendo incontro alla cronica esiguità di fondi, da sempre croce ed incubo degli organi preposti dallo Stato alla tutela del proprio patrimonio storico-artistico, in pieno accordo con la Soprintendenza alle Antichità della Campania, allora competente per territorio e retta da Amedeo Maiuri, Alessandro Carettoni, padre di Gianfilippo e grande estimatore delle Antichità romane, acquistò *suo sumptu* e donò al comune di Cassino la zona nella quale sorgeva il teatro e contribuì, inoltre, per un terzo alle spese di scavo (citazione generica in Carettoni 1939, p. 99, nota 1; documentazione presso gli Archivi delle due Soprintendenze).

Il teatro subì notevoli danni a causa degli eventi bellici dell'ultimo conflitto. Fu, successivamente, restaurato a cura della Soprintendenza Archeologica del Lazio Meridionale, divenuta competente per territorio. La cavea fu rivestita di gradinate in conglomerato cementizio, per rendere possibile una nuova attività teatrale.

<sup>2</sup> Tutti i particolari, relativi all'analisi dello scavo e delle strutture, si sono ricavati sia dalle pubblicazioni Carettoni che dagli appunti e dalla documentazione di scavo dello stesso; ugualmente l'apparato fotografico e i grafici, ad eccezione dello schizzo restitutivo della fronte della cripta alla fig. 8, che è un affettuoso contributo, dedicato alla sua memoria X da Nicola Sannà. Le strutture *in situ* confermano rigorosamente la precisione delle osservazioni.

Il meniano superiore era coronato da un ambulacro, coperto con volta a botte, chiuso verso la cavea da un muro continuo ad eccezione dei passaggi, che si aprivano in corrispondenza assiale con le scalette (tav. II e figg. 3, 5, 6): in esso è riconoscibile la *crypta in summa cavea*, consueta nei teatri italiani di un particolare tipo<sup>3</sup>.

Anche il muro di fondo della cripta era perforato da passaggi, attraverso i quali era garantita la comunicazione con l'esterno del teatro, mediante brevi rampe, poiché la fascia semianulare, che costeggiava esternamente la cavea, assecondava, da entrambe le parti, il saliente del monte: ne sono documentati sicuramente due (tav. I, d e).

Al di sopra della cripta dovevano esserci altri posti per gli spettatori – probabilmente su supporti lignei – poiché il muro perimetrale sale oltre l'estradosso della galleria con una struttura laterizia mista di mattoni e tegole spezzate, alternate a tratti irregolari di opera reticolata (tav. II, fig. 5). L'accesso a questa *summa cavea* un po' ridotta era garantito da passaggi, due dei quali hanno lasciato testimonianza nella parte occidentale dell'emiciclo (tav. I, g h).

L'elemento che determina l'identità di questo tipo di cavea è, indubbiamente, la cripta. Il prospetto, che coronava le *gradationes*, è oggi completamente perduto, ma, subito dopo lo scavo, si conservava in due settori, oltre a tratti crollati *in situ*, ed era caratterizzato da una decorazione molto interessante (figg. 7-8, cifr. 5-6 e tav. II)<sup>4</sup>. Su un podio liscio e continuo si svolgeva un prospetto architettonico a semicolonne: negli intercolumni, ciechi, si incavavano finte nicchie di breve spessore, ma slanciate nelle proporzioni, inquadrata da pilastri e coronate da timpani, alternatamente triangolari e curvilinei. La struttura era in opera reticolata con ammorsature a blocchetti, talvolta percorsa irregolarmente, anche nelle semicolonne, da rade file di tegole fratte. Da tegole erano stati ricavati anche gli spezzoni verticali delle piattabande, innestate nella struttura tra le semicolonne. Il tutto doveva essere stato completato con lo stucco e intonacato, come dimostravano le tracce superstiti.

<sup>3</sup> Si veda oltre, a p. 16 ss.

<sup>4</sup> Attualmente sono superstiti solamente due piccoli tratti della zoccolatura di base. L'altezza totale del prospetto della cripta verso la cavea può calcolarsi in m. 4,30 ca., pari a piedi 14,5, di cui 2 di podio: cir. la tav. II e lo schizzo restitutivo alla fig. 8.

In corrispondenza delle scalette alla pseudo-nicchia era sostituito un varco reale.

La fascia decorativa, presente in questo contesto teatrale, pur nella modestia della sua struttura, acquista una grande importanza per la sua unicità di documento sopravvissuto. Essa testimonia quale fosse la soluzione più appropriata per animare un emiciclo liscio, emergente dalla trama uniforme delle gradinate: soluzione quanto mai opportuna per un ambiente teatrale, in carattere con lo speculare animarsi della fronte del *pulpitum* con il suo giuoco articolato di rientranze e sporgenze.

Due caratteristiche contrassegnano il tipo di questa decorazione: la continuità, nel ritmo alternato delle sue false nicchie e lo scarso risalto dato alle singole articolazioni architettoniche. Nonostante l'aggetto reale delle semicolonne, l'emiciclo doveva presentarsi, nella sua formulazione unitaria, come un insieme squisitamente disegnativo i cui particolari acquistavano di volta in volta rilievo a seconda delle varie incidenze della luce.

Nello schema proposto vediamo riflesso il punto di arrivo di un lungo percorso che, iniziato dall'incontro, razionalmente equilibrato, tra una tessitura tipicamente tettonica come quella degli archi a ripetizione e un ordinamento tettonico-decorativo quale l'impiego di colonne e di architravi, giunge a formule meramente decorative, legate solo formalmente ai ritmi compositivi dei modelli<sup>5</sup>. Così, una struttura cieca come un lungo muro rettilineo, che fa da sfondo alla piscina nella Villa dei Centroni sulla via Appia<sup>6</sup>, un grande muro ricurvo, che sottolinea la concavità di una fronte monumentale nel complesso di Anguillara Sabazia<sup>7</sup>, possono trasformarsi in un pro-

<sup>5</sup> Lugli 1949, p. 1 s.; L. Crema, *Significato della Architettura Romana*, in «Boll. Centro Studi per la Storia dell'Architettura», n. 15, Suppl. 1959, p. 12 s.

<sup>6</sup> Lugli 1957, I, p. 480; II, tav. CXXIII, 3; Hornbostel, p. 163, fig. 38. La tecnica di costruzione è l'*opus incertum*; la datazione più probabile è alla fine della Repubblica.

<sup>7</sup> La tecnica di costruzione è l'*opus quasi reticulatum*; l'*opus mixtum* è, però, utilizzato nelle semicolonne: R. Vighi in «Not. Scavi» 1940, p. 398 ss.; Id., in «Palladio», V, 1941, p. 145 ss.; Lugli 1957, I, p. 511; II, tav. CLVIII, 3. La datazione, proposta tra il 50 e il 40 a. C., è stata messa in discussione e notevolmente abbassata da G. Hornbostel, p. 162 s., figg. 37 e f.t. 50.

spetto illusionistico di nicchie a ripetizione, scandite da semicolonne e paraste, non diverso all'apparenza dal loggiato dipinto, che rivestiva l'emiclo di un ninfeo in una casa romana di Ancona<sup>8</sup>.

Si tratta di vere e proprie quinte pseudo-fenestrate, che propongono una soluzione illusiva del problema spaziale, poiché le aperture sono sostituite da nicchie più o meno appiattite, dalla sezione rettangolare o a segmento di cerchio e dal coronamento curvilineo: servono semplicemente per un fine decorativo, prive come sono di un rapporto funzionale con l'interno<sup>9</sup>.

Accanto e in incidenza con la voga degli archi multipli, si pone quella legata a formule più propriamente classicheggianti, con il dominio di nicchie architravate, spesso arricchite da timpani triangolari o curvilinei o dall'alternanza di entrambi. Il tema nella sua formulazione realistica – sia pure legato a volumi interni – è bene rappresentato dalla decorazione architettonica delle pareti lunghe nell'aula absidata del Santuario inferiore di Palestrina<sup>10</sup> e, più tardi, dal muro di fondo degli emicicli colonnati nel Foro di Augusto a Roma<sup>11</sup>.

Una eco della trasposizione ottica in facciata di questo formulario appare fedelmente riprodotta proprio nel prospetto curvilineo della cripta teatrale di Cassino (fig.8): in esso si conservano e si associano perfettamente la snella eleganza delle proporzioni, il ritmo delle scansioni multiple e il rigore dell'apparato decorativo. Ma manca ad esso il respiro monumentale della grande architettura che, per dimensioni e cadenze, appare già splendidamente elaborato nei muri di fondo dei due terrazzi paralleli, che sovrastavano il teatro di Verona, le così dette 'passeggiate'<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> «EAA», Suppl. 1970, tav. a colori tra le pp. 56 e 57.

<sup>9</sup> Lugli 1949, p. 158: "architettura finta".

<sup>10</sup> F. Fasolo – G. Gullini, *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Roma 1953, I, p. 41 ss., fig. 63 c a p. 44; Lugli 1957, II, tav. CXIV, 2; H. Kähler, *Das Fortunaheiligtum von Palestrina*, in «Annales Universitatis Saraviensis», VII, 1958, p. 189 ss.

<sup>11</sup> G. Lugli, *Roma antica – Il centro monumentale*, Roma 1946, p. 258 ss.; E. Nash, *Pictorial Dict. of Ancient Rome*, New York-Washington 1961, I, p. 404, fig. 494; P. Zanker, *Forum Augustum*, Tübingen s.d., p.7 s., figg. 6, 7, 33.

<sup>12</sup> Qui le pseudo-nicchie architravate non presentano timpani di coronamento. La struttura è un misto di *opus reticulatum* e di *opus vittatum*; all'interno delle semicolonne erano conte-

L'organicità ritmica di tali sintesi richiama alla mente l'ordine fenestrato superiore, che orna la parte centrale della Porta Palatina di Torino<sup>13</sup>, dove c'è, chiaramente, una ulteriore esasperazione in senso decorativo di questo concetto: con l'eliminazione del più sentito plasticismo degli ordini a semicolonne, si sono qui preferite piatte paraste, mentre le membrature decorative sono condotte al minimo oggetto.

È chiaro che, procedendo nella stessa direzione, il punto di arrivo non potrà essere che il frazionamento e la ripetizione meccanica dei modelli, senza più comprensione dei rapporti tra le singole componenti e la struttura d'insieme. Così il ritmo si perde e il rapporto di dimensione privilegia la larghezza rispetto all'altezza con conseguente perdita dello slancio verticale. Ora le false nicchie sono sostituite da specchiature incorniciate con conseguente riduzione degli approfondimenti prospettici e con schiacciamento totale – e talvolta scomparsa – delle membrature architettoniche.

Il rigido spartito, riservato al prospetto dell'Edificio di Eumachia sulla via dell'Abbondanza a Pompei<sup>14</sup>, e le essenziali profilature, che scandiscono l'interno del muro del peribolo del Tempio del Divo Vespasiano, sempre a Pompei<sup>15</sup>, documentano tra l'età di Tiberio e l'età flavia questa ulteriore spinta alla schematizzazione.

nuti i discendenti fittili per gli scarichi. Molto probabilmente i due prospetti non erano che le pareti di fondo di due porticati e legati, pertanto, a dei volumi interni. La realizzazione del doppio terrazzamento è strettamente connessa con il progetto architettonico del complesso teatrale e datato quindi per ragioni logistiche, tecnico-strutturali e storiche, in epoca augustea. S. Ricci, *Il teatro romano di Verona*, Venezia 1895, pp. 103-105, tipofotografia (splendida) tra le pp. 102 e 103, cfr. tav. I, A-E e E-F; P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo 1937, p. 130 ss., fig. 88; Lugli 1957, I, p. 639; L. Beschi, *Verona romana – I monumenti*, in «Verona e il suo territorio», I, Verona 1960, alle pp. 421 s. e 428-432: cfr. disegni di A. Palladio alle figg. 17 e 19 delle pp. 429 e 431. Naturalmente la complessità del progetto dovette prevedere tempi lunghi di costruzione (Beschi, *op. cit.*, p. 431 ss.

<sup>13</sup> Crema, *op. cit.*, p. 13, fig. 27; Id., *L'architettura romana*, Torino 1959, p. 220, fig. 234; Lugli 1949, p. 155, tav. CLXXXI, 1. La struttura è in uno splendido *opus latericium* con componenti decorative appositamente formate e una leggera policromia di effetti. Anche tenendo conto di questi fattori, la datazione più convincente appare quella del secondo quarto del I secolo d. C.

<sup>14</sup> A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Roma 1942, p. 43, tav. IX, a b; Hornbostel, pp. 150 s., 174 s., fig. f.t. 46.

<sup>15</sup> Maiuri, *op. cit.*, p. 44 s., tav. X, b; Hornbostel, p. 174 s. Si veda anche la facciata del probabile recinto funerario di *Q. Vitellius Amphio* nella Necropoli di Ostia lungo la via

Ma se, da un lato, assistiamo allo svuotamento del sistema convenzionale, contemporaneamente, proprio nell'età flavia, vediamo iniziare e progredire una vera e propria rivoluzione, che reagisce agli schemi tradizionali, isolando e variando e mescolando i singoli elementi di base e componendoli e associandoli in un giuoco nuovo, di vitale fantasia<sup>16</sup>. È in questa epoca che, accanto ai coronamenti tradizionali, si diffonde largamente l'impiego del timpano spezzato con i suoi giuochi multiformi di associazione semplice o complessa<sup>17</sup>.

La nuova visione è molto bene documentata dai Mausolei campani, in particolare da quelli di San Vito<sup>18</sup> e di Marano<sup>19</sup>, ma ha la

Laurentina (M. Floriani Squarciapino, *Scavi di Ostia. Le Necropoli*, III, 1, 1955, p. 155 ss., tav. XII, 4), tutta costruita in mattoni, dove i profili sono diventati risalti in una semplificazione estrema. La datazione "ai primi decenni del I sec. d. C." è verisimilmente un po' troppo alta.

<sup>16</sup> P. H. Von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin 1940, p. 15 ss. e 64 ss.: relativamente alla decorazione marmorea; Blake II, p. 88 ss.: relativamente all'architettura.

<sup>17</sup> Due timpani spezzati in posizione araldica o in opposizione danno luogo ad una serie di variazioni semplici, giocando all'alternanza con i timpani triangolari e curvilinei della tradizione, ma conservando ciascuno lo stretto collegamento con i singoli architravi delle nicchie o dei riquadri, che coronano: è il caso delle pareti esterne dei Mausolei campani di S. Vito e di Marano (cfr. note 18 e 19). Tali tentativi, chiaramente tesi a comporre il dissidio tra una visione paratattica della decorazione architettonica e il volume unitario della struttura monumentale, vengono splendidamente superati da quel capolavoro modulare che è il coronamento dell'emiciclo dei Mercati traianei (cfr. nota 20):

<sup>18</sup> Il Mausoleo di S. Vito (A. De Franciscis - R. Pane, *Mausolei romani in Campania*, Napoli 1957, pp. 26-28 e 66, figg. 38-43, cfr. 42-43 a p. 65), strutturato in opera laterizia, appositamente formata anche negli elementi decorativi, mostra sulle pareti esterne del podio l'articolazione di tre pseudo-nicchie, inquadrata da pilastrini e scandite da lunghe paraste. I due timpani spezzati che coronano, in opposizione, le due nicchie laterali, affiancano il timpano triangolare, impostato sulla nicchia centrale, producendo volutamente una disimmetria ottica tra i lunghi lati obliqui dei timpani spezzati e i più brevi lati obliqui del timpano triangolare: è ancora un giuoco semplice, anche se rompe decisamente con gli schemi tradizionali. La datazione comunemente accettata per il Mausoleo è l'età dei Flavi.

<sup>19</sup> Nel Mausoleo di Marano (De Franciscis - Pane, *op. cit.* alla nota 18, pp. 72-74, figg. 57-54, cfr. 61-62 a p. 64) il giuoco è più complicato; i due timpani spezzati, convergenti verso la parasta di centro, si compongono otticamente in un unico largo timpano triangolare. Con l'aferesi dei pilastrini limitanti le nicchie siamo di fronte, nello schema generale, alla negazione tettonica delle nicchie, sostituite da una serie di pannelli a reticolato, dalle ammorsature marginali ritmicamente allineate (è quest'ultimo un disegno che compare in formulazione semplice e ancora incerta nel prospetto della cripta di Cassino): una variante fantasiosa sostituisce ai due pannelli estremi un arco a fessura. Tale spregiudicatezza com-

sua espressione architettonicamente più compiuta nel grande prospetto semianulare dei Mercati di Traiano a Roma<sup>20</sup>.

positiva moltiplica i suoi effetti, giovandosi di un vero e proprio “intarsio marmoreo”, che fa da parametro alla struttura. I *cubilia* dell'*opus reticulatum* sono prodotti in due diversi tipi di tufo e in laterizio e messi in opera secondo un disegno preciso, teso ad ottenere un chiaro effetto pittorico: la struttura era stata pensata, quindi, ‘a faccia vista’ con la sostituzione intenzionale del giuoco pittorico di superficie al giuoco illusionistico delle masse. Il recinto sepolcrale “degli archetti” nella Necropoli di Ostia lungo la via Ostiense documenta in forma più modesta una ricerca legata ad analoghi parametri (Squarciapino, *op. cit.*, p. 35 ss., tav. V, 2-3; Lugli 1957, II, tav. CLXXVI, 1; Blake II, p. 68 s., tav. 21, 1). Il Mausoleo di Marano, rispetto a quello di S. Vito – con il quale ha, peraltro, in comune diverse analogie – rappresenta una maggiore elaborazione e una disinvoltura assoluta nell'utilizzazione e nella mescolanza dei nuovi indirizzi: la sua datazione, pertanto, è stata bene inquadrata tra la fine dell'età flavia e i primi tempi dell'età traianea.

<sup>20</sup> La parte superiore del grande prospetto, che nasconde verso il Foro il corridoio semianulare, sul quale si affacciano le *tabernae*, consta di una successione di 29 finestre, delle quali 27 curvilinee e solamente le due estreme rettangolari. Le finestre sono inserite nelle maglie di un contesto architettonico a risalti, scandito da lesene e impostato su un podio continuo. La trabeazione si compone di tre parti: un architrave, sottolineato in basso e in alto da due risalti, di cui quello superiore adorno di un filo continuo di dentelli; un fregio, costituito dal lungo nastro ospitante i timpani di coronamento dei sottostanti fornic; una cornice continua, che conclude la zona superiore ed è identica a quella che limita il piano inferiore dell'emiciclo. La tecnica edilizia è l'*opus testaceum*, nel quale sono formate anche le leggere cornici sagomate dei timpani, mentre le basi e i capitelli delle lesene e le due cornici continue sono in travertino. Lo stacco cromatico e reale di queste ultime dalla massa laterizia serve a mettere in evidenza l'unità della lunga fascia articolata, che sottolineano. Il pericolo della dilatazione ottica in larghezza, che subisce normalmente uno schema a fasce sovrapposte, con relativo appiattimento e deformazione dei risalti architettonici, aggravato, in questo caso, dall'ampio movimento curvilineo di base, è egregiamente bilanciato dal risalto che viene fatto assumere a ciascun organismo paratattico in sé concluso: le finestre si trasformano così in una alternanza di edicole che, dalla base del podio alla sommità del timpano, emergono con chiaro, organico volume dal muro di fondo e, trasformandosi in articolazioni del muro stesso, scandiscono verticalmente la propria unità organica. Così i timpani, pur coordinandosi all'interno di una fascia ben definita, che ha la presunzione di sostituire il fregio tradizionale, sono tutt'altro che svincolati da una rispondenza diretta con le sottostanti membrature, anzi, nel loro assemblaggio particolarmente complesso ed emergente dalla stessa struttura dei muri, sottolineano un chiaro giuoco spaziale: le coppie di timpani spezzati, in posizione araldica o in opposizione, compongono con i loro lati obliqui spazi modulari, al centro dei quali assume evidenza un timpano curvilineo (timpani spezzati in posizione araldica) o un timpano triangolare (i timpani spezzati in opposizione) in successione alternata, esaltati dall'intervallo liscio sovrastante i due fornic adiacenti. È chiaro che qui qualità di struttura, movimento di masse e assecondamento decorativo confluiscono in una sintesi difficilmente superabile. Stranamente, in un complesso di tale organicità, non è rispettata la simmetria delle parti, per cui l'asse dell'emiciclo non coincide con l'asse decorativo del prospetto. E ciò è particolarmente visibile alle due estremità dal nastro a timpani, dove i contrappunti ritmici appaiono bruscamente interrotti in maniera asimmetrica, con una

Ma questa ventata innovatrice, queste nuove prospettive, che si giovano di ritmi compositivi e associativi più complessi, parlano ormai un linguaggio ben diverso dal rigore classicistico, che caratterizza il prospetto della cripta di Cassino, ancora così strettamente legato, nei ritmi e nelle proporzioni, a paradigmi tradizionali e, allo stesso modo, altrettanto lontano, come si è visto, dai formulari di una stilizzazione estrema.

Anche sotto l'aspetto tipologico la cripta di Cassino rientra quindi, con piena coerenza, nell'originario progetto augusteo del teatro, come ben vive il suo editore<sup>21</sup>.

chiara incomprendione. Le ragioni, finora addotte, non convincono: forse si tratta soltanto di una dissociazione tra il disegno organico fornito dal progetto e la manualità frettolosa delle maestranze nella trasposizione in opera. C. Ricci, *Il mercato di Traiano*, Roma 1929, pp. 6-7, 13; Lugli 1957; II, tav. CLXXVIII, 1; Crema, Arch. cit., p. 363, figg. 415-416 a p. 359; Blake III, p. 20 s., tav. 1, 3; Hornbostel, p. 181 ss., fig. 63 f.t.; J. B. Ward Perkins, *Architettura romana*, Milano 1979, pp. 75-78, figg. 113-117; W. L. Mac Donald, *The Architecture of the Roman Empire*, I, New Haven rist. 1982, pp. 76, 83-85, tavv. 74-76, 82-84, 87.

<sup>21</sup> Nel suo studio sull'architettura romana a nicchie Gertraut Hornbostel-Hüttner ha datato il teatro di Cassino in epoca flavia in base a una propria interpretazione degli elementi decorativi caratterizzanti la fronte della cripta (p. 151 e p. 175). Tali elementi avrebbero una rispondenza in una serie di nicchie, legate a monumenti di epoca flavia (Mausoleo di S. Vito, Aula Regia sul Palatino, Casa del Torello a Pompei etc.). In realtà, sono molto discutibili i criteri cui la studiosa strettamente si attiene sia nelle analisi che nelle sintesi. Per quanto concerne il teatro di Cassino in particolare la datazione flavia attribuitagli è da rigettare per le seguenti ragioni:

a) per il disegno, lo stile e l'organizzazione analitica della fronte della cripta, come si è visto sopra: cfr. pp. 3-7 e note relative;

b) per la struttura di base della cripta, che è strettamente legata alla tecnica edilizia del teatro e ne garantisce, quindi, la contemporaneità: cfr. pp. 3 e 13, ss.;

c) per la tipologia del teatro, che si inquadra perfettamente nel repertorio augusteo: cfr. p. 19 s. e note relative;

d) per una questione urbanistica, che vede il teatro inserito all'interno delle mura secondo una politica di organizzazione edilizia, largamente attuata in età augustea: cfr. nota 37; nell'articolo ivi citato di Bejor si veda alle pp. 127 ss. e 131-114; si veda anche H. Jouffroy, *La construction publique en Italie et dans l'Afrique Romaine*, Strassbourg 1986, pp. 62 ss., 96-101;

e) per ragioni di ordine epigrafico e di ordine decorativo, che ne documentano l'esistenza anteriormente ai Flavi e restauri di epoca flavia: cfr. pp. 14-16 e note relative). L'età flavia è documentata a Cassino da due monumenti, per i quali sono state impiegate tecniche edilizie del tutto diverse da quelle usate per il teatro, ma anche diverse tra loro. Essi sono l'Anfiteatro e, con tutta probabilità, il Mausoleo attribuito alla *Gens Ummidia*. Per l'Anfiteatro, situato al di fuori delle mura, l'età flavia è garantita dalla iscrizione CIL

La cavea del teatro, contrariamente ai precetti vitruviani, si apre verso SE<sup>22</sup>, utilizzando il pendio naturale del monte, secondo il sistema più semplice così detto 'alla greca'<sup>23</sup> ed è perciò priva degli ambulacri e dei passaggi di raccordo, che sfruttavano sapientemente le sostruzioni nel tipo dei teatri costruiti completamente in elevato<sup>24</sup>. Tuttavia, nel settore nord-orientale, laddove roccia e terreno consistente difettavano, si rese necessario creare delle strutture portanti per sottofondare i gradini, struttando le quali si ricavò anche un piccolo ambiente a volta, aperto – sembra – verso l'esterno (tav. I, f)<sup>25</sup>.

La cavea si saldava con l'edificio scenico passando al di sopra degli accessi laterali per l'orchestra, gli *aditus* coperti a volta fino all'estremità del *pulpitum*. Al di sopra continuavano le gradinate con i *tribunalia*, riservati al pubblico di riguardo.

L'esistenza delle due volte è confermata dai resti e dalle impronte, già leggibili sulle strutture portanti all'epoca dello scavo: sia sui due muri in opera reticolata, che limitano le due ali della cavea, che sulle strutture in opera reticolata e in opera quadrata direttamente legate all'apparato scenico (fig. 9).

Il pavimento della parte coperta e della parte scoperta degli accessi era a lastre calcaree, in leggera pendenza verso il piano dell'orchestra (figg. 2 e 4, cfr. 10).

Il diametro dell'intero edificio misura m. 53,50, pari a circa 180 piedi romani.

(*Corpus Inscriptionum Latinarum*) X, 1, 5183 e soprattutto da una seconda iscrizione di carattere monumentale, già inserita al di sopra di uno degli ingressi (Carettoni *Casinum*, p. 81 s.). Ma la tecnica esecutiva in *opus incertum*, con cui è realizzato, appare tuttora inesplicabile, rispetto ai parametri cronologici consueti, a meno che non si tratti di un arcaismo richiesto espressamente da i committenti...

Il Mausoleo 'degli Ummidi', costruito in opera quadrata (Carettoni *Casinum*, p. 90 ss.) può essere datato in epoca flavia per la sua complessità architettonica (Crema, *Architettura* cit., p. 326). Saggi recenti hanno dimostrato che, esternamente, il monumento si giovava di muri strutturati in *opus mixtum*.

<sup>22</sup> *De Architectura*, V, 3, 2.

<sup>23</sup> W. B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece*, London 1950, p. 208 ss.; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, p. 57 ss.

<sup>24</sup> È il tipo di teatro detto 'alla romana'. Frezouls 1982, p. 363 s.

<sup>25</sup> Attualmente il settore non è più visibile.

L'orchestra, pavimentata a lastre di marmi policromi (tav. I e fig. 4), le cui tracce sono tuttora superstiti, è perfettamente semicircolare con un diametro di m. 15, pari a circa 50 piedi romani: il suo rapporto di proporzione con la cavea è quindi di 3,6.

Il dislivello tra il piano dell'orchestra e l'estradosso della cripta è di m. 14 circa, pari a 47 piedi romani<sup>26</sup>.

L'edificio scenico è giunto a noi in condizioni di estrema rovina e completamente spogliato degli elementi decorativi, che lo rivestivano. Conserva in buono stato solamente le strutture dello *hyposcaenium*, che reggevano un tempo il piano scenico mobile e ligneo del *pulpitum* (tav. I, fig.10; cfr.2).

L'ampia superficie rettangolare (m. 37,40 X m. 7,80, pari a circa 126 X 26 piedi) si alzava per circa 3 piedi (cm. 88) sul piano dell'orchestra, limitata anteriormente da un muro mistilineo a rientranze rettangolari e curvilinee, strutturato in *opus testaceum*, misto di laterizi e tegole fratte. Era scandito in basso da uno zoccolo marmoreo e in alto da una cornice ugualmente marmorea; il muro era rivestito di *crustae*, mentre le rientranze mistilinee erano intonacate e dipinte. Nelle rientranze alle due estremità era rimasta traccia di una scaletta a due gradini, che permetteva la comunicazione diretta tra il *pulpitum* e l'orchestra<sup>27</sup>.

Il muro di fondo, la *scaenae frons*, era movimentato da tre ampi nicchioni: sul fondo di quello centrale, curvilineo, si apriva la *valva regia*<sup>28</sup>; nei laterali, rettangolari, le *valvae hospitales*. Particolare di questa fronte scenica è la notevole distanza esistente tra l'asse della porta centrale e l'asse delle due laterali<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Il dislivello tra il piano dell'orchestra e il muro di coronamento doveva aggirarsi sui m. 14, pari a poco più di 47 piedi; per il prospetto della cripta cfr. nota 4.

<sup>27</sup> Le tracce sono scomparse nei recenti restauri.

<sup>28</sup> Il nicchione centrale ha una sezione singolare: un tratto rettilineo, che si incurva alle due estremità. Tale forma schiacciata di concavità trova una certa analogia nella scena augustea del teatro di Aosta: cfr. nota 31.

<sup>29</sup> L'anomala distanza tra la *valva regia* e le *valvae hospitales* e il conseguente spostamento radiale di queste ultime rispetto all'asse dell'edificio scenico doveva determinare la impossibilità, per la maggior parte degli spettatori, di afferrare nel loro insieme azioni sceniche che coinvolgessero, contemporaneamente, le due porte minori. G. Carettoni, mettendo in relazione questa particolarità con il fatto che non esistevano, nella zona legata all'edificio

Le tre scalette, che salivano dalla zona posteriore alla soglia delle *valvae*, non erano legate in opera con l'insieme, ma semplicemente addossate al muro (tav. I e fig. 11).

Il muro della *scaenae frons* aveva il notevole spessore di 4 piedi (m. 1,20 ca.) ed era strutturato con una malta cementizia assai consistente, limitata da un paramento a blocchi dal lato della stessa scena, ad eccezione dei due corpi curvilinei dell'abside, che serrano la porta regia e che avevano paramento di pezzame di tegole con qualche mistione di mattoni.

La parte posteriore dello stesso muro era invece limitata da un paramento in opera reticolata: tutto il muro, nonostante i diversi tipi di paramento, sembra essere stato costruito di getto, tuttavia ciò non esclude che varie riprese possano essere state effettuate posteriormente alla costruzione, che si conserva attualmente soltanto per un'altezza massima di m. 1,30, rispetto al piano della scena.

Il rivestimento a blocchi della parte anteriore è completamente sparito, ma la sua esistenza è documentata dalle impronte che i blocchi hanno lasciato sulla concrezione cementizia (fig. 12)<sup>30</sup>.

Contro la parete posteriore in opera reticolata si addossava una serie di contrafforti di sezione quadrangolare, anche essi a blocchi calcarei (cfr. fig. 11), chiaramente motivati da ragioni statiche. Il sistema si trova adottato, tra l'altro, nella parte posteriore dei muri di fondo di vari teatri: per esempio, nei teatri di Aosta e di Trieste<sup>31</sup>. È chiaro che la robustezza e la consistenza del muro erano richieste dall'altezza della *scaenae frons*, che, unitamente ai risvolti dei *para-scaenia*, doveva uguagliare il livello di coronamento della *summa cavea*.

scenico, vani per la sosta degli artisti e per il ripostiglio degli arredi pensò che l'azione scenica "si svolgesse soltanto nella parte centrale del palcoscenico e che i lati rimanessero occultati da quinte" mobili. Notava, infine, una analoga anomalia nella *scaenae frons* del teatro di Leptis Magna: Carettoni 1939, p. 136; Carettoni 1940, p. 5, nota 2.

<sup>30</sup> Attualmente le tracce sono leggibili a fatica.

<sup>31</sup> Per il teatro di Aosta: P. Barocelli, *Augusta Praetoria (Forma Italiae, Regio XI)*, Roma 1948, p. 167; Lugli 1957, II, tav. LXXVI, 1; Id. in «Atti X Congresso St. Architettura», Roma 1959, p. 174 ss.. Per il teatro di Trieste: V. Scrinari, *Tergeste (Regio X, Venetia)*, Roma 1951, p. 76 ss.

Nel caso del teatro di Cassino, in particolare, la decorazione della *scaenae frons* sembra essere stata concepita a due ordini, che dovevano sovrapporsi con nicchie, avancorpi colonnati e pesanti rivestimenti di marmi policromi e di alabastri, come i resti autorizzano a restituire. Il contrasto evidente tra la semplicità decorativa di tutto il complesso teatrale e la ricchezza di questo sfondo scenico farebbe ritenere che quest'ultimo fosse stato rinnovato, almeno parzialmente, in epoca posteriore<sup>32</sup>.

Nulla resta in alzato dei *parascaenia*, di cui sono superstiti le soglie marmoree dei larghi passaggi (tav. I, o-o').

Dell'*hyposcaenium* restano i muri, già facienti parte dello apparato funzionale della scena: sono in opera reticolata con ammorsature di laterizio in tegole e in *semilateres* (tav. I e fig.10). I *cubilia* sono meno rifiniti di quelli usati per la parte aerea del teatro e i ricorsi laterizi fanno avvicinare la struttura all'*opus mixtum*.

Il lungo canale dell'*aulaeum*, a ridosso del muro del *pulpitum*, ha sul fondo i consueti pozzi quadrati per le antenne, che sostenevano il velario. Qui sono in numero di sei<sup>33</sup>.

Il canale è in comunicazione con un vano di livello più basso all'estremità nord-orientale (tav. I,m; fig. 13): evidentemente si tratta della camera di manovra per l'innalzamento e l'abbassamento dell'*aulaeum*<sup>34</sup>.

Mancano in questo apparato scenico le due *basilicae*, che solevano affiancare alle due estremità la scena, quali vestiboli riservati agli spettatori nelle pause dello spettacolo<sup>35</sup>. È molto probabile che esse fossero sostituite nella funzione dai due portici paralleli che,

<sup>32</sup> Cfr. Caretoni 1940, p. 140.

<sup>33</sup> Sulla istallazione e sulla forma degli *aulaea* nonché sul loro funzionamento è fondamentale lo studio di A. Ducaroy e di A. Audin su «Gallia», XVII, 1960, p. 57 ss.; cfr. anche W. Beare, *The Roman Stage*, London 1950, p. 257 ss. e A. Audin, *Le théâtre antique de Lyon et les rideaux de scène*, in «Palladio», XII, 19621, p. 1 ss.

<sup>34</sup> Una camera di manovra molto simile esiste sotto il *pulpitum* del teatro di Urbisaglia: G. Annibaldi, *L'architettura dell'Antichità, nelle Marche*, in «Atti dell'XI Congresso di St. dell'Architettura», Roma 1965, p. 33. L'epoca di costruzione del teatro dovrebbe essere flaviana.

<sup>35</sup> Frezouls 1974, p. 54 ss.

con le loro testate, risalivano affiancando direttamente la scena e disponendosi in diretta comunicazione con gli *aditus* e con l'orchestra.

Quella di avere l'edificio scenico stretto tra le testate di due portici gemelli è una caratteristica originale del teatro di Cassino. Essa dovette, tuttavia, essere stata determinata dal limitato spazio disponibile per le infrastrutture.

Il muro di fondo dei due portici era costituito dalla continuazione dello stesso muro perimetrale della *cavea*, rientrando, chiaramente, in un unico progetto unitario. Le colonne del portico erano, invece, laterizie con rivestimento di intonaco, così come il muro di fondo dei porticati (fig. 13)<sup>36</sup>.

Il braccio di raccordo tra i due portici era limitato a Nord dalla stessa parete posteriore del muro della *scaenae frons* con le sue articolazioni e doveva servire, molto probabilmente, agli attori come *apoditerium*.

Si ignora come terminasse verso Sud questo apparato post-scenico<sup>37</sup>.

Al di sotto del complesso esiste tutto un sistema di smaltimento delle acque, che segue l'andamento curvilineo dell'orchestra defluendo poi in un largo collettore assiale, orientato, come il teatro verso Sud-est: anche esso è strutturato in opera reticolata (tavv. I-II).

In un momento della vita del complesso, forse nel II secolo, fu inserito all'estremità occidentale dell'*aditus* di Ovest un serbatoio d'acqua in opera laterizia (tav. I, b), utilizzando parzialmente anche

<sup>36</sup> Le scansioni decorative a pannelli e a colonne, già leggibili sugli affreschi all'epoca dello scavo, sono ora totalmente evanidi sugli scarsi frustuli sopravvissuti.

<sup>37</sup> Caretoni 1939, p. 109; Caretoni, *Casinum*, p. 76 e p. 86, tav. I. Il teatro, a differenza dell'anfiteatro, fu costruito all'interno delle mura urliche, laddove esse, ripiegando verso Nord-Ovest, formavano un angolo retto verso l'estremità Sud-Ovest del circuito, includendo un dosso naturale, molto opportunamente sfruttabile per un edificio adagiato. La progettazione del teatro fu dunque programmata, verisimilmente, in relazione con l'espansione urbanistica della città, come ha ben visto G. Béjor (*L'edificio teatrale nella urbanizzazione augustea*, in «Atheneum», 57, 1979, p. 134). Di conseguenza, le possibilità di espansione del complesso di strutture, che solevano essere costruite dietro l'apparato scenico, dovevano avere avuto dei limiti molto ristretti a causa della strada, parallela alla via Latina, che attraversava la zona subito a Sud, nonché del notevole scoscendimento del terreno esistente tra il piano di calpestio di orchestra e portici e la quota della strada.

le strutture precedenti; esso doveva alimentare una fontana collocata, presumibilmente, all'interno di uno dei portici.

Il grande pozzo all'interno dell'*hyposcaenium* (tav. I, p; cir. fig. 10) fu scavato, invece, in epoca non antica con scopi per nulla legati alla funzionalità del teatro.

Emerge dalla dettagliata analisi un dato chiarissimo: la struttura del teatro e delle apparecchiature con esso connesse sono frutto di una sola unitaria progettazione e, ad eccezione di alcuni interventi posteriori per riparare, evidentemente, ai danni dell'usura o volti ad arricchire alcune sue parti, il monumento documenta con estrema fedeltà il progetto originario.

L'ossatura dell'edificio, rete fognaria compresa, è realizzata in *opus reticulatum* di due diversi tipi di pietra locale: il compatto calcare del monte e un calcare poroso cavato in pianura. Le ammorsature angolari sono a blocchetti negli stessi materiali. La dicromia non troppo regolare che ne deriva non aveva, chiaramente, alcun intento decorativo dal momento che veniva celata sotto un rivestimento di intonaco. Un analogo sistema si nota nei muri superstiti della villa di Orazio nella valle del Licenza<sup>38</sup> e in alcuni paramenti murari del teatro di Minturno<sup>39</sup>.

In alcuni tratti, specialmente nelle testate dei muri, in corrispondenza dei passaggi e nelle piattabande della fronte a semicolonne della cripta (fig. 7), sono utilizzate anche le tegole fratte di colore rosso vivo e di breve spessore. Talvolta esse sono preferite ai blocchetti nelle ammorsature a dente (fig. 15), oppure nelle ammorsature 'ad ala', che ingrappano e contrastano saldamente l'opera reticolata in prossimità degli angoli (fig. 16)<sup>40</sup>. Questo ultimo sistema non è molto diffuso, ma compare a Pompei già nella strutturazione in *opus incertum* del *Theatrum Tectum*<sup>41</sup>.

La struttura impiegata nel teatro di Cassino fa pensare ad un tentativo intermedio tra l'uso, ormai generalizzato, dell'*opus reticula-*

<sup>38</sup> G. Lugli, *La villa sabina di Orazio*, in «Mon. Antichi Lincei», XXXI, 1926, pp. 457-598, cfr. a p. 531 s.; Lugli 1957, II, tav. CXLII, I.

<sup>39</sup> Carettoni 1939, p. 139.

<sup>40</sup> Lugli 1957, II, tav. CLIII, 2; cfr. CXXXVII, 4; Blake I, p. 248.

<sup>41</sup> Lugli 1957, II tav. CLIII, I, cfr. I, p. 507; Blake I, p. 248, tav. 39, 3.

*tum* e una soluzione mista, che si sta intravedendo e tentativamente seguendo, per ovviare ai problemi che i *cubilia* incrociati, specialmente quando erano riservati a muri di notevole altezza, dovevano sollevare. D'altra parte, prima di giungere ad una definizione razionale dell'*opus mixtum*, con paramenti spinti a notevole profondità nella massa cementizia e bessali dimidiati accuratamente scelti per i ricorsi, sono documentati numerosi tentativi con utilizzazione del materiale che si aveva a disposizione, come tegole da demolizioni, che molto bene si prestavano ad essere spezzate in maniera irregolare, mettendole in opera, talora senza un ordine prestabilito lungo il paramento reticolato, ma riservandole, preferibilmente, a zone che esigevano interventi di particolare resistenza come le testate dei muri e le aperture dei passaggi. Tali tentativi hanno lasciato larga documentazione specialmente fuori Roma<sup>42</sup> e, talvolta, non solamente vi è coinvolto l'*opus reticulatum*, ma anche l'*opus incertum* come, per esempio, nel già citato *Theatrum Tectum* di Pompei<sup>43</sup>.

Nel muro della *scaenae frons* si trova associato ai paramenti in opera reticolata e a tegole spezzate il paramento a blocchi calcarei, mentre i contrafforti della parte posteriore del muro sono in blocchi cementati: il procedimento è notissimo e di largo impiego<sup>44</sup>. Noi vogliamo qui citare, a termine di confronto, i muri che si addossano al terrazzamento superiore della Casa di Augusto sul Palatino<sup>45</sup>.

Tutti gli elementi strutturali di base del teatro confermano, dunque, la sua datazione augustea e si associano, pertanto, con piena coerenza al dato stilistico, rappresentato dal prospetto della cripta. Di questo teatro, per un destino beffardo, conosciamo solamente la parte finale del nome del costruttore: ..IARVS.ARGIT...<sup>46</sup>

I frammenti epigrafici più antichi, restituiti dallo scavo, confermano la datazione augustea delle strutture: sono frammenti marmo-

<sup>42</sup> Lugli 1957, I, p. 506 s., cfr. 514 s.

<sup>43</sup> Cfr. nota 41.

<sup>44</sup> Lugli 1957, II, tavv. XLVIII e CVI.

<sup>45</sup> G. Carettoni, *Le costruzioni di Augusto e il tempio di Apollo sul Palatino*, in «Archeologia Laziale» I, 1978, p. 72 ss., tav. XXXI, 2.

<sup>46</sup> Carettoni 1939, p. 128 s.

rei di due iscrizioni dedicate, per deliberazione del Senato di Cassino, a Lucio e a Gaio Cesari, nipoti ed eredi designati di Augusto, morti entrambi *ante diem*, rispettivamente nel 2 e nel 4 d.C. Sono due iscrizioni gemelle, che danno la titolatura completa del *Cursus Honorum* dei due principi e che erano inserite, molto probabilmente, alla base di due nicchie della *scaenae frons*, contenenti le loro statue. Le dediche dovrebbero essere immediatamente posteriori alla morte di Gaio Cesare, quando il compianto era ancora acerbo<sup>47</sup>.

Della statua di Gaio Cesare, che era rappresentato *velato capite*, si è rinvenuta la testa (fig. 17)<sup>48</sup>.

Lo scavo ha restituito anche vari frammenti di una statua monumentale di Augusto<sup>49</sup>, che ornava, presumibilmente, il nicchione centrale nell'ordine superiore della *scaenae frons*<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Carettoni 1939, p. 127 s.; *Prosopographia Imperii Romani* 2, IV, n. 216, p. 216 ss. (Gaio Cesare); n. 222, p. 185 ss. (Lucio Cesare).

<sup>48</sup> Carettoni 1939, p. 112 s., tav. VII, 1-2. L'accostamento della testa alla statua Inv. n. 1085 del Museo di Corinto ad opera dello stesso Carettoni resta oggettivamente valida. Sull'onda delle ricorrenti dialettiche intorno alla iconografia dei figli di Agrippa – problema al quale anche io in anni lontani portai un piccolo contributo (cfr. «Rendiconti Lincei», 10, 1955, pp. 469-488) – l'attribuzione del tipo ritrattistico a Gaio Cesare è tuttora la più valida: cfr. da ultimo il volume di J. Pollini, *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar*, New York 1987; ivi la bibliografia precedente.

<sup>49</sup> Carettoni 1939, p. 113 s., fig. 10. A quanto si può giudicare dall'unico frammento superstite della testa, comprendente la parte sinistra fino alla linea della guancia, il tipo iconografico doveva avvicinarsi alla rielaborazione eclettica, realizzata nella statua bronzea di Ercolano (P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts*, Göttingen 1973, tavv. 25-26, testo a p. 31 s.).

<sup>50</sup> Si è constatato che tra gli edifici pubblici dell'Antichità sono proprio i teatri ad avere restituito in assoluto la maggiore quantità di ritratti, di statue ufficiali e di documentazione epigrafica relativa, specialmente del periodo giulio-claudio (cfr. H. G. Nniemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, *Monumenta Artis Romanae*, VII, Berlin 1968, p. 34 ss.; G. Bejor, *art. cit. a nota 37*, p. 36 s.; per la documentazione e la bibliografia relativa è molto utile il volume recente di M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987). Tale consuetudine era, chiaramente, un formidabile strumento di propaganda politica. La collocazione di queste statue, insieme a quelle dei mecenati locali, doveva essere riservata ai punti focali del teatro: in particolare alle nicchie dell'edificio scenico. Il secondo ordine della *scaenae frons* era, molte volte, caratterizzato da un nicchione centrale, che si incurvava al di sopra della valva regia. In esso doveva essere collocata la statua più importante del teatro, ovviamente di grandi dimensioni: che in molti casi essa rappresentasse Augusto è documentato, tra l'altro, dai teatri di Orange e di Arlea (A. Frova, *Edifici per*

Ad età alto-augustea è stata giustamente attribuita una notevole statua di un personaggio privato, che fece applicare il proprio ritratto ad un noto tipo statuaria di tradizione classica (fig. 18)<sup>51</sup>.

In una iscrizione, riferibile al primo secolo dell'Impero, si menziona un restauro del teatro, avvenuto grazie alla munificenza di Ummidia Quadratilla<sup>52</sup>: forse a questa epoca sono attribuibili: gran parte della struttura in cotto del muro perimetrale al di sopra della cripta; il rifacimento della fronte del *pulpitum* con consistenti interventi sui muri al di sotto della scena; ritocchi (consistenti?), sulla struttura della *scaenae frons* con relativo arricchimento decorativo; interventi di restauro nei portici (colonne?).

I molti frammenti di cornici, di timpani, di basi e di capitelli corinzi in marmo di Carrara, rinvenuti nello scavo, appartenevano in gran parte alla decorazione dell'apparato scenico. A giudicare dallo stile e dalla tecnica esecutiva parte di essi è strettamente legata al classicismo augusteo (fig. 19)<sup>53</sup>.

Dalla documentazione prodotta può, dunque, confermarsi che la progettazione e la conseguente costruzione del teatro di Cassino appartengano all'età augustea: più precisamente, alla fase matura del Principato. I restauri e gli interventi di abbellimento sono, invece, attribuibili ad epoca flavia, mentre la cisterna scende ancora ulteriormente.

Il teatro augusteo di Cassino si inquadra in una tipologia italiana chiaramente definibile, nella quale la opportunità di sfruttare una situazione topografica particolare consiglia di attenersi a quelle che potrebbero sembrare nostalgie di un tipo edilizio greco ormai obsoleto, ma che, nella realtà, rispondono a quella esigenza pratica, che contraddistingue i costruttori romani in tutte le loro scelte<sup>54</sup>.

La situazione particolare è costituita dalla conformazione del terreno e dalla consistenza della roccia sottostante, che forniscono già

*spettacolo delle Regioni II e III*, in, 'Απαρχαι. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia in onore di P. E. Arias; Pisa 1982, p. 417 s.).

<sup>51</sup> Carettoni 1942.

<sup>52</sup> Carettoni 1939, p. 129.

<sup>53</sup> Carettoni 1939, p. 116 ss.

<sup>54</sup> Frezouls 1969, p. 145.

pronto e solido il sottofondo imbutiforme alle *gradationes* della *cavea*, per cui, anziché concepire un organismo completamente aereo su sostruzioni radiali, collegate da un sistema di volte inclinate – come le illimitate risorse dei *caementa* da almeno un secolo avevano insegnato a produrre – si preferisce, per evidenti ragioni di tempo e di economia, di accettare – per così dire – l’offerta della Natura, limitando le soluzioni cementizie alle lacune che la superficie, destinata a ricevere la *cavea*, potesse presentare, al coronamento della stessa e all’edificio scenico propriamente detto<sup>55</sup>.

Non essendoci infrastrutture utilizzabili al di sotto della *cavea*, il problema del transito degli spettatori per raggiungere le varie *praecinctiones* fu brillantemente risolto aggiungendo ai due consueti *aditus* – passaggi obbligati per l’orchestra e per l’*ima cavea* – un ambulacro superiore, coronante la *cavea* sulla sommità: la *crypta*. Strutturata in muratura, era costituita da una galleria coperta con volta a botte, impostata sui due muri semianulari, perforati solamente dai passaggi, che permettevano il transito dall’esterno all’interno e viceversa, consentendo di raggiungere la *summa* e la *media cavea*.

L’insieme delle strutture delimitava un vero spazio interno chiuso, circoscritto: dal perimetro della cripta, che si saldava con le ali avanzate dell’apparato scenico, scavalcando gli *aditus* coperti: i due corpi di fabbrica venivano così a fondersi in una inscindibile unità. Il concetto architettonico è, dunque, tipicamente romano e accomuna i teatri di questo tipo al più vasto complesso di teatri, integralmente costruiti su strutture artificiali.

È il teatro che contrappone la propria visione unitaria alla concezione centrifuga degli architetti greci, che, intorno all’orchestra circolare, fulcro del teatro, disponevano due elementi autonomi e staccati: il *κοιλόν* e la *σκηνή*<sup>56</sup>.

Di conseguenza, mirando a tale funzionalità come scopo prioritario, i teatri che associano lo sfruttamento della cavità naturale alle strutture costruite non possono definirsi un ibrido, poiché non sono,

<sup>55</sup> Frezouls 1969, *ibid.*; Frezouls 1974, p. 61 ss.; Frezouls 1982, p. 371 ss.

<sup>56</sup> È l’antinomia di base tra i due tipi di teatro, che è sfuggita totalmente a Vitruvio: Frezouls 1969, p. 148; Frezouls 1974, p. 49 ss.; Frezouls 1982, p. 365 ss.

nella sostanza, il frutto di una trasformazione casuale e di variazioni paratattiche particolari, ma sono il prodotto di una progettazione unitaria finalizzata e precisa, che riassume tentativi e ricerche sperimentali, protrattisi nel tempo su vecchi teatri di origine ellenistica o addirittura greca<sup>57</sup> e culminati nella creazione di un organismo del tutto originale, di dimensioni preferibilmente ridotte, ma anche medie, dalle perfette rispondenze ottiche e acustiche. L'epoca della sua affermazione e conseguente diffusione contenuta tra l'ultimo quarto del I secolo a.C. e il primo quarto del I secolo d.C.

Emblematico della ricerca, che ha portato alla definizione di questo organismo particolare, è il documento che ci offre la storia edilizia del 'Teatro Grande' di Pompei (figg. 20-21)<sup>58</sup>.

Fu costruito in epoca ellenistica, intorno al II secolo a.C., sfruttando il pendio della collina e, per ragioni urbanistiche, si apre verso Sud-Ovest – come il teatro di Cassino – e non verso Nord, come consigliavano i precetti, poi codificati da Vitruvio.

Il κοιλόν appoggiava i suoi sedili a un taglio della roccia naturale; l'orchestra aveva forma di ferro di cavallo e la scena era perfettamente rettilinea. Assecondando i canoni greci, la cesura delle πρόδοι, scoperte, distaccava nettamente l'edificio teatrale dall'edificio scenico.

Tra l'età sillana e l'età augustea il complesso fu completamente ristrutturato: la cavea fu armata da una serie di muri concentrici affondati nel suolo e sostenenti una massicciata, sulla quale furono imposte nuove gradinate marmoree; l'edificio scenico fu trasformato, con la *scaenae frons* articolata in tre nicchioni, di cui quello centrale curvilineo, e serrata alle due estremità dagli avancorpi dei *para-*

<sup>57</sup> Per le trasformazioni intervenute sui primitivi impianti teatrali e le relative problematiche cfr. K. Mitens, *Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia Meridionale*. Un catalogo, Roma 1986, specialmente a p. 42 ss. e 149 ss.: ivi la bibliografia precedente. Si veda anche, per una sintesi del problema, Frezouls 1969, p. 144 s. e Frezouls 1982, p. 349 s.

<sup>58</sup> A. Mau, *Das grosse Theater von Pompeij*, in «Röm. Mitt.», XXI, 1906, pp. 1-56; A. W. Byvanck, *Das grosse Theater in Pompeij*, in «Röm. Mitt.», XL, 1925, pp. 107-124; A. Maiuri, *Op. cit.*, p. 78 ss.; ID. in «Not. Scavi», 1951, p. 126 ss.; L. Crema, *L'architettura Romana*, Torino 1959, p. 89 ss.; M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, p. 170 ss.

*scaenia*: la scena attuale fu rifatta integralmente dopo il terremoto del 63, ma non è escluso che riflettesse il precedente augusteo. Le *πάροδοι* furono coperte con volta a botte sullo sfondo dell'alto muro dell'*ἀνάκνημα*: pertanto edificio teatrale ed edificio scenico furono fusi in un corpo solo. Il coronamento di una cripta *in summa cavea* concluse il nuovo organismo: del progetto originario sopravvissero solamente la forma a ferro di cavallo dell'orchestra e, parzialmente, della *cavea*.

Tale ristrutturazione crea, effettivamente, un prodotto ibrido, di adattamento, che non può, pertanto, essere considerato un'opera prima. Ma questa soluzione deve avere giuocato un ruolo preciso sulla progettazione *ex novo* di un tipo di teatro dai costi piuttosto contenuti, ma perfettamente funzionale: il tipo che fornì il modello a un organismo, che ci è documentato dai teatri di Volterra, di Fiesole e di Cassino.

Il teatro ai Volterra (fig. 22)<sup>59</sup> sfrutta anch'esso la parte superiore di un pendio molto ripido e presenta due ordini di gradinate. Alla sommità della *media cavea* la cripta ricurva permetteva la circolazione degli spettatori, provenienti dal terrazzo superiore e sosteneva la *summa cavea*. Fatto eccezionale: l'accesso principale al teatro era stato previsto proprio alla sommità della *cavea*.

Un altro teatro, sempre di età augustea nella progettazione, è quello di Fiesole (fig. 23)<sup>60</sup>. Addossato nella parte centrale alla collina e completato lateralmente da supporti in muratura, era coronato da una cripta ed era diviso in quattro cunei: è il confronto che, per molti aspetti, più si avvicina al teatro di Cassino.

<sup>59</sup> A. De Agostino in «Not. Scavi» 1955, pp. 150-181; E. Fiumi, *Il teatro di Volterra*, ... 1976; O. Luchi, *Per la storia del teatro romano di Volterra*, in «Prospettiva», 8, 1977, pp. 37-41; Frezouls 1982, p. 372. L'edificio scenico era a due piani, ampiamente rimaneggiato in età posteriore all'impianto augusteo del teatro.

<sup>60</sup> A. Minto, *I teatri romani di Firenze e di Fiesole*, in «Dioniso», VI, 1937, pp. 1-7; M. Lombardi, *Fesulae*, Roma 1941, p. 56 ss.; A. De Agostino, *Fiesole*, Roma 1949, p. 5 ss.; Bieber, *op. cit.*, p. 193 s.; M. Fuchus, *Il teatro romano di Fiesole (Fesulae)*, Roma 1986; Id., *Untersuchungen* (citato alla nota 49) p. 35, ss. Gli accessi alla *summa cavea* erano dall'alto; era diviso in quattro cunei come il teatro di Cassino. È datato nell'ultimo quarto del I sec. a.c., mentre l'organismo scenico sembra essere più recente, forse di età claudia: ciò può giustificarsi con tempi lunghi di costruzione. Dietro la *versura* occidentale c'era un vano, legato al canale per la manovra del sipario.

Mentre i teatri di Saepinum<sup>61</sup>, di Peltuinum<sup>62</sup>, di Fermo<sup>63</sup>, di Ascoli Piceno<sup>64</sup> hanno alcune caratteristiche comuni al teatro di Cas-sino, ma ne differiscono per la preferenza data alle sostruzioni radiali della cavea, il teatro di Verona, pur nella sua maggiore complessità monumentale, ha con esso numerosi punti di contatto: la cavea è ad-dossata al terreno: qui, però, entrambe le estremità sono sostenute da strutture radiali cieche; in *summa cavea* correva la cripta, qui in par-te scavata sfruttando la roccia naturale, ma completata in muratura<sup>65</sup>.

Nella prima metà del I secolo d.C. questo tipo di teatro sembra cadere in disuso, prendendo netta prevalenza il monumento com-pletamente elevato su sostruzioni<sup>66</sup>.

Una ripresa del sistema misto si annunzia tra la fine del I secolo e gli inizi del II: è un teatro arricchito di nuovi elementi funzionali e migliorato con felici varianti, consentite dalla lunga esperienza. Teatri compositi, eclettici nel gusto, ma che documentano una gran-de maturità costruttiva, sempre mirata ad una sapiente finalizzazio-ne. Sono teatri come quelli di Brescia, di Pola, di Chieti, di Trieste<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> V. Cianfarani, in «Not. Scavi 1951», p. 88 ss.

<sup>62</sup> R. Gardner, in *Journ. Rom. Stud.*, III, 1913 p. 244 ss.; A. La Regina, in «Quad. Istit. Topografia Antica», I, Roma 1964, p. 69 ss.; Id., in «Memorie Accad. Lincei», XIII, 1968, p. 396 ss.

<sup>63</sup> G. Napoleoni, *Firmum nel Piceno*, Roma 1907, p. 32 ss.; Annibaldi, *Art. cit.*, p. 30; Frezouls 1974, p. 65 S.; Frezouls 1982, p. 378.

<sup>64</sup> Annibaldi, *art. cit.*; pp. 30-32; «Arch. Anz.», 1939, p. 181 ss.

<sup>65</sup> Cfr. sopra, p. 5 e nota 12. Si veda, inoltre, A. Dal Forno, *Il teatro romano di Verona*, Verona 1954. Recentemente M. Verzar – in *I teatri nell'Italia settentrionale* «Atti del Convegno di Trieste: Le città nell'Italia settentrionale», Roma 1990, pp. 411-440 – ha avan-zato l'ipotesi che il progetto del complesso teatrale potesse avere avuto una origine più anti-ca, ancora legata alla scenografia, documentata dai grandi santuari di età repubblicana. L'ipotesi, in sé affascinante, non trova, tuttavia, conferma né nelle strutture, né negli ele-menti decorativi del teatro, coerenti per una datazione augustea, in armonia con il progetto di inserimento urbano della zona, come dimostrato da L. Beschi (*op. cit.*, p. 409 ss. e 431 s.). Si veda anche S. Maggi, *La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici di spettacolo*, in «Latomus», L, 1991, pp. 304 e 314.

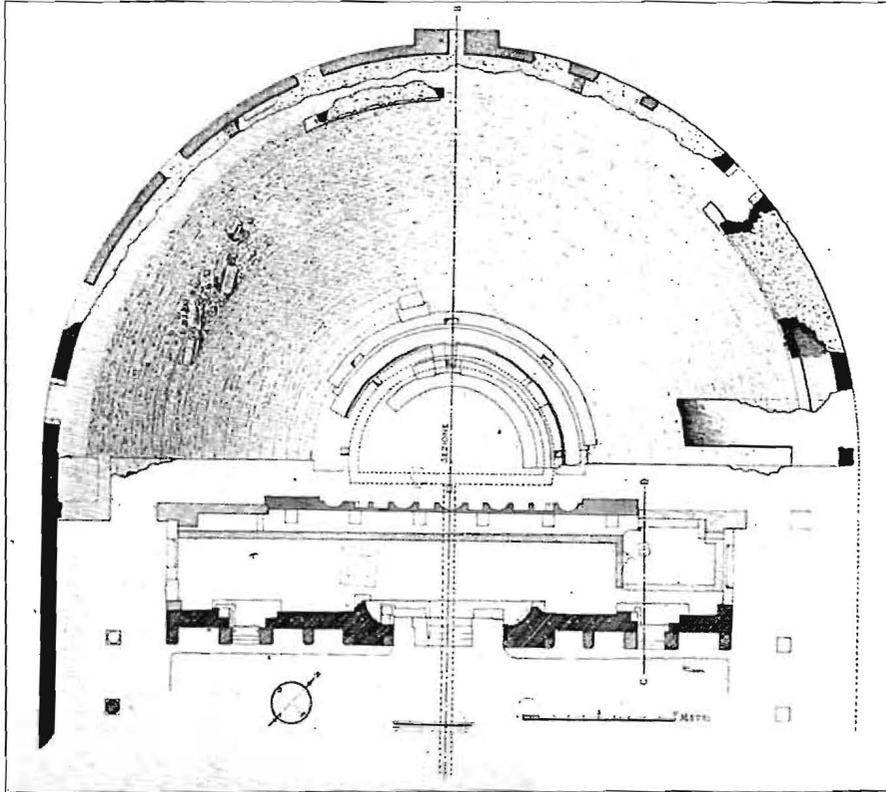
<sup>66</sup> Frezouls 1969; p. 145; Frezouls 1974, p. 64; Frezouls 1982, pp. 375 e 378.

<sup>67</sup> Per il teatro di Brescia: F. Lechi, *Lombardia Romana*, Milano 1938, I, p. 301 ss. Per il teatro di Pola: C. Anti, in «Cisalpinia», Milano 1939, p. 272 ss. Per il teatro di Trieste: Scrinari, *op. cit.*, p. 76 ss.; «Arch. Anz.» LIII, 1958, c. 629; Anti, *art. cit.*, p. 272.

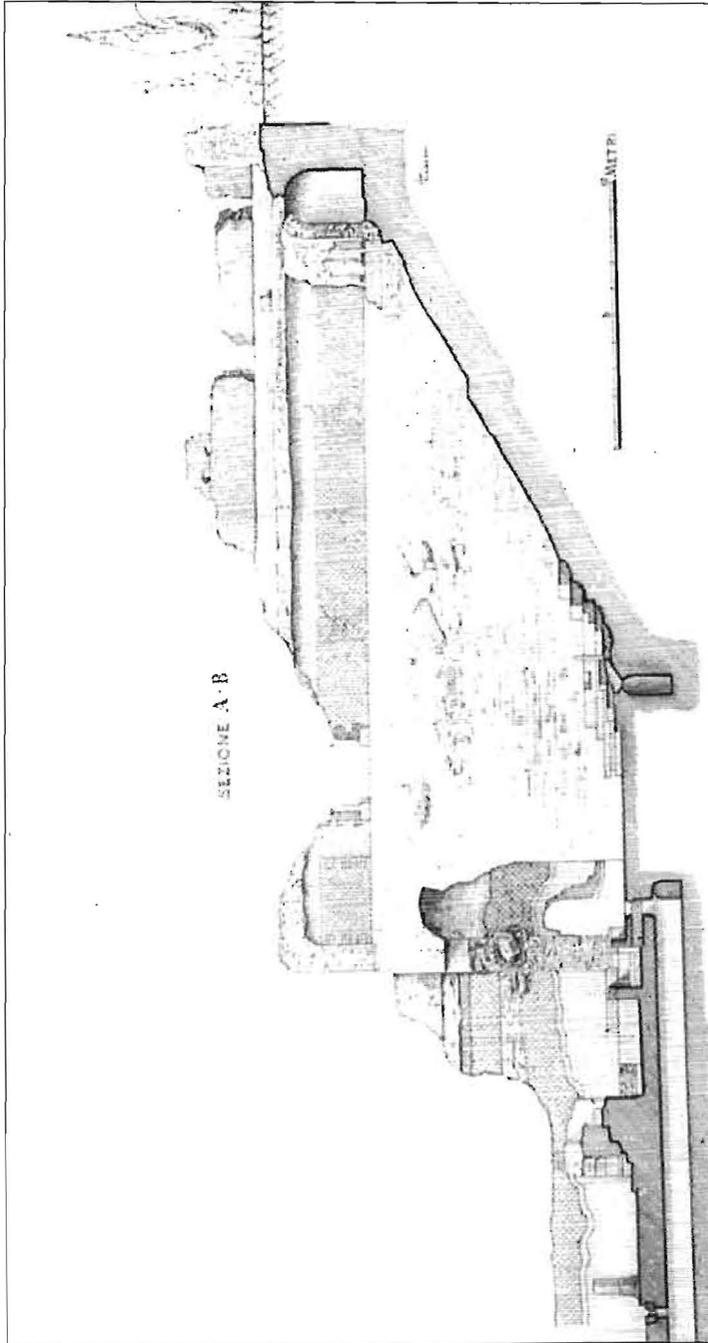
Valga per tutti l'esempio del teatro di Taormina (fig. 24)<sup>68</sup>. Preteso successore di un teatro ellenistico, sfrutta il fianco della collina senza ricorrere a sostruzioni radiali. Corona la cavea con una cripta e, al di sopra, vi imposta un porticato aperto verso la cavea, ma addossato ad uno gemello, aperto a sua volta verso il mare: qui struttura razionale e ricerca scenografica giungono alla più alta definizione, dimostrando la vitalità di un organismo che, lungi dal cristallizzarsi, risponde in pieno, fino all'ultimo, alle mutevoli esigenze di una società in continua trasformazione.

<sup>68</sup> M. Santangelo, *Il teatro romano di Taormina*, Roma 1955; Bieber, *op. cit.*, p. 183 s.; Frezouls 1982, p. 378.





Tav. I Cassino - Teatro: planimetria.



Tav. II Cassino - Teatro: sezione.

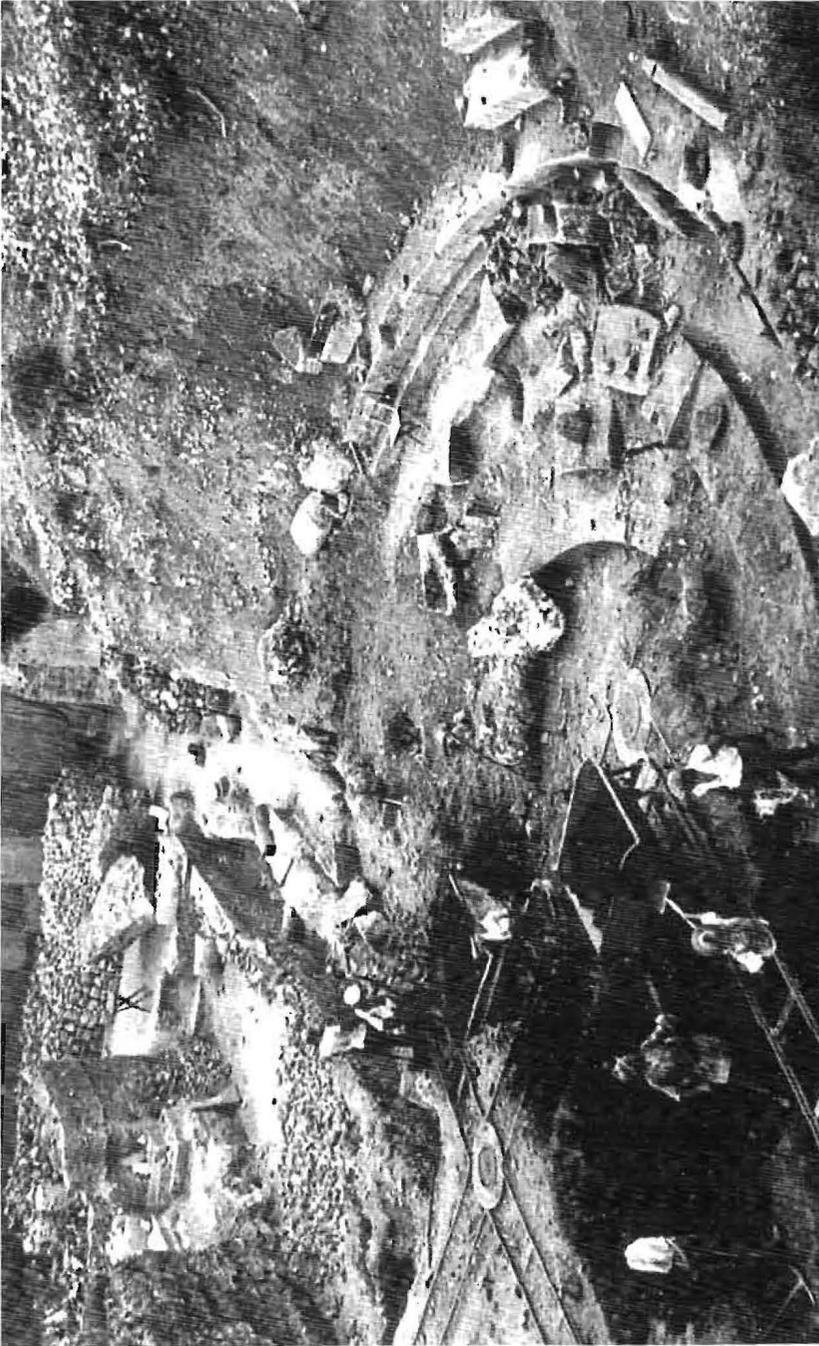


Fig. 1 Cassino - Teatro: veduta d'insieme durante i lavori di scavo.



Fig. 2 Cassino - Teatro: veduta d'insieme da NE.



Fig. 3 Cassino - Teatro: veduta d'insieme da NO.



Fig. 4 Cassino - Teatro: l'orchestra.



Fig. 5 Cassino - Teatro: la cripta



Fig. 6 Cassino - Teatro: la cripta.

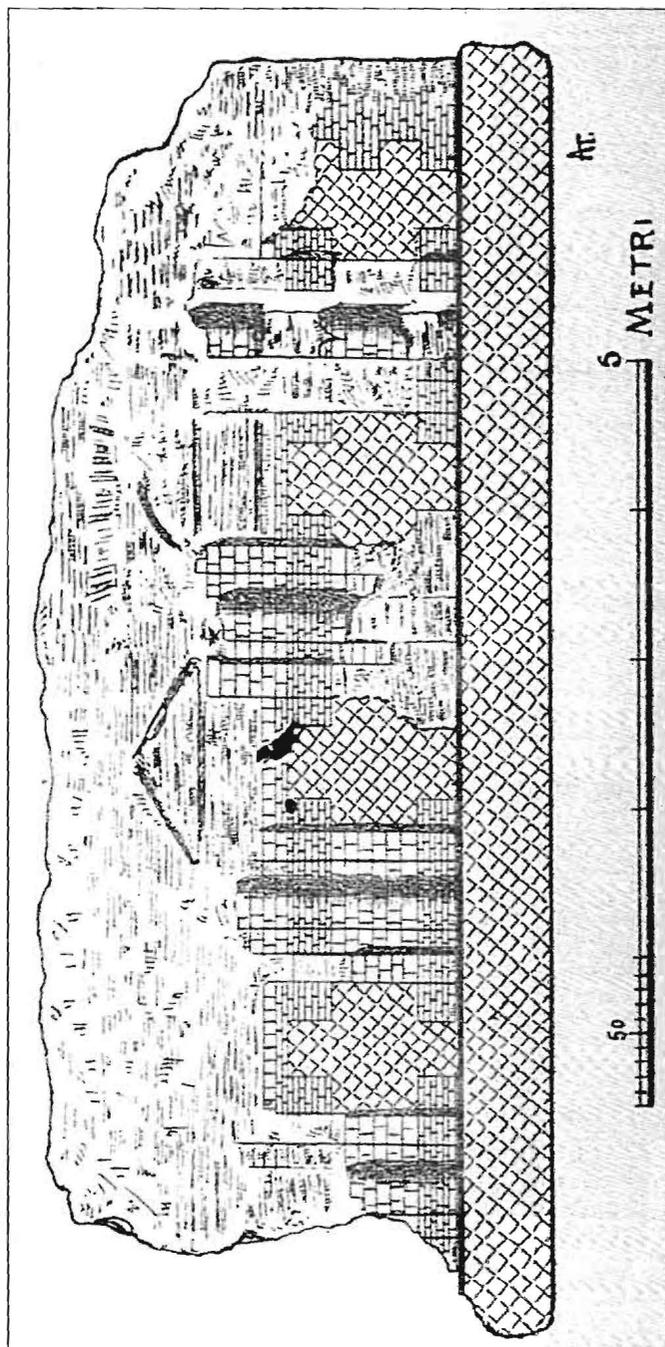


Fig. 7 Cassino - Teatro: la cripta in un particolare disegnativo della fronte.

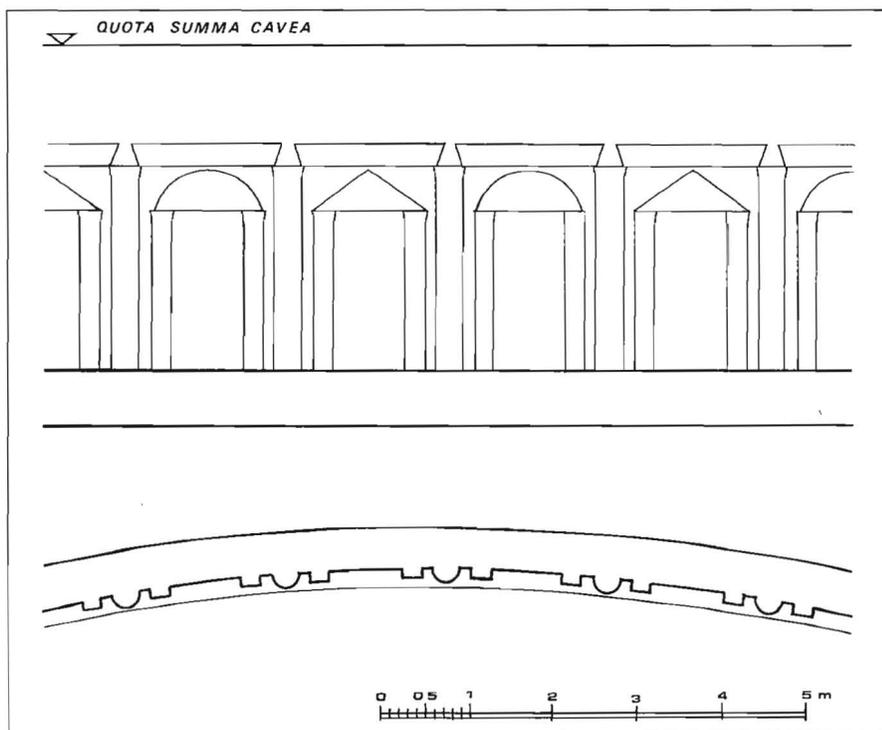


Fig. 8 Cassino - Teatro: la cripta in uno schizzo quotato restitutivo della fronte.

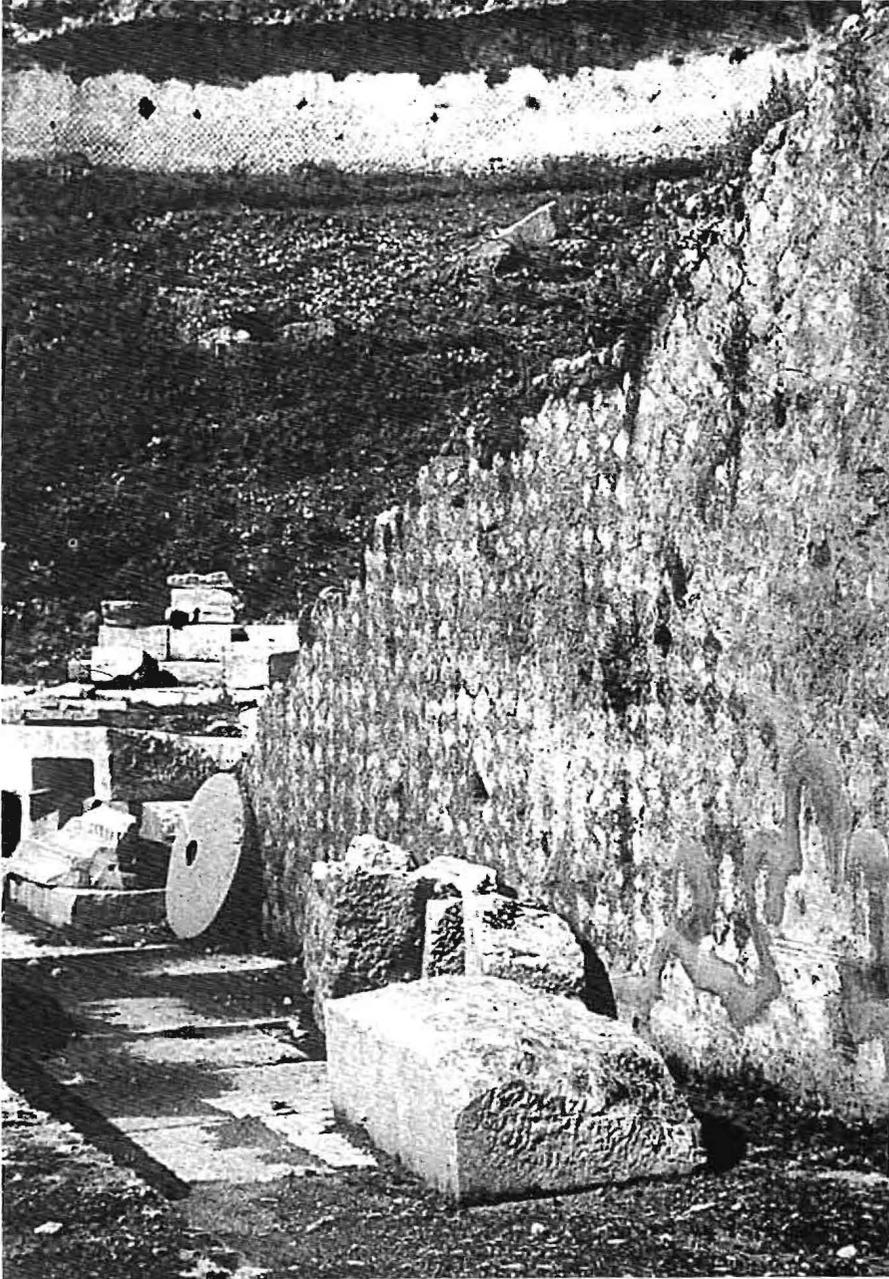


Fig. 9 Cassino - Teatro: l'*aditus* orientale.



Fig. 10 Cassino - Teatro: l'edificio scenico.

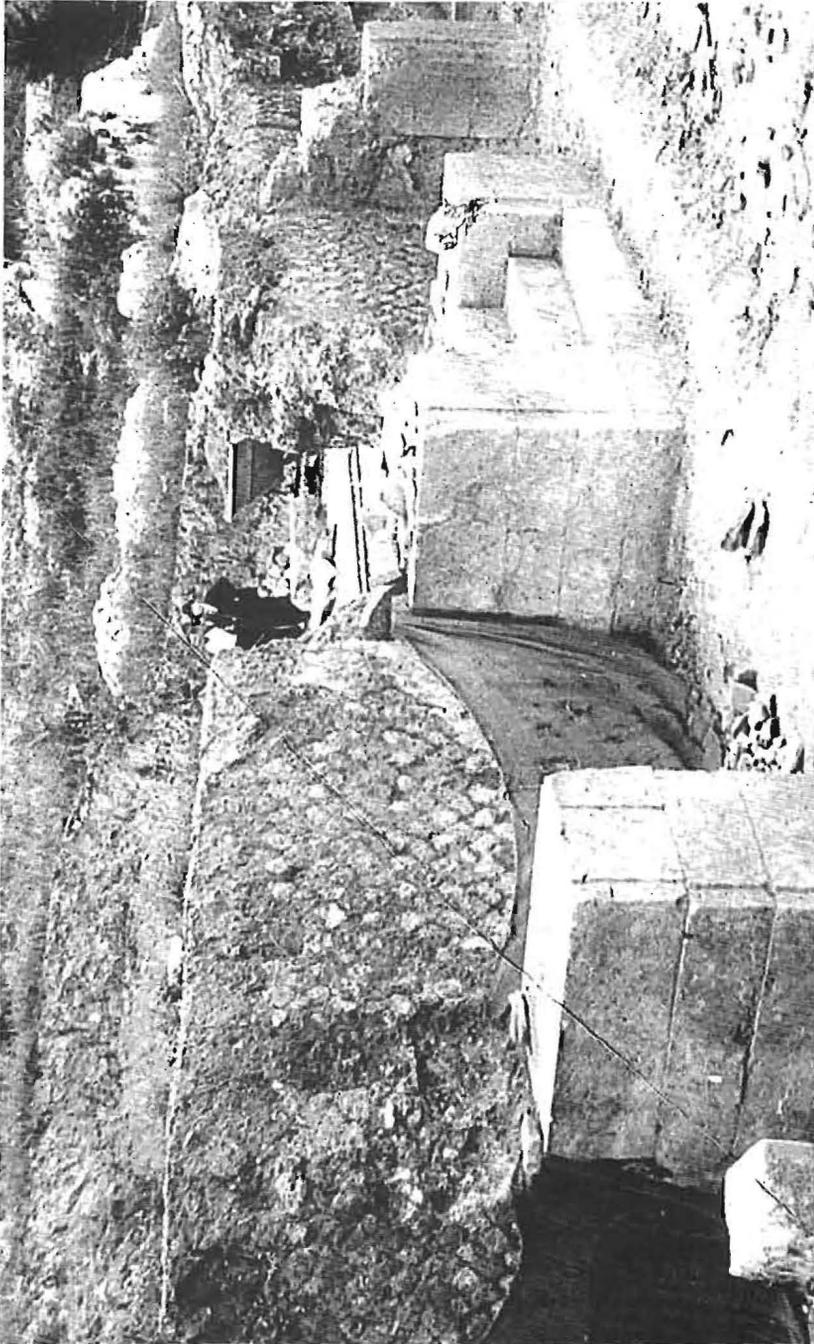


Fig. 11 Cassino - Teatro: *scaenae frons*, parte posteriore. Particolare.



Fig. 12 Cassino - Teatro: *scenae frons*, parte anteriore. Particolare.



Fig. 13 Cassino - Teatro: strutture sotto il piano del *pulpitum*.

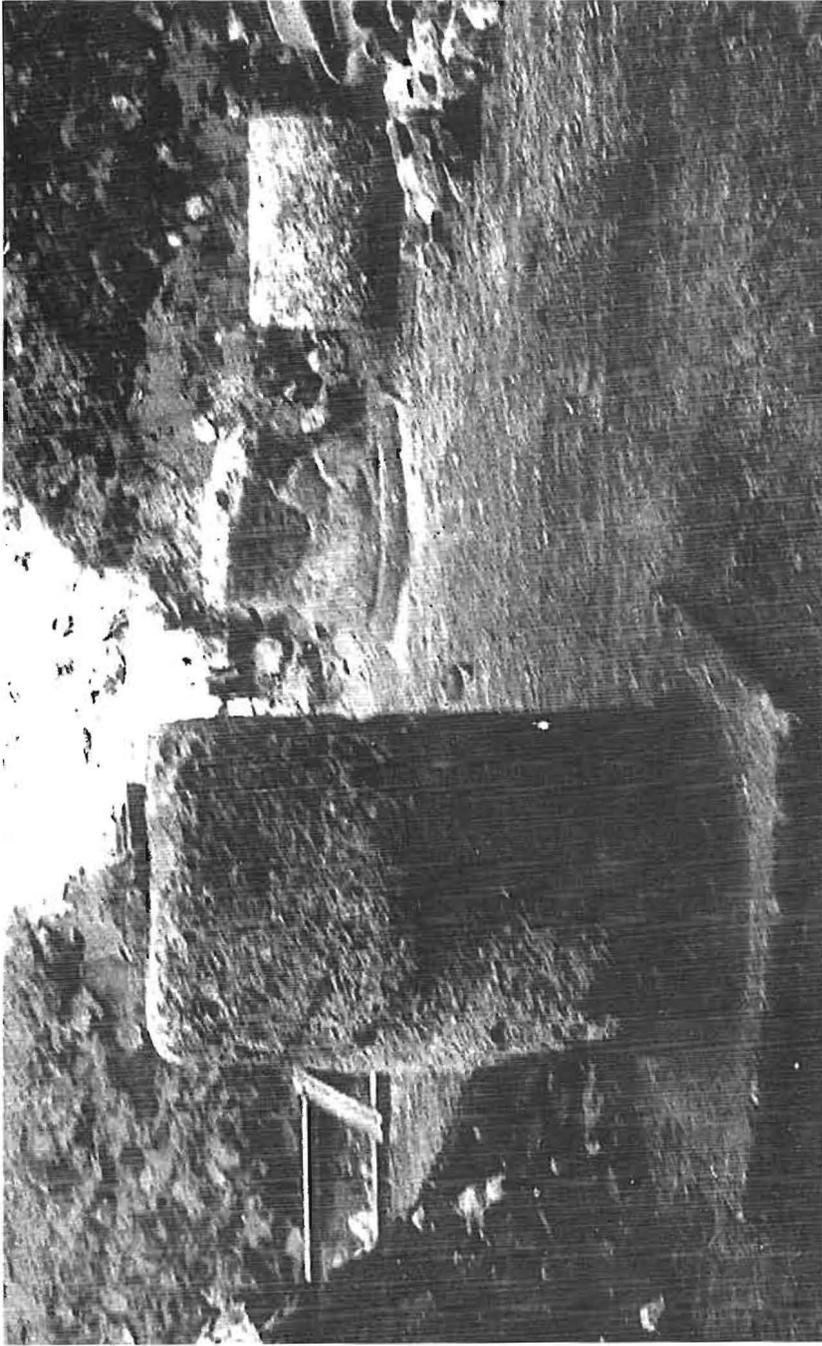


Fig. 14 Cassino - Teatro: scavo del portico occidentale.



Fig. 15 Cassino - Teatro: particolare di tecnica edilizia con ammorsature 'a dente'.

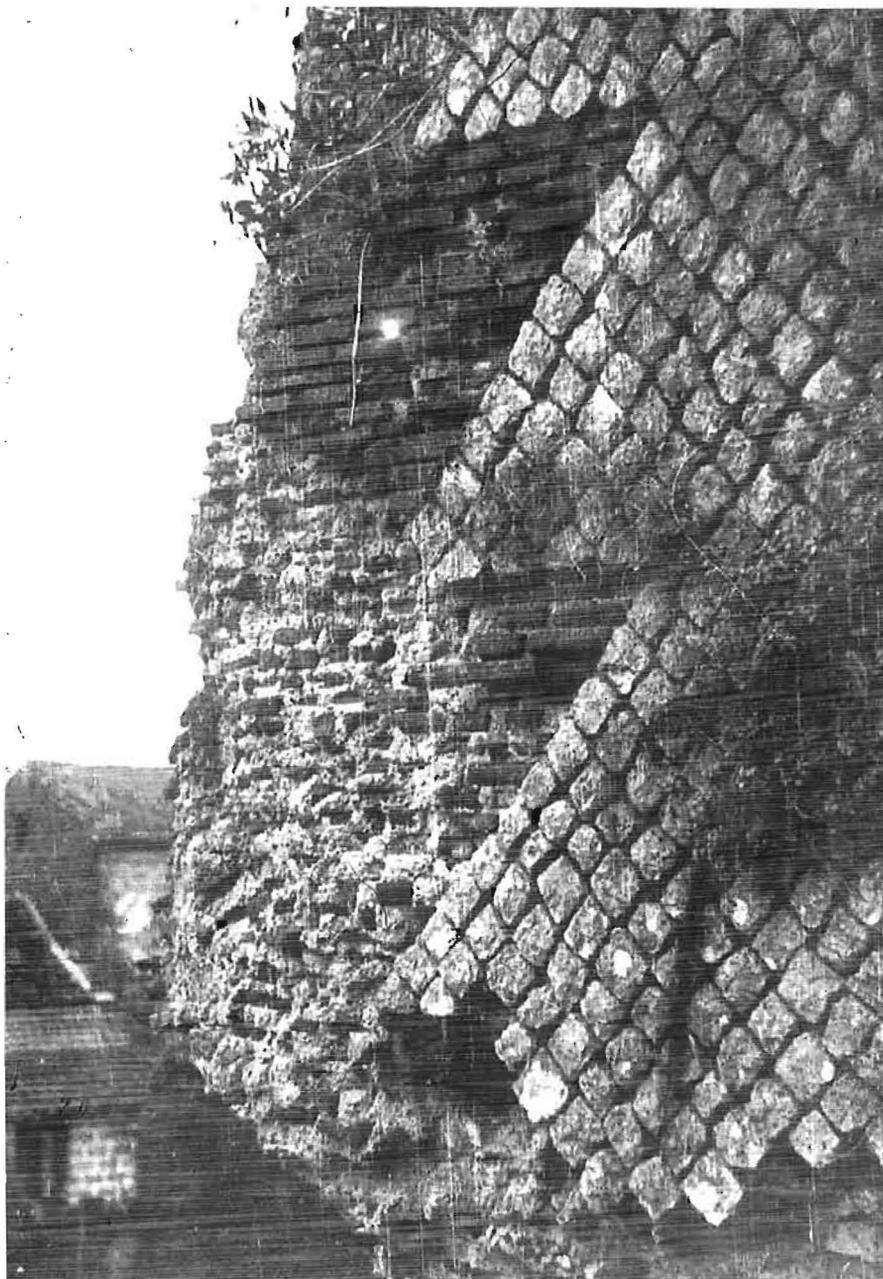


Fig. 16 Cassino - Teatro: particolare di tecnica edilizia con ammorsature *'ad ala'*.

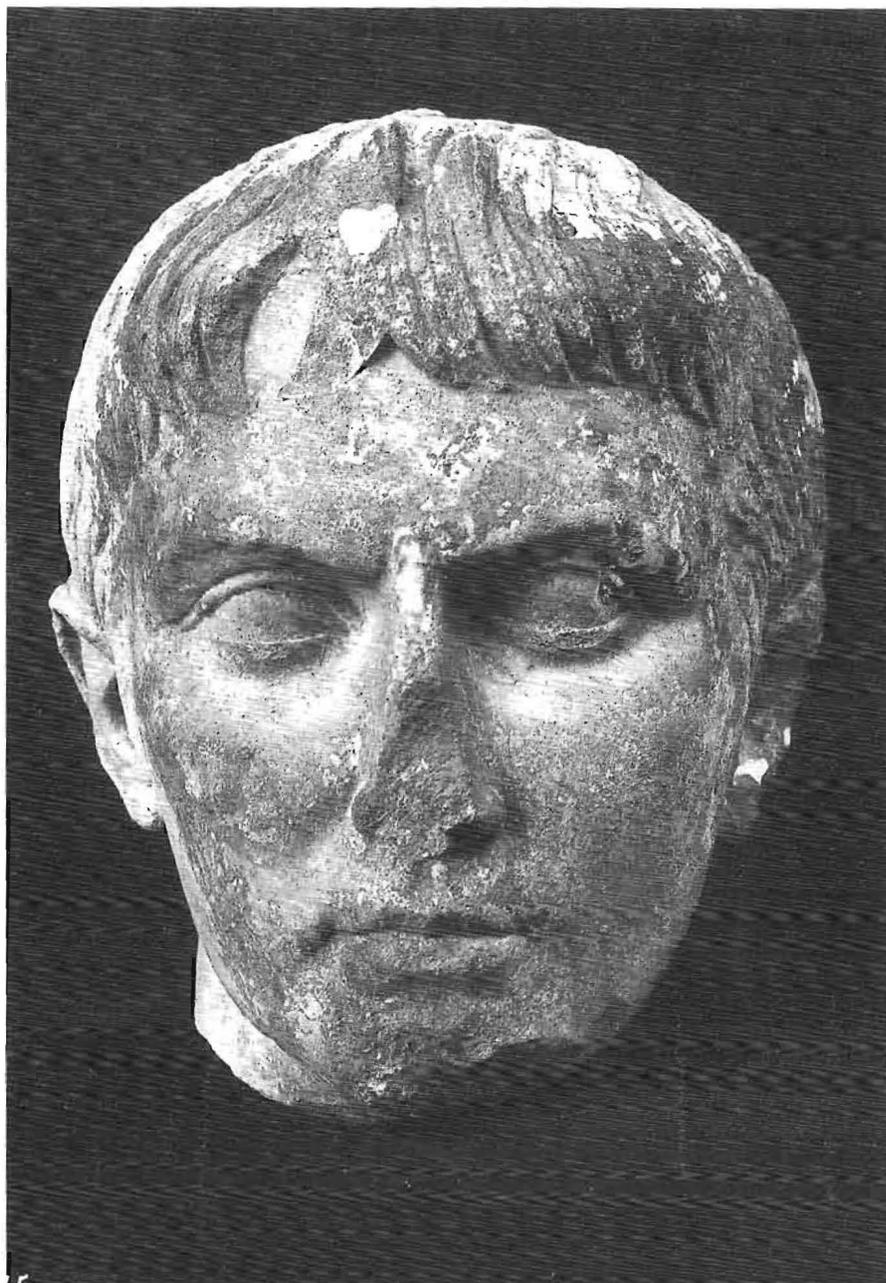


Fig. 17 Cassino - Teatro: testa-ritratto di Gaio Cesare.

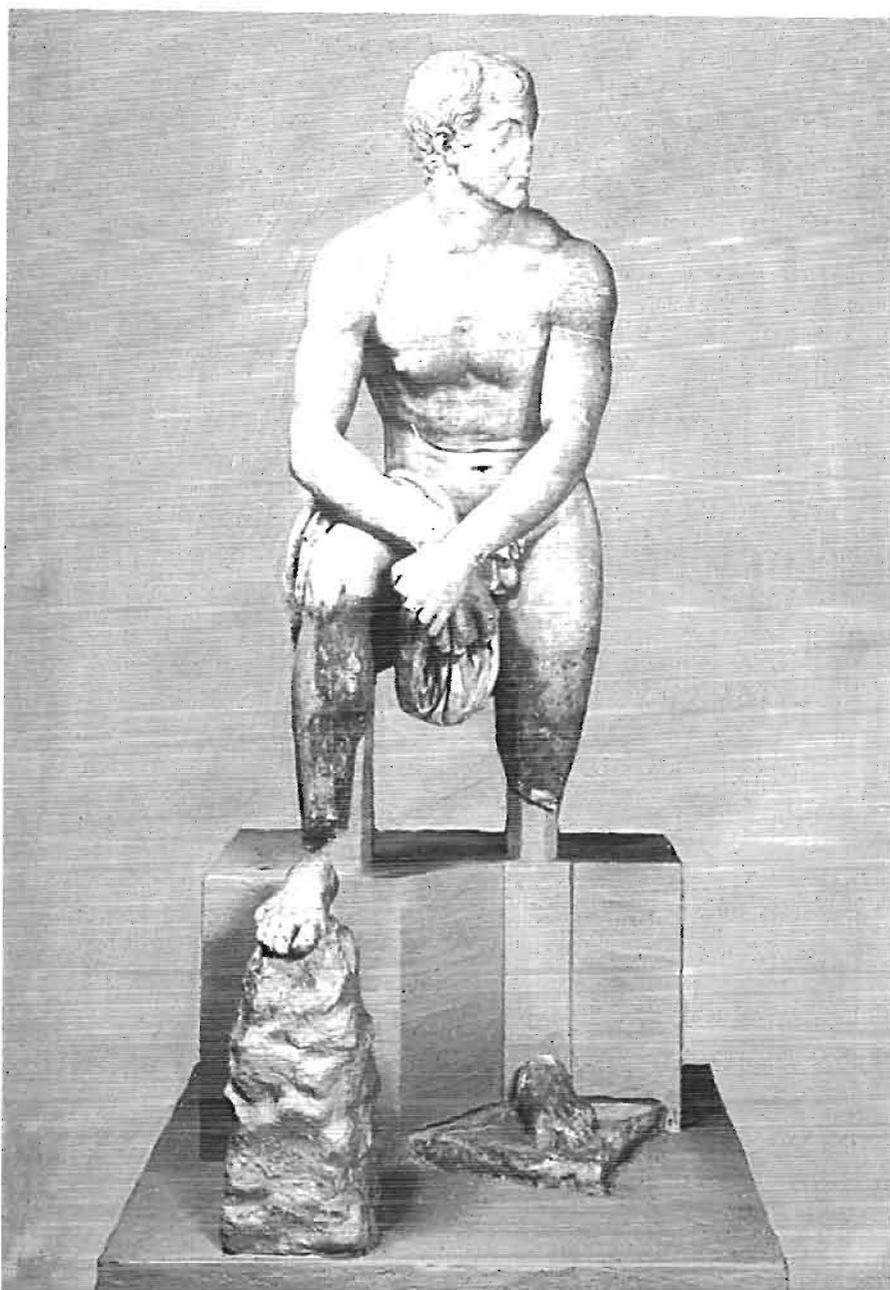


Fig. 18 Cassino - Teatro: statua iconica di personaggio.



Fig. 19 Cassino - Teatro: particolare di cornice.

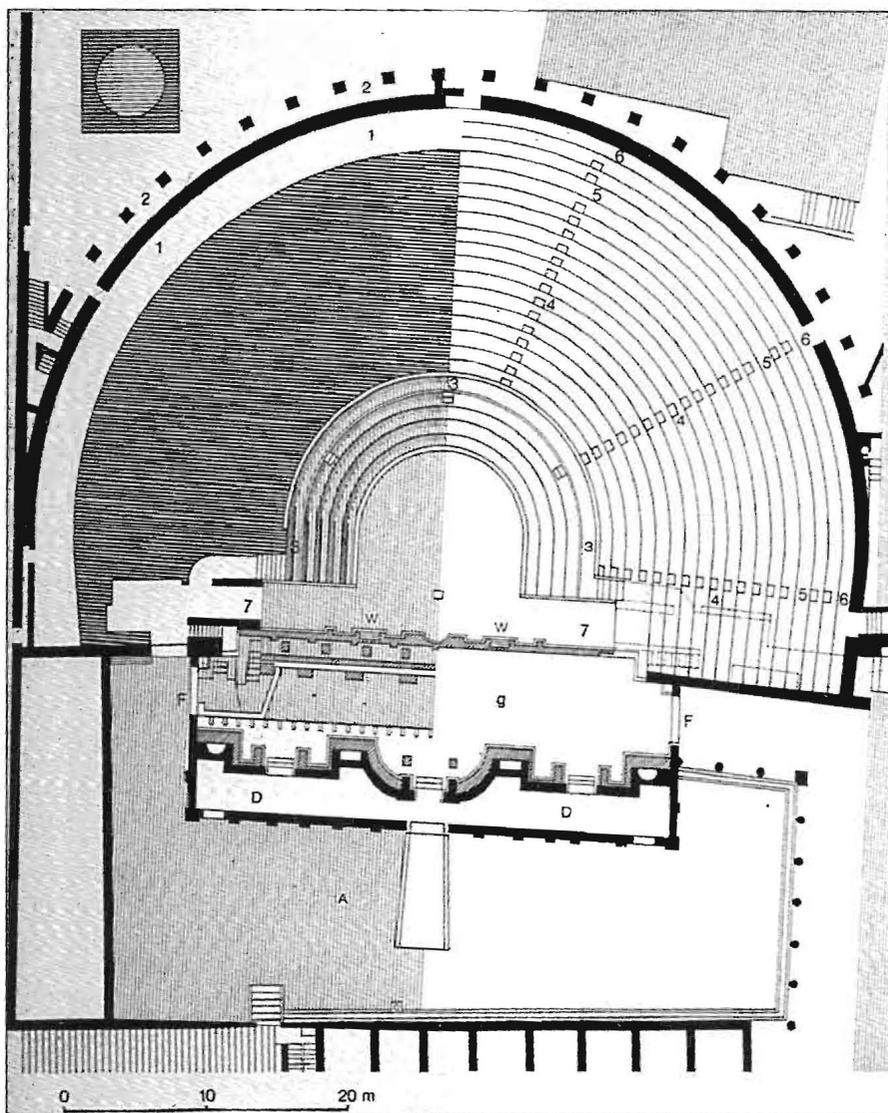


Fig. 20 Pompei - 'Teatro grande': planimetria.

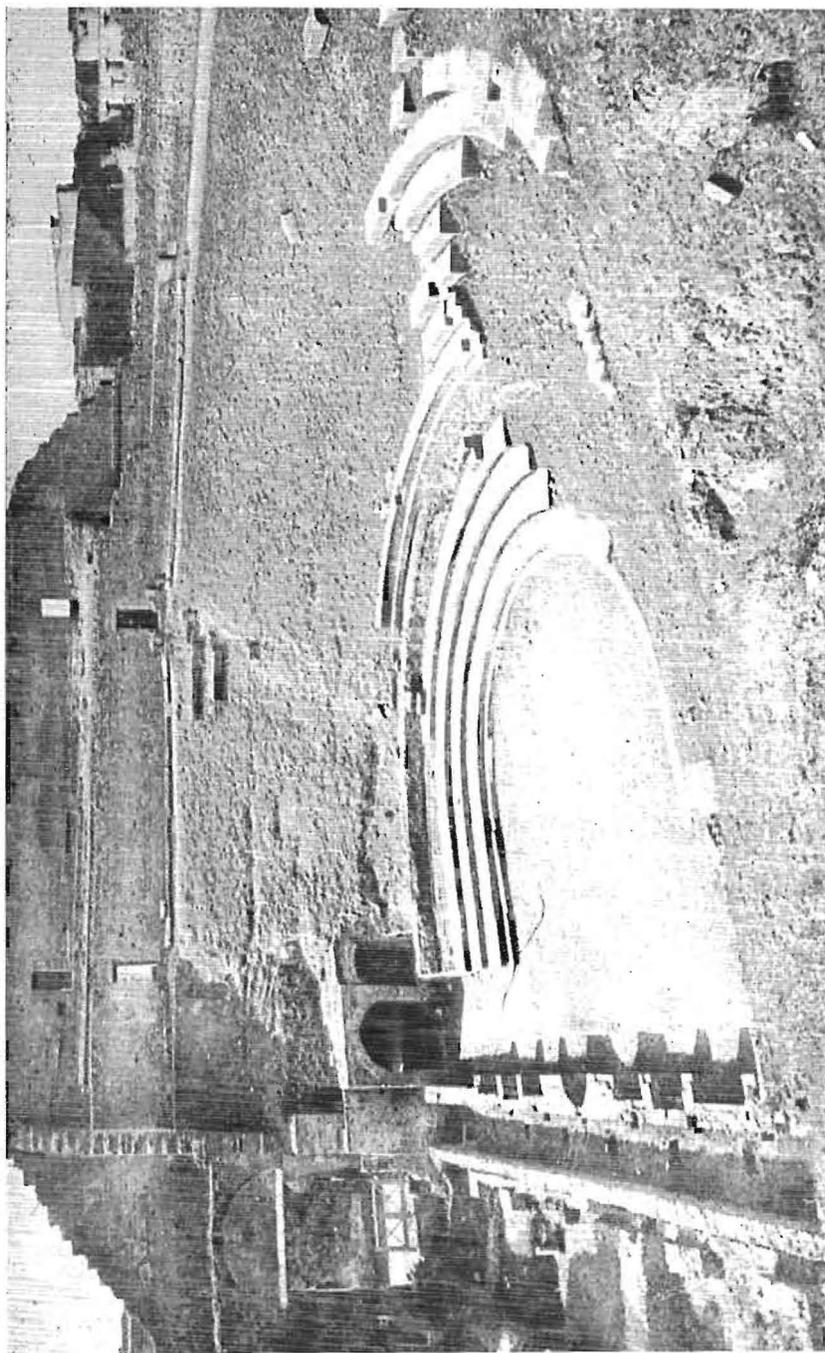


Fig. 21 Pompei - Teatro grande: veduta d'insieme.

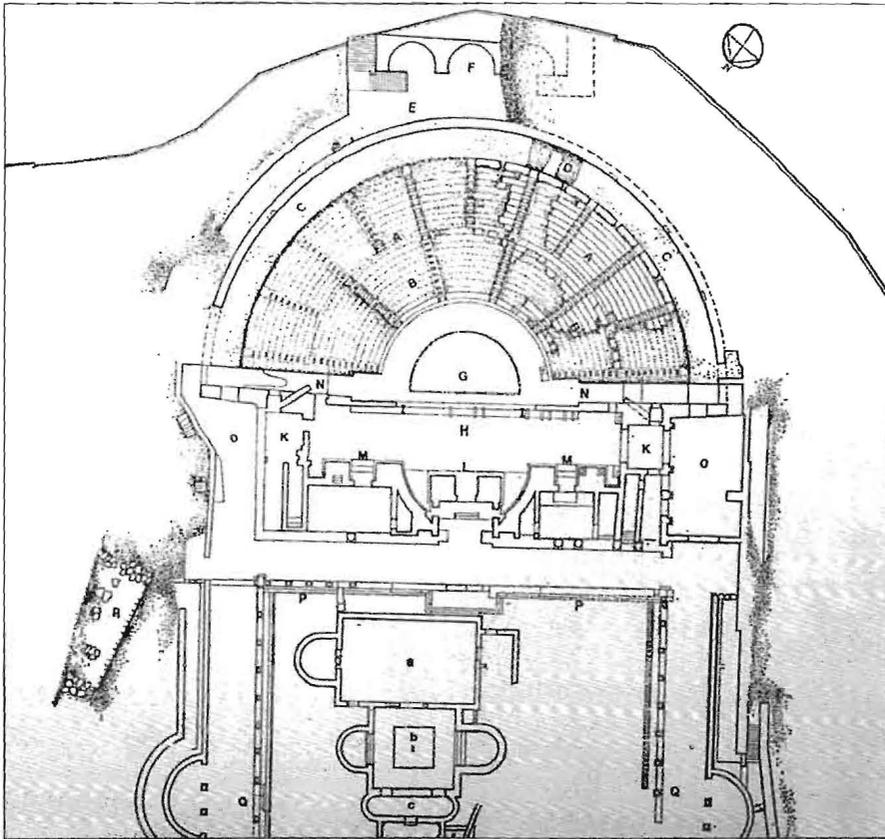


Fig. 22 Volterra - Teatro: planimetria.

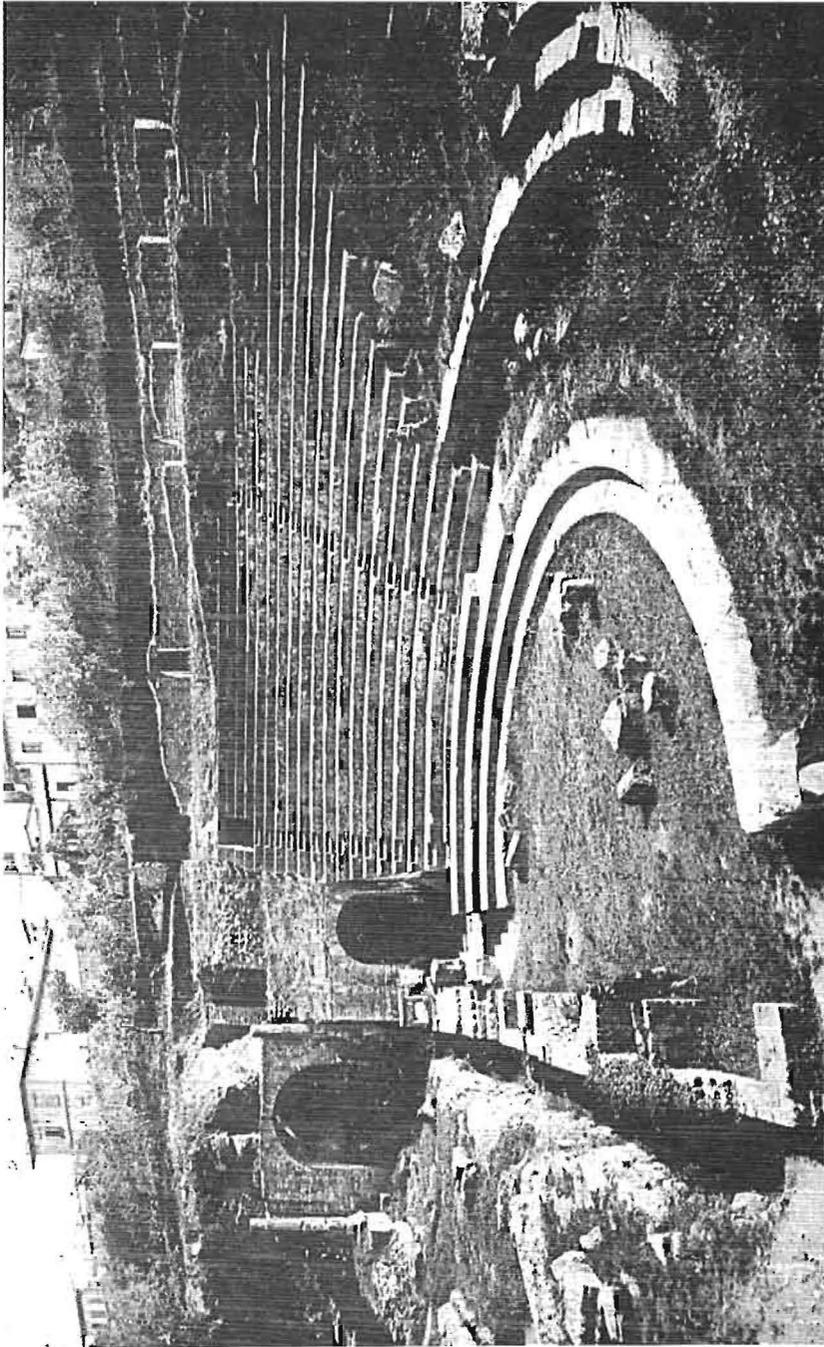


Fig. 23 Fiesole - Teatro: veduta d'insieme.



Fig. 24 Taormina - Teatro: veduta d'insieme.

GIOVANNA RITA BELLINI

## Note sul teatro di Aquinum

Il teatro romano di Aquinum sorge nella parte Nord-Ovest della città, lungo il *decumanus maximus*, cioè lungo il tratto urbano della Via Latina che, entrata dalla cosiddetta Porta Romana ad Ovest, usciva ad Est dalla così detta Porta S. Lorenzo, proseguendo verso *Casinum* (fig. 1).

Il teatro di *Aquinum*<sup>1</sup> non è mai stato sottoposto a scavi sistematici, pur essendo sempre citato negli studi sulla città. Poche righe dedica alla descrizione del monumento il Grossi nel 1907<sup>2</sup>, poche righe il Cagiano de Azevedo nel 1947<sup>3</sup>. Solo citato dal Giuliani e dal Coarelli negli studi di fotointerpretazione rispettivamente sull'area urbana di Aquinum e sulla topografia extraurbana, nel 1964<sup>4</sup>.

Il dato offertoci da quanto è attualmente visibile del monumento è, a prima vista, altrettanto scarso.

### Abbreviazioni bibliografiche

Cagiano de Azevedo, *Aquinum* = M. Cagiano de Azevedo, *Aquinum*, Roma 1947

Coarelli, "Topografia extraurbana" = F. Coarelli, *Note sulla topografia extraurbana di Aquino*, in *Saggi di Fotointerpretazione Archeologica*, in «Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica dell'Università di Roma», I, Roma 1964, pp. 51-54.

Giuliani, "Aquino" = C.F. Giuliani, Aquino in *Saggi di Fotointerpretazione Archeologica*, in «Quaderni dell'Istituto di Topografia Antica dell'Università di Roma», I, Roma 1964, pp. 41-49.

Grossi, *Aquinum* = Grossi, *Aquinum*, Roma 1907.

<sup>1</sup> Ritengo assolutamente opportuno dire *Aquinum*, e non Aquino, in quanto la città romana ricade per tre quarti nel territorio dell'attuale Comune di Castrocielo, e solo per un quarto in quello di Aquino.

<sup>2</sup> Grossi, *Aquinum*, pp.

<sup>3</sup> Cagiano de Azevedo, *Aquinum*, pp. 42-43.

<sup>4</sup> Giuliani, *Aquinum*, p. 46.

I 22 setti radiali di sostruzione delle gradinate della cavea, di cui alcuni abbastanza conservati in elevato, altri meno, sono tutti coperti da alberi, cresciuti sulle murature, in cui hanno saldamente inserito le radici (figg. 2-8), mentre l'orchestra è interamente occupata da un vigneto (figg. 9-10).

I dati che era possibile ricavare in queste condizioni erano più o meno quelli del Grossi e del Cagiano, di cui vale la pena riportare la descrizione, che è comunque il punto di partenza di questo studio: "Il teatro sorge con la fronte rivolta verso la Via Latina, anzi lungo questa doveva erigersi il muro di fondo della scena, del quale però, purtroppo, non resta più alcuna traccia visibile. Tutto quello che si vede sono i ruderi dei cunei di sostegno delle gradinate, in opera reticolata molto fine e accurata, lunghi ciascuno m. 14. Essi erano collegati fra loro da volte a botte in apparato cementizio, del quale restano alcuni tratti. La larghezza complessiva della costruzione è di circa m. 64. All'intorno resta qualche tratto del canale di scolo delle acque piovane, costituito da elementi di travertino. Pure in travertino doveva essere il rivestimento esterno, poiché di tale pietra è un informe capitello che giace nell'interno di un cuneo, seminascosto dai rovi. Dal tipo della struttura muraria si potrebbe datare questo teatro nei primi anni del I sec. d.C., ossia esso sarebbe di alcuni decenni posteriore alla fondazione della colonia"<sup>5</sup>.

Uniche differenze immediatamente apprezzabili confrontando i dati affetti da una prima osservazione con quelli forniti dal Cagiano: la lunghezza dei setti (m. 16,50 anziché m. 14) ed il rivestimento (in opera quasi reticolata, e non "reticolata molto fine e accurata").

Di grandissima importanza sono perciò due piccoli saggi effettuati uno in corrispondenza dell'asse minore della cavea (saggio A), l'altro in prosecuzione del primo setto verso l'orchestra (saggio B), che hanno permesso una lettura più approfondita del monumento, offrendoci dati senz'altro parziali, ma più completi rispetto alla descrizione citata<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Cagiano de Azevedo, *Aquinum*, pp. 42-43.

<sup>6</sup> I saggi sono stati effettuati dai giovani della Coop. OASI di Castrocielo, con la mia direzione e sotto il controllo del Sig. Tommaso Vasqui della Soprintendenza Archeologica per il

Il saggio A (fig. 11) è stato effettuato con lo scopo di verificare la quota del pavimento dell'orchestra. Invece, sono emersi 3 gradoni (più precisamente un gradone intero, più la pedata del terzo e l'alzata del primo), in nucleo di opera cementizia, larghi m. 0.85, alti m. 0.46. Il piano della pedata del terzo gradone è a m. 1.90 dal piano di calpestio del vigneto, a sua volta più basso di circa m. 1 rispetto al piano di calpestio circostante.

Il rinvenimento dei gradoni è di grande importanza per vari motivi.

Prima di tutto, del teatro di *Aquinum* si conoscevano solo i setti radiali di sostruzione della cavea, ma non si aveva traccia delle gradinate, che si conservano invece per l'*ima cavea*.

Inoltre, si supponeva che la cavea fosse solo quella sostruita, mentre il saggio ha dimostrato che nel teatro di *Aquinum* c'erano due ordini di gradinate, di cui quello superiore sostruito, quello inferiore scavato (come dimostrano la profondità di rinvenimento, ed il rapporto della quota del gradone più profondo rispetto al piano di calpestio circostante).

Il saggio B (fig. 12) ha invece permesso di individuare, per altri m. 6.50 verso il centro del teatro, la prosecuzione del primo setto, per una lunghezza approssimativa totale di m. 23.

Il rilievo e la graficizzazione di tali elementi hanno portato alla pianta del teatro<sup>7</sup> (fig. 13), osservando la quale possiamo dire che il teatro è costituito da due ordini: l'*ima cavea*, scavata, di cui sono stati individuati due gradoni, larghi m. 0.85, alti m. 0.46, più l'alzata di un terzo, e la *media cavea*, sostruita su 22 setti radiali lunghi m. 16.50, spessi m. 1.05, distanti tra loro, lungo la linea esterna dell'emicyclo, m. 4.60 (asse-asse), con un interspazio di m. 3.60 (reale ampiezza del passaggio) (fig. 14).

I due setti che delimitavano la cavea dalle *parodoi* proseguivano, stando ai dati del saggio B, fino ad una lunghezza totale di m. 23.

Lazio, che ringrazio sentitamente. La Coop. OASI ha anche effettuato il lavoro di disboscamento della cavea, coperta di rovi, rendendo così possibile l'accesso ai resti archeologici.

<sup>7</sup> La documentazione grafica è stata realizzata dai Disegnatori della Soprintendenza Archeologica per il Lazio Sigg. Franco Cioffi e Gianfranco Pacitto, che ringrazio anche per le utilissime osservazioni e per lo scambio di idee nel corso del lavoro. Queste note sul teatro di *Aquinum* sono il risultato anche del loro lavoro.

I setti sono costituiti da nuclei in opera cementizia in pietrame e malta, rivestiti sui due lati da una muratura in opera quasi reticolata, con *cubilia* di calcare locale di grandezza variabile tra i cm. 10x10, 12x12, 14x14 (fig. 15-16).

Erano collegati tra loro da volte a botte. È conservata quella tra i setti 19 e 20 (nucleo spesso m. 0,40 – fig. 17 – e sezione fig. 20) ma in quasi tutti i setti ci sono tracce sicure dell'imposta della volta, tranne ovviamente in quelli scarsamente conservati in alzato, e tra i setti 4 e 5, 18 e 19.

L'osservazione della linea di imposta della volta (figg. 18-19), facilmente riconoscibile sia dal nucleo dove si distingue il differente piano di posa tra la parete verticale e la gettata obliqua della volta, sia nel paramento, dove lo spiccato della volta è sottolineato dai *cubilia* posti con il lato in alto, invece che con l'angolo, permette di calcolare l'angolo di inclinazione della cavea, che è di 27° (fig. 20).

Non è possibile calcolare, invece, quante fossero le gradinate della cavea, in quanto i gradoni rinvenuti ci danno, è vero, delle precise misure (m. 0.85 di larghezza per m. 0.46 di altezza), ma per quanto riguarda il nucleo; non abbiamo elementi per dire se e come tali gradoni fossero rivestiti, né se le dimensioni di quelli rinvenuti, probabilmente destinati ai notabili della città, fossero le stesse per il resto della cavea, o se qui fossero di dimensioni minori.

È però possibile calcolare l'inclinazione dei gradoni dell'*ima cavea*, che è di 27° come per la *media cavea*.

Sicuramente tra la *media cavea* e l'*ima cavea* correva un corridoio, che non sappiamo però né se delimitato da una balaustra come a Cassino, né quanto largo, non conoscendo l'esatto numero dei gradoni dell'*ima cavea* (nella pianta, infatti – v. fig. 13 – sono indicati i gradoni certi, tratteggiato l'ipotetico, lasciato senza indicazioni lo spazio tra il gradone più alto rinvenuto nell'*ima cavea* e l'inizio della *media cavea*, in quanto non possiamo sapere se ci fosse un ulteriore gradone, né di conseguenza quale fosse la larghezza del corridoio).

Altro dato che non è stato possibile ricavare, ma che possiamo ipotizzare dal confronto con altri teatri, è se l'emiciclo esterno della

cavea fosse raccordato da un corridoio anulare coperto, su cui poteva impostarsi la *summa cavea*, e il muro del *moenianum* superiore, ornato da elementi decorativi.

Non conosciamo la lunghezza delle *parodoi*, né se fossero coperte.

Sul lato Ovest, prima del primo setto, si notano due strutture, di cui una addossata al primo setto, la seconda posta ad una certa distanza che allo stato attuale non è stato possibile calcolare, con andamento radiale convergente sul primo setto. La seconda struttura sembrerebbe essere l'elevato di un muro crollato appoggiandosi alla prima struttura.

L'incertezza della situazione, che potrà essere chiarita solo al momento dello scavo, rende improponibile qualsiasi ipotesi.

Dal rilievo risultano evidenti altri particolari, di grande importanza dal punto di vista architettonico.

La forma della cavea infatti non è semicircolare, con angolo di  $180^\circ$  rispetto al diametro dell'orchestra, ma è un settore circolare con apertura angolare di  $164^\circ$  (quindi di  $82^\circ$  tra l'asse minore ed il muro della *parodos*, invece che di  $90^\circ$ ). Il raggio del teatro, calcolato dal punto più esterno dei setti radiali, lungo l'asse di questi, fino alla convergenza delle loro linee di fuga al centro della circonferenza, è di m. 34.50. Quindi il teatro aveva un diametro di m. 69.

Nessun elemento emergente rimane, invece, della scena.

Il Cagiano<sup>8</sup>, ripreso dal Giuliani<sup>9</sup>, la dà parallela alla Via Latina, ma i nuovi dati scaturiti dal rilievo e dai saggi, ed un riposizionamento delle strutture sulla pianta del Giuliani<sup>10</sup> (fig. 21) interpretativa della foto aerea (fig. 22), farebbero propendere per nuove ipotesi.

Innanzitutto, osserviamo che mentre la Via Latina ha un andamento perfettamente Ovest-Est, con un angolo di  $90^\circ$  rispetto al Nord, il teatro ha l'asse minore spostato di  $8^\circ$  gradi ad Ovest di Nord, e quindi forma con la Via Latina un angolo di  $82^\circ$ .

<sup>8</sup> Cagiano de Azevedo, *Aquinum*, p. 42.

<sup>9</sup> Giuliani, "Aquino", p. 46.

<sup>10</sup> Giuliani, "Aquino", p. 43, fig. 2.

Inoltre, data l'ampiezza del teatro, il muro di fondo della scena sarebbe completamente a ridosso della strada.

In effetti dovette essere così, perché questo è il dato ricavabile anche dalla foto aerea, attraverso la quale la scena è perfettamente leggibile, oltre che dall'osservazione del terreno del vigneto, che sale di circa 30 cm. a ridosso della strada.

Ma stupisce che nella pianificazione urbanistica della colonia non si sia considerato uno spazio più ampio per il teatro, con possibilità di maggior respiro intorno e dietro la scena.

Una possibile spiegazione logica, avanzata qui per la prima volta, ma ovviamente suscettibile di ulteriori verifiche, è legata ad una retrodatazione del teatro ad epoca municipale, piuttosto che vederlo come monumento costruito con la colonia (come propone il Coarelli<sup>11</sup>) o nei primi anni del I sec. d.C. (come propone il Cagianò<sup>12</sup>).

L'analisi della rielaborazione grafica della pianta del Giuliani, supportata da una rilettura del Giuliani stesso, permette di fare alcune osservazioni.

Innanzitutto si nota che "i decumani, di cui il più importante era naturalmente il tratto urbano della Via Latina, erano intersecati non ortogonalmente, bensì con un angolo di 18° O di Nord, da due *cardines* ..." (da cui deriva una suddivisione urbanistica con isolati a forma di parallelogramma, anziché rettangolari) "... L'importanza data ai due *cardines* farebbe supporre una derivazione dallo schema dell'accampamento repubblicano a due assi principali paralleli (*Via Principalis* e *Via Quintana*) di chiara ispirazione ippodamea ...". "... Va considerato che l'impianto della colonia fu in parte condizionato da elementi preesistenti quali potevano essere la cinta difensiva e l'allineamento di almeno una via N-S. Da ciò il rapporto che ha determinato il disegno deviato di 18° rispetto all'ortogonale"<sup>13</sup>.

Il Giuliani fa quindi riferimento, in base ad elementi certi, all'impianto urbanistico preesistente alla colonia, che può essere

<sup>11</sup> Coarelli, "Topografia extraurbana", p. 53.

<sup>12</sup> Cagianò de Azevedo, *Aquinum*, p. 43.

<sup>13</sup> Giuliani, "Aquinum", pp. 47-48.

quello del *frequens municipium* ricordato, nel 63 a.C., da Cicerone<sup>14</sup>, testimoniato dai resti della cinta muraria precedente a quella coloniale (fig. 23), o dei tracciati viari Nord-Sud.

Un altro elemento di riflessione è offerto dal Giuliani a proposito dell'anfiteatro<sup>15</sup>, per il quale osserva che la sua presenza può aver condizionato la rete stradale della zona meridionale della città, aggiungendo, in nota, che "bisognerebbe, in tal caso, poter accertare la contemporaneità della fondazione della colonia e l'impianto dell'anfiteatro, o almeno che nel tracciare le vie si sia considerata la sua futura costruzione". Ma si potrebbe più facilmente ipotizzare che l'anfiteatro già fosse esistente, e che per questo motivo ha condizionato la rete viaria circostante.

Osservando la rielaborazione della pianta del Giuliani, con il nuovo posizionamento del teatro, risulta inoltre che l'asse maggiore dell'anfiteatro è perfettamente parallelo all'asse minore del teatro, cui è accomunato anche dalla stessa tecnica muraria, a differenza degli altri monumenti superstiti in opera quadrata.

L'ipotesi di una datazione del teatro ad epoca municipale, spiegherebbe anche la sua anomala posizione con la scena a ridosso della Via Latina.

Solo nel momento della fondazione della colonia, infatti, come ben nota il Coarelli<sup>16</sup>, la Via Latina fu rattificata secondo il tracciato testimoniato, oltre che dalle porte (Romana e di S. Lorenzo), anche dai miliari LXXVIII, rinvenuto poco prima del punto ove la strada piega prima di entrare in città, e LXXX, rinvenuto presso la torre di S. Gregorio, databili al 39 a.C.. In tale data la strada, dunque, era già stata rettificata.

Ma la rettifica, rispetto ad un passaggio più settentrionale documentato dalla foto aerea<sup>17</sup>, aveva senso solo in rapporto alla centuriazione, e quindi all'impianto urbano coloniale. La data di deduzione della colonia è, infatti, non lontana dal 39 a.C., come si deduce dal

<sup>14</sup> Cic., *Philipp.* II, 106.

<sup>15</sup> Giuliani, "Aquino", p. 46.

<sup>16</sup> Coarelli, "Topografia extraurbana", pp. 52-53.

<sup>17</sup> Coarelli, "Topografia extraurbana", fig. 1.

*Liber Colontiarum*: “*Aquinum, muro ducta colonia, a triumviris deducta ...*”<sup>18</sup>.

Anche il Coarelli nota la particolarità che le vie, all'interno della città, si incrociano obliquamente, fatto dovuto all'esistenza di un impianto urbano più antico.

Ipotizzando quindi l'appartenenza del teatro al *municipium*, il suo rapporto – al momento della costruzione – con la Via Latina, non era così immediato, poiché la strada passava più a Nord, e quindi possiamo ipotizzare intorno ad esso dalla parte della scena, eventuali strutture accessorie, come la *porticus pone scaenam*, la cui presenza è confermata dalla lettura della foto aerea.

Al momento dell'impianto della colonia la rettifica della Via Latina obbligata al passaggio dei laghi nel punto di strozzatura, ha determinato il sacrificio della parte retrostante la scena.

Il problema degli accessi al teatro, e lo studio di fasi edilizie successive, per ora non documentate, vengono rimandati agli esiti di un futuro scavo.

<sup>18</sup> *Liber Colontiarum*, 229, 13.



Fig. 1: Foto aerea. Sono indicati il circuito delle mura, il teatro, il tracciato della Via Latina.



Fig. 2: Teatro romano di *Aquinum* - Emiciclo esterno.

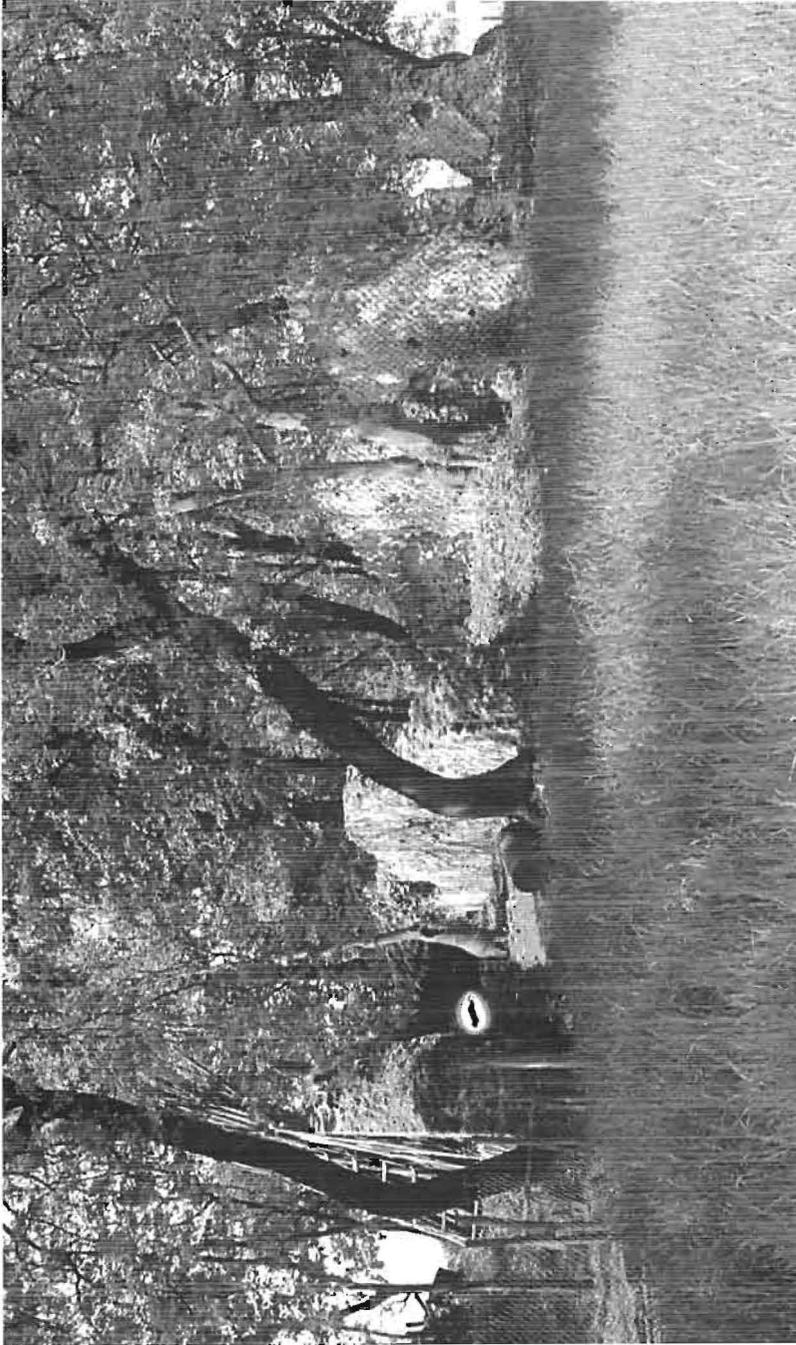


Fig. 4: Emiciclo esterno: particolare da Est, setti nn. 17-18-19-20. Da notare tra i setti 19 e 20 l'unico tratto conservato della volta a botte che copriva gli spazi tra i setti radiali.



Fig. 3: Emiciclo esterno: particolare da Ovest, setti nn. 2-3-4-5.

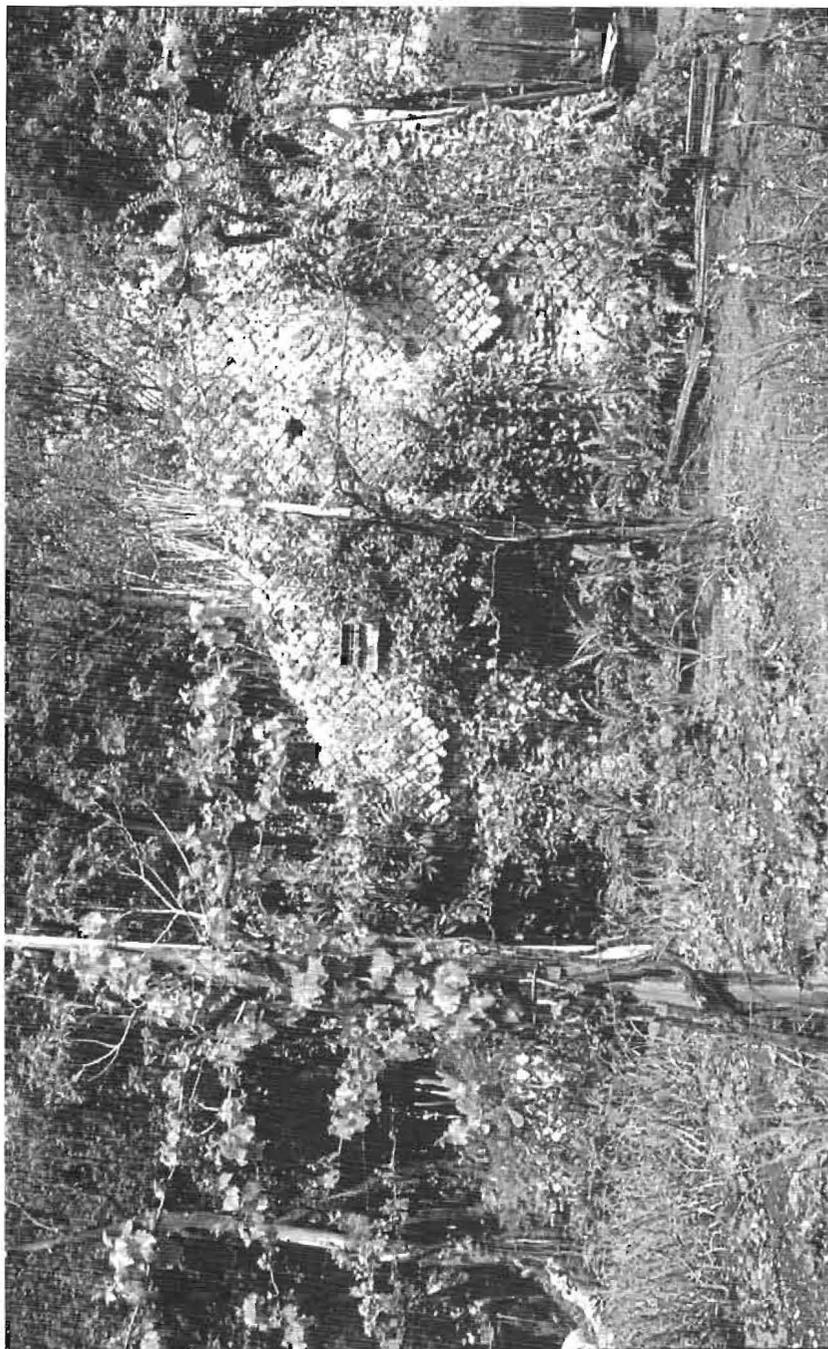


Fig. 5: Il 22° setto, che chiudeva la cavea ad Est.

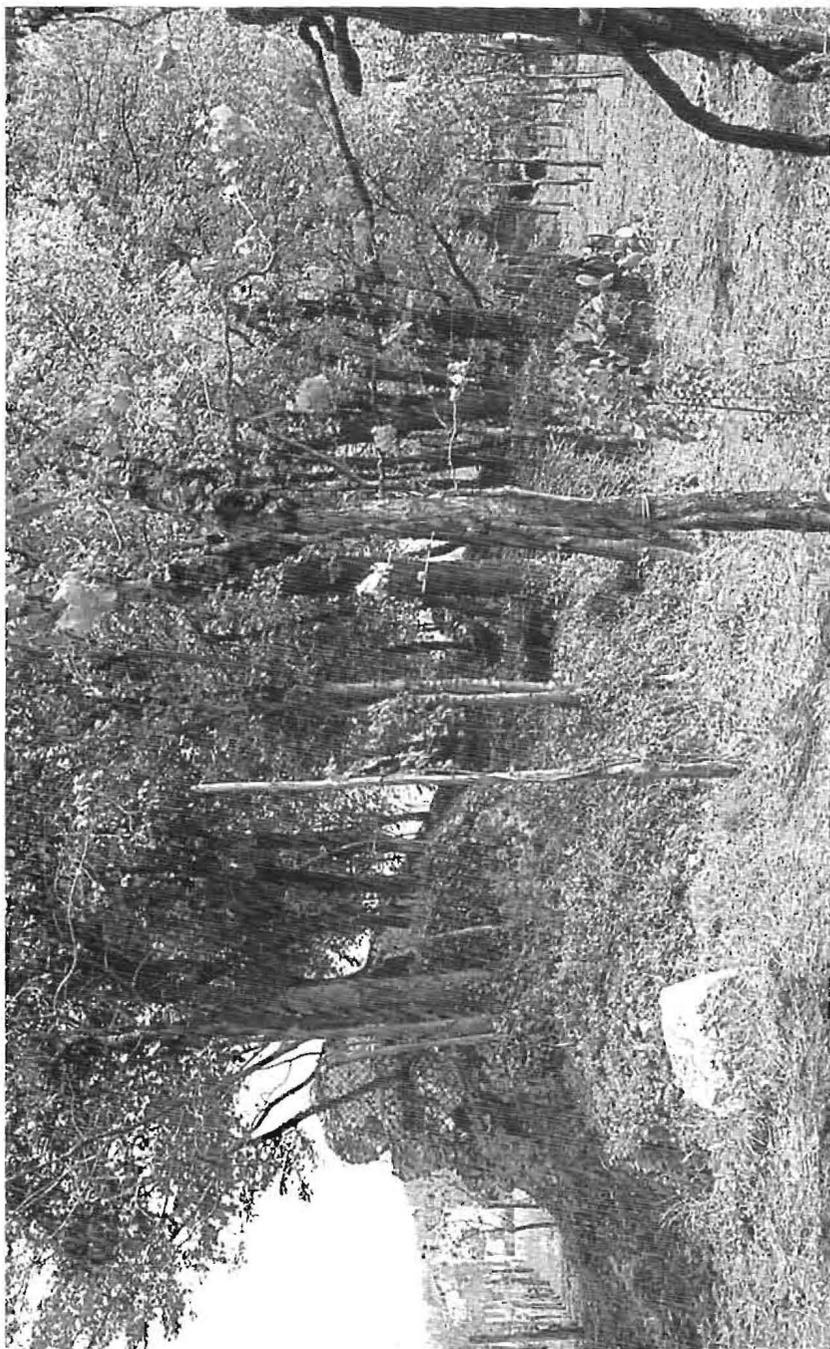


Fig. 6: La *cavea* vista dall'interno del teatro, lato Ovest. In primo piano è il luogo che doveva corrispondere alla *parodos* occidentale.



Fig. 7. La cavea vista dall'interno. Il vigneto occupa l'area dell'orchestra.

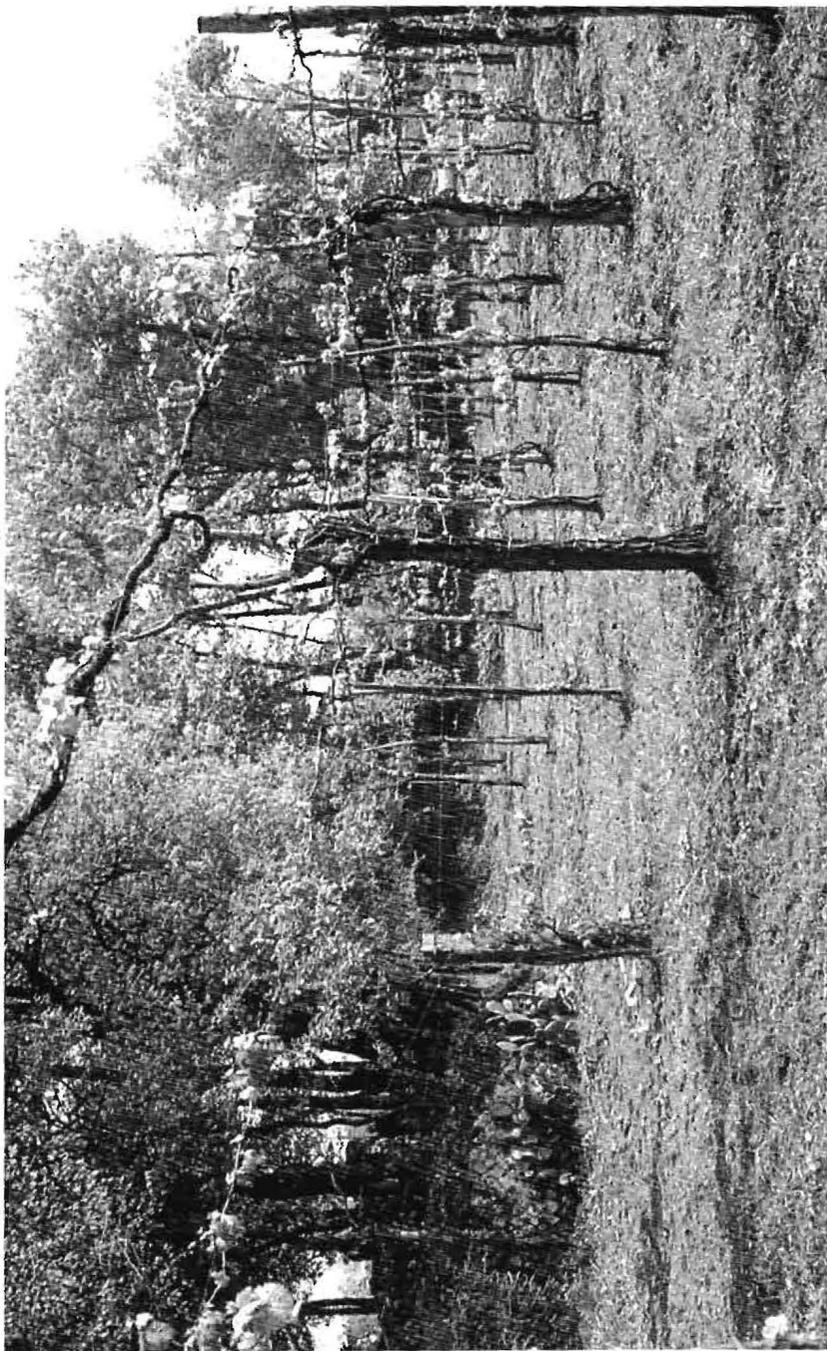


Fig. 8: La cavea vista dall'orchestra. Si nota il dislivello tra la fine della cavea costruita ed il piano del vigneto.

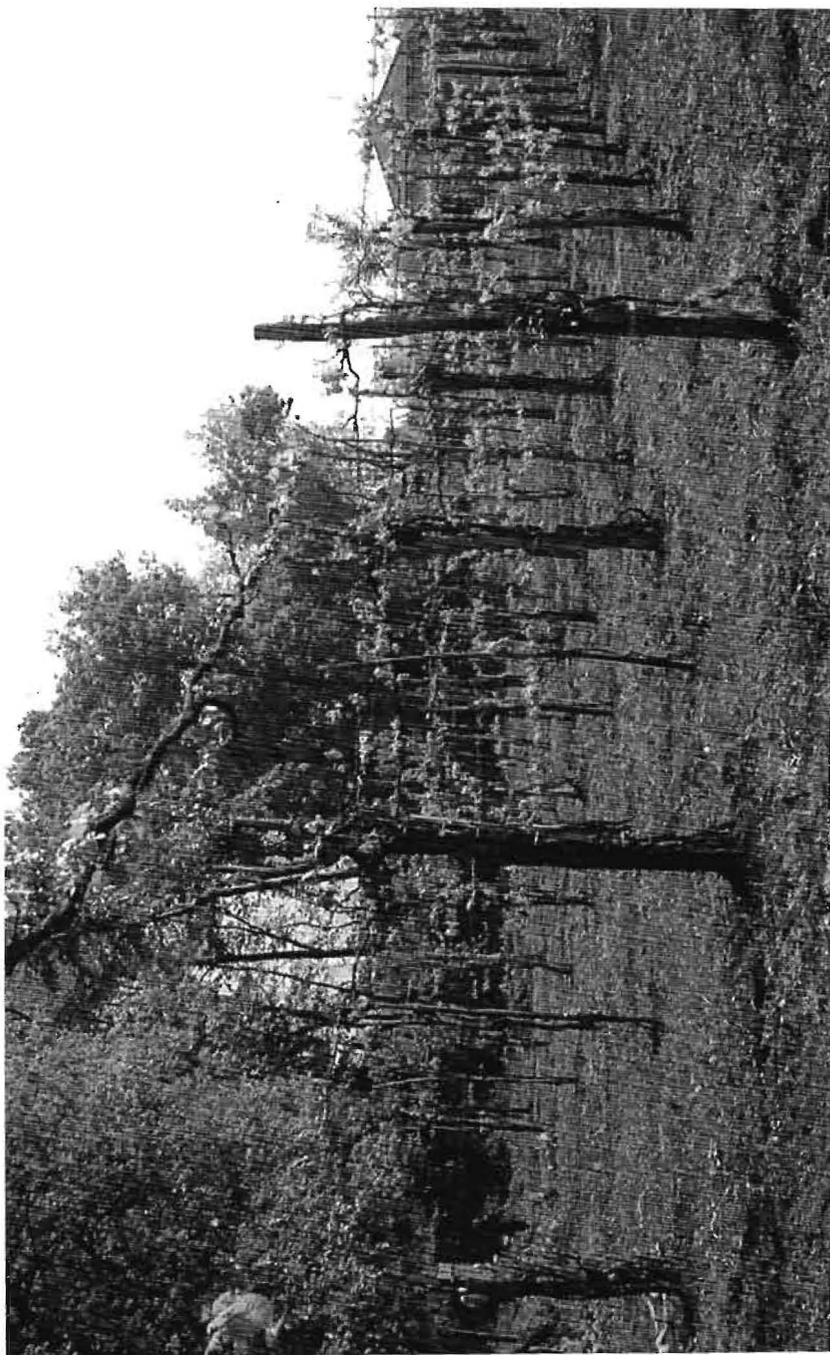


Fig. 9: L'orchestra (occupata dal vigneto) e la scena, in rapporto alla strada moderna che ricalca in questo tratto la Via Latina.



Fig. 10: Il sito della scena.



Fig. 11: Saggio A.

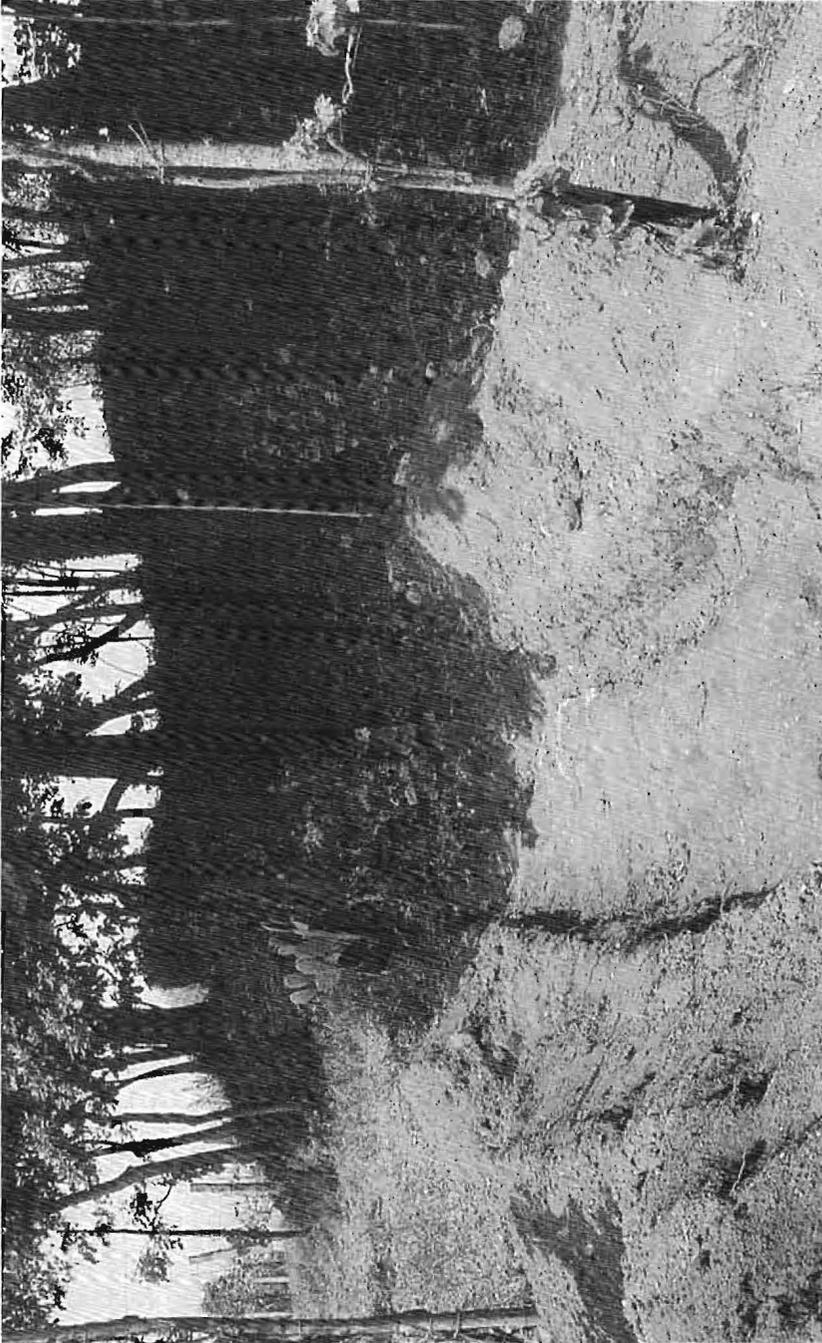


Fig. 12: Saggio B.

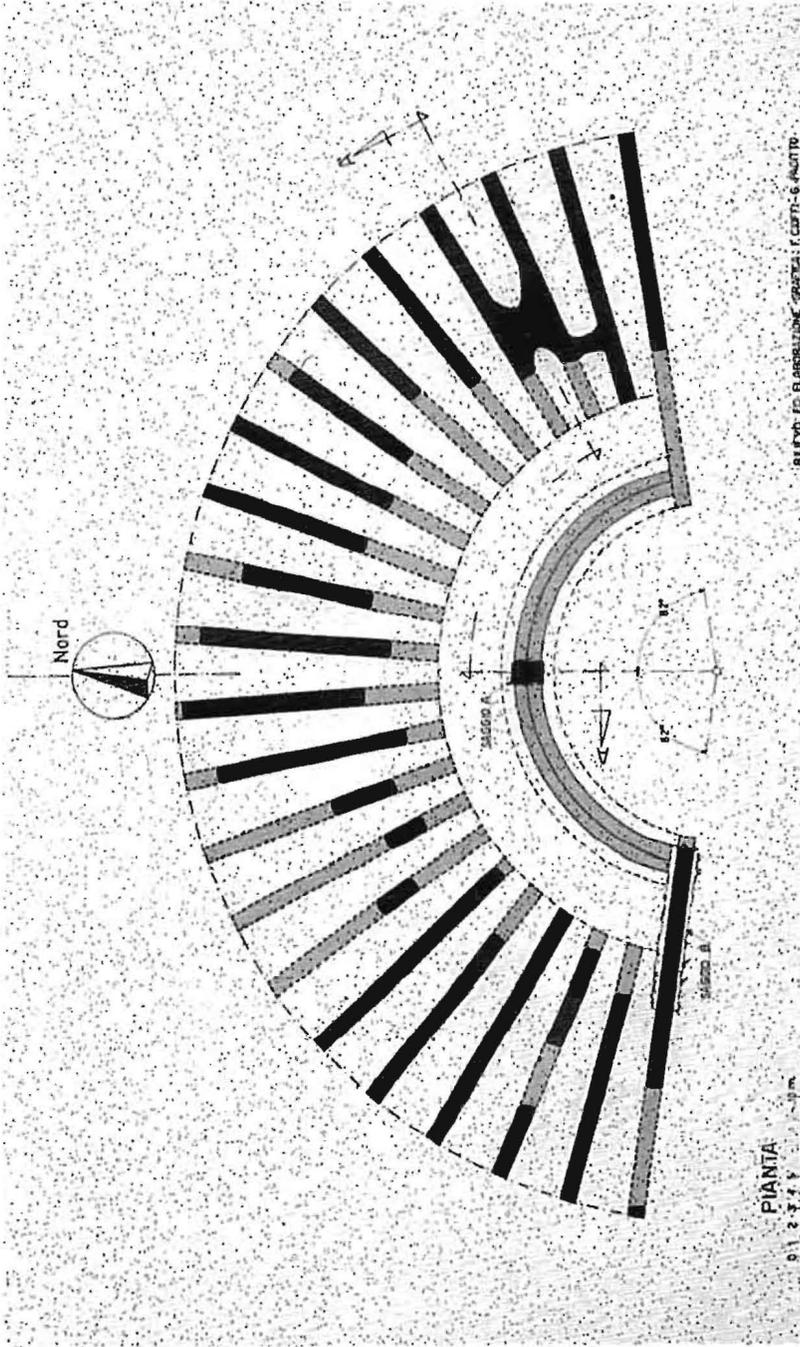


Fig. 13: Pianta - sc. 1: Rilievo F. Cioffi e G. Pacitto. Con il retino scuro sono indicate le parti esistenti, in base alle cui dimensioni è stata possibile l'ipotesi ricostruttiva.



Fig. 14: Emiciclo estemo. Sono evidenti gli interspazi (m. 3.60) tra i vari setti.



Fig. 15: Particolare di un setto. Si nota il nucleo cementizio, ed il paramento in *opus quasi reticulatum* (cubilia cm. 10x10, 12x12, 14x14).



Fig. 16: Teatro romano di Aquinum - idem. Osserviamo anche l'assenza di tracce di rivestimento.



Fig. 17: La volta a botte tra i setti 19 e 20.

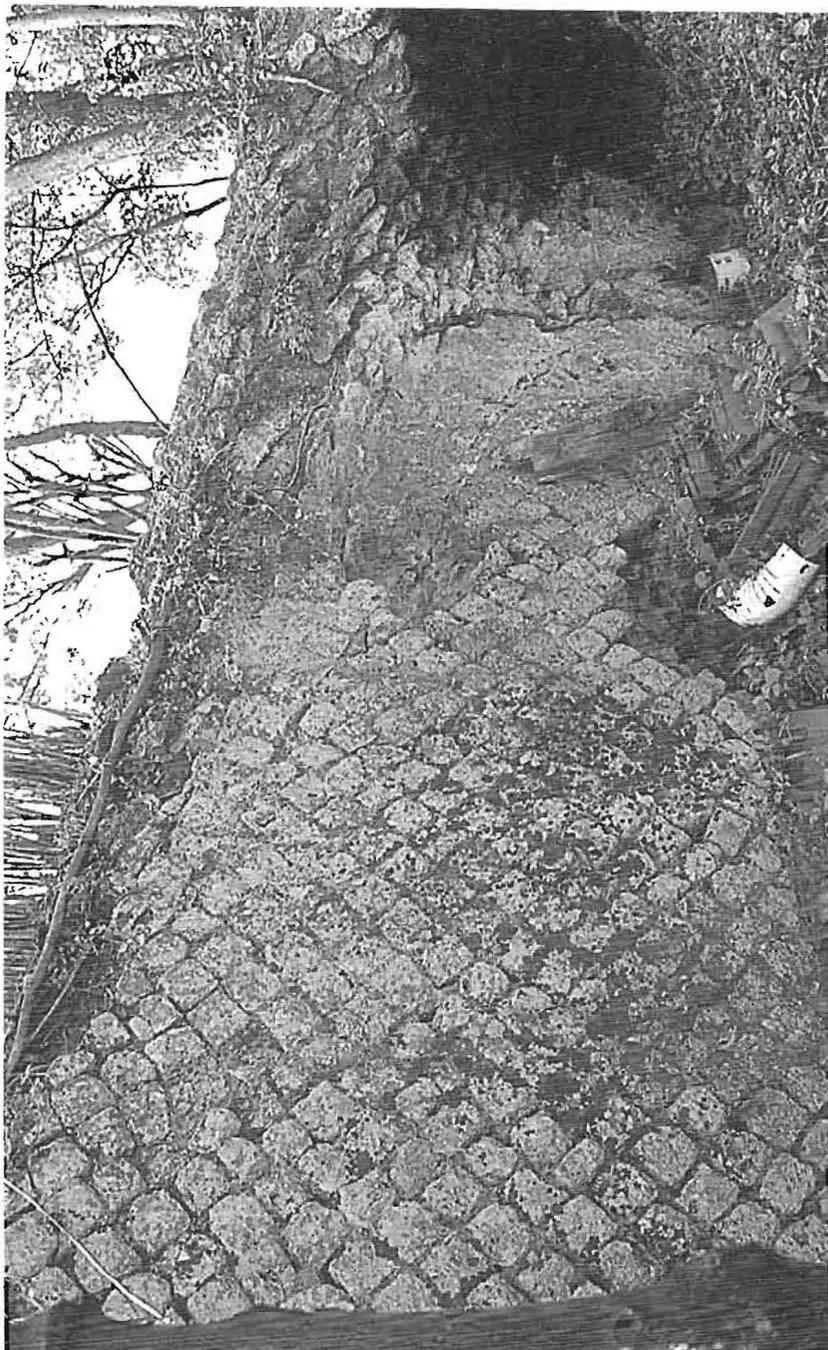


Fig. 18: Setto 20: particolare dell'imposta della volta.



Fig. 19: Setto 19: idem.

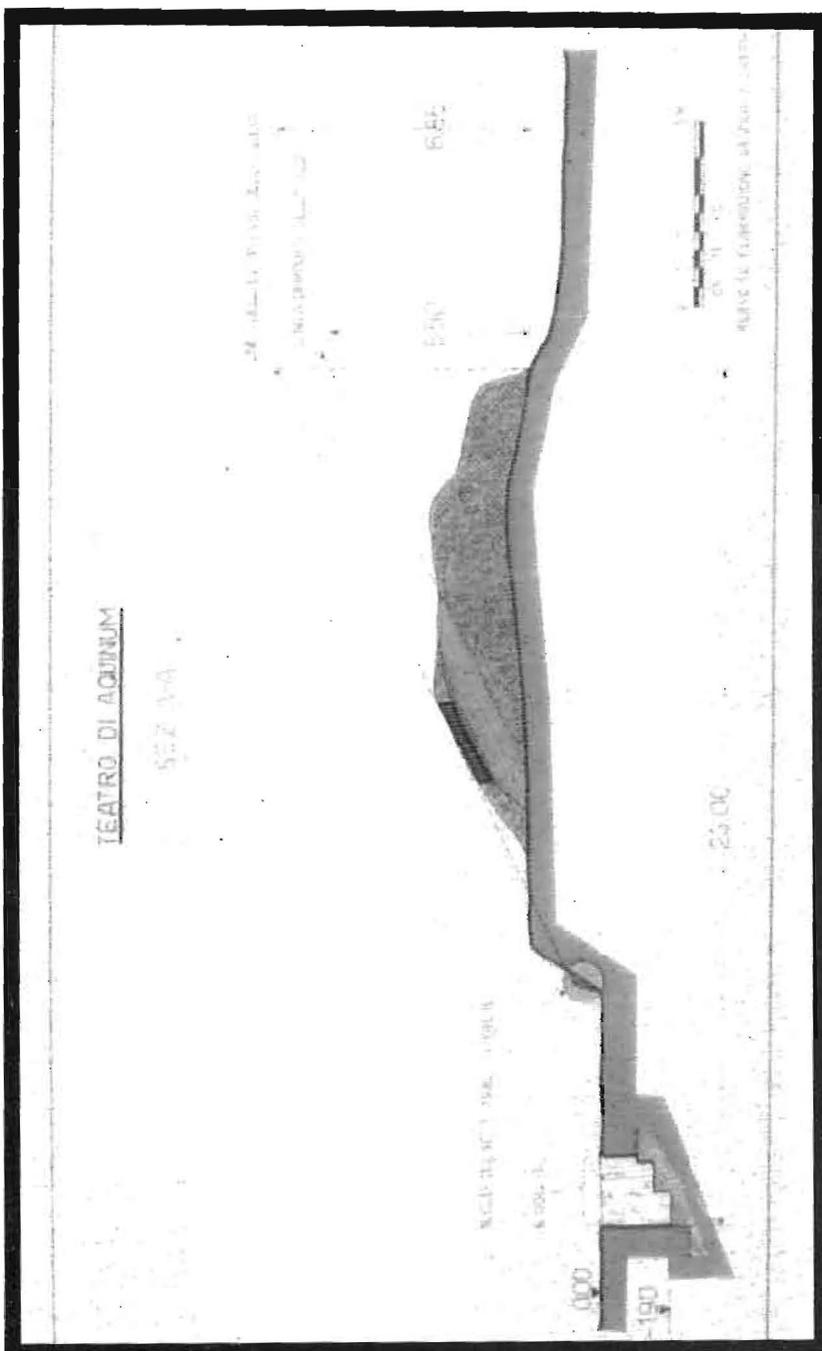


Fig. 20: Sezione I. Rilievo F. Cioffi e G. Pacitto.

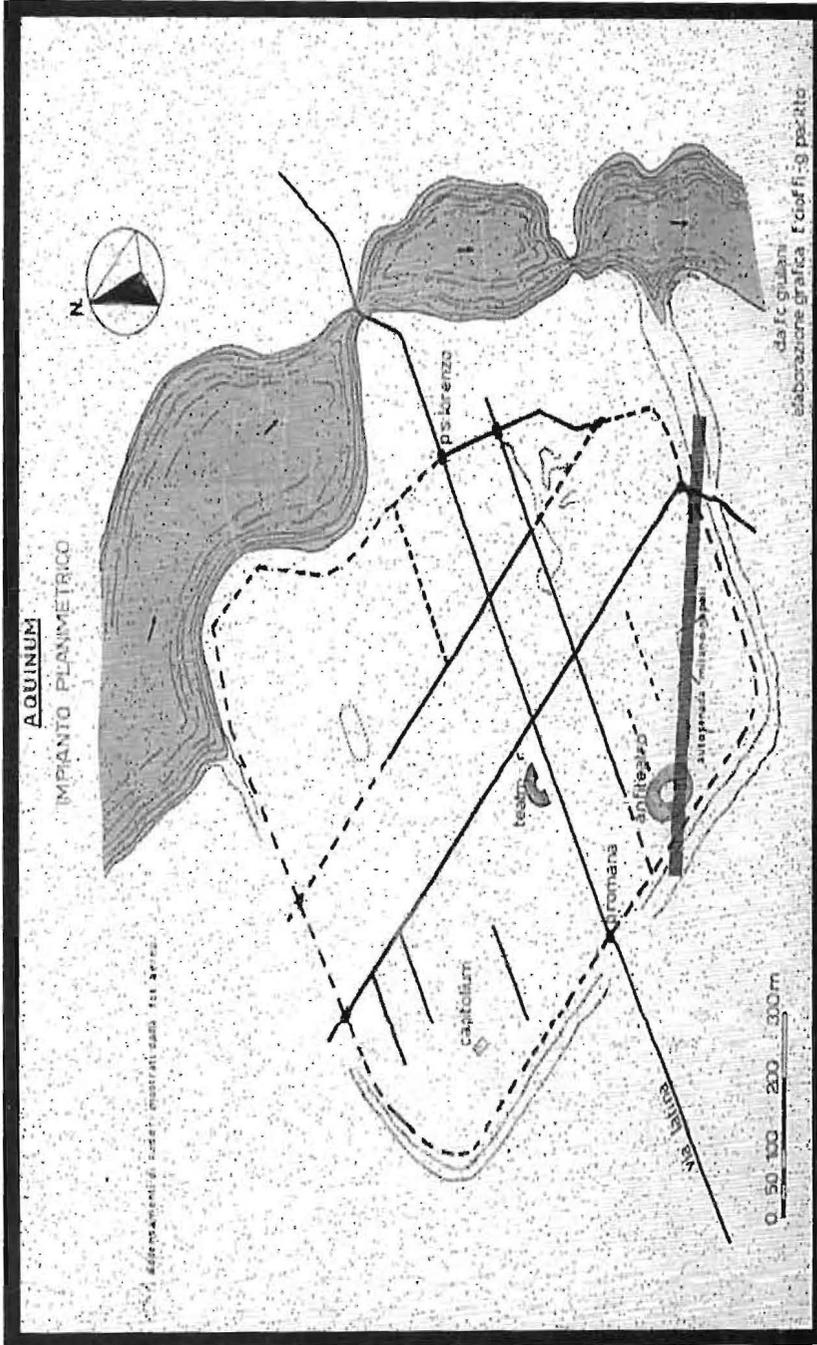


Fig. 21: Rielaborazione grafica (F. Cioffi-G. Pacitto) della pianta del Giuliani.



Fig. 22: Particolare della foto aerea: si notano perfettamente la scena affiancata dalle aule e la *pornicus pone scaenam* al di là della Via Latina.



Fig. 23: – Aquinum: Torre quadrata in opera poligonale di IV tipo pertinente al circuito murario preesistente a quello della colonia.



PIETRO VIGILANTE

## Il restauro del teatro di Minturno

L'attuale aspetto del teatro romano di Minturno, parzialmente riedificato al punto da poter essere riutilizzato per rappresentazioni e concerti, è dovuto ad una lunga ma continua opera di recupero, avviata fin dagli anni '40 nell'immediato anteguerra, dai Soprintendenti Moretti ed Aurigemma, e proseguita fino ai nostri giorni sotto la mia direzione e quella del dott. Roberto Righi, e con la preziosa supervisione dell'attuale Soprintendente per i Beni Archeologici del Lazio, dott. Maria Luisa Veloccia Rinaldi.

I primi interventi consistettero nella liberazione delle arcate esterne dalle costruzioni nel frattempo addossatesi, giustamente valutate come super fetazioni e non come vicende storiche del monumento.

La fase successiva, quella cioè della riedificazione della volta dell'ambulacro, fu sicuramente la più critica, sia dal punto di vista tecnico, sia dal punto di vista della filologia del restauro, che vorrebbe la massima limitazione delle ricostruzioni.

Distinguendo però opportunamente i concetti di forma e struttura, bisogna evitare di ricadere nelle tentazioni del restauro stilistico che avrebbe valore di falso storico, e rimanere nell'ambito del restauro conservativo. Diventa per cui lecito interpretare la ricostruzione della volta come operazione necessaria alla conservazione dell'intera struttura. Questo, sia dal punto di vista della protezione dell'ambiente interno, sia da quello dell'irrigidimento dei muri verticali portanti altrimenti scollegati tra loro, oltre al notevole contributo fornito alla rilettura dell'intero manufatto. Fu quindi realizzata, tramite preventiva centinatura lignea la ricostruzione della volta con l'antica

tecnica dell'accostamento di pietre piatte poste di coltello, ma secondo schemi non rispondenti a quelli originali.

Infatti pur risultando l'ambulacro chiaramente diviso in due, da una fila di pilastri centrali, fu realizzata un'unica volta policentrica poggiante sui muri esterni, senza quindi appoggi intermedi.

Durante la guerra il teatro fu poi bombardato ed è lecito dedurre che le opere sopra descritte siano crollate, in quanto foto successive risalenti agli anni 1950-1960, evidenziano un nuovo aspetto della cavea, ricostruita stavolta secondo schemi corretti, cioè con un ambulacro a due gallerie concentriche, entrambe coperte con volte a botte a tutto sesto, gravanti su di una fila di pilastri centrali.

Da questa fase in poi i lavori proseguiranno quasi senza soluzione di continuità.

Negli anni '60 il Prof. Aurigemma ricostruì con pezzi originali un piccolo tratto della gradinata della cavea, opportunamente evidenziando alcune integrazioni, usando materiali alternativi quali mattoni posti di coltello in vece dei blocchi di pietra, al fine di non creare confusione tra vecchio e nuovo. Successivamente fu eseguito il restauro del frontale del proscenio ricostituendo l'alternanza tra nicchie tonde e quadre di cui era evidente la presenza, ed il completamento della cavea con la contemporanea ricostruzione dei gradini di tutto il settore inferiore, e della parte centrale di quello attualmente superiore, ma originariamente intermedio, con la tecnica dell'opera incerta di pietra-me calcareo. Quest'ultima, non più visibile perchè successivamente rasata per comodità d'uso, aveva lo scopo di uniformarsi idealmente all'antica costruzione per l'uso dello stesso materiale, differenziandosi però per la differente estetica della lavorazione.

I lavori furono ultimati negli anni '60, e l'inaugurazione fu affidata ad una stagione teatrale estiva cui partecipò l'attrice Emma Gramatica.

Giungiamo quindi ai nostri giorni in cui la Soprintendenza Archeologica per il Lazio continua la capillare opera di recupero ponendosi nella stessa ottica dei precedenti restauratori; quella cioè del restauro e del consolidamento finalizzato al riuso del manufatto. È infatti questa unica condizione per la sopravvivenza ideale e materiale del monumento.

Si è quindi provveduto ad impermeabilizzare con guaina bituminosa l'estradosso della cavea, causa di infiltrazioni nell'ambulacro sottostante, ed a rinforzare la stessa con una soletta armata che ha poi permesso il successivo completamento delle gradinate, realizzate comunque in materiale leggero. Altri interventi hanno interessato l'ambulacro sottostante la cavea che ha ricevuto il consolidamento delle volte tramite perforazioni armate, ed il definitivo allestimento che lo vede destinato ad *Antiquarium*, con una porzione di esso utilizzata come deposito di materiale archeologico. Tutto questo ha permesso come auspicato, la completa fruizione del manufatto, che attualmente accoglie al suo esterno una qualificata stagione teatrale estiva, ed al suo interno, quotidiane visite di studiosi e turisti, all'interessante materiale ivi esposto.



COSTANTINO CENTRONI

Il teatro romano di Ferentino  
(*risultati dell'ultimo intervento di recupero del 1990*)

L'antico centro ernico di Ferentino, attraverso le varie vicissitudini della sua storia conservò tracce dei popoli che lo occuparono. I Volsci e successivamente i Romani nel 413 a.C., ne hanno infatti determinato l'assetto urbano e le caratteristiche principali.

Il perimetro della cinta muraria e le prime sistemazioni urbanistiche si fanno infatti risalire a queste ultime occupazioni, ma le asperità del luogo, con varie irregolarità, non permisero un tracciato viario regolare secondo le prescrizioni degli assi ortogonali.

Tuttavia l'impianto viario principale si può riconoscere nell'incrocio del "decumano" (costituito dalle strade: Via Consolare, Via Cavour e Via Santa Croce), con il "cardo" (identificato con le strade: Via Torre di Porta Sanguinaria e il secondo tratto più a monte di Via Consolare che conduce a Porta Montana). Tale impianto urbano aveva la sua naturale confluenza nel foro, da alcuni studiosi identificato con l'attuale piazza Mazzini.

Il teatro, oggetto del presente studio, era situato tra il foro e la Porta Sanguinaria, in una zona dove il pendio naturale del monte è molto più forte e dove pertanto era possibile, sfruttando l'inclinazione della roccia, costruire la cavea alla maniera greca (fig. 1).

L'edificio romano, al contrario dell'edificio teatrale greco che nasce in un collegamento stretto con la natura, in rapporto diretto con manifestazioni e culti religiosi, è concepito come una costruzione di pubblica utilità, come una manifestazione architettonica inserita nell'ambiente cittadino.

La costruzione viene realizzata nel quartiere sud, più densamente abitato e più legato alla vita civile e sociale cittadina, insieme ad altri edifici pubblici come ad es. le terme.

Le zone della città a nord avevano infatti caratteristiche più spiccatamente pubblico-religiose per la presenza del complesso dell'acropoli.

Dalle indagini sino ad oggi effettuate non risultano costruzioni preesistenti che abbiano condizionato l'edificazione dell'organismo architettonico, soltanto la pendenza del terreno e della roccia ha vincolato l'orientamento. L'edificio è stato ricavato, al momento della costruzione, in un terreno libero, in diretto contatto con il cardo (l'ingresso est del teatro era prospiciente la strada), nelle vicinanze di una porta a sud, distante circa cinquanta metri, naturale confluenza dell'asse viario.

Il teatro risulta felicemente ubicato in posizione comoda sia per coloro che volevano raggiungerlo dall'interno del nucleo abitato, attraverso gli assi viari principali che da quanti, abitanti in altri centri vicini, volevano raggiungerlo arrivando da fuori per partecipare alle rappresentazioni, mediante la consolare via Latina.

L'artefice del teatro di Ferentino, nella realizzazione dell'edificio, sembra essersi ispirato agli edifici di Pompei e di Cassino, quest'ultimo più antico di alcune decine d'anni. Quello della città ernica è stato probabilmente costruito al momento del rifacimento della scena del teatro di Cassino. Questi teatri seguono una concezione tradizionale soprattutto nell'apparato scenico, appartenente, con la fronte scena a nicchia, al tipo occidentale, contrariamente a quelli per es. di Minturno e Tuscolo, con la parete della fronte scena ad andamento rettilineo.

Le caratteristiche architettoniche dell'edificio non sono complete dato che l'intervento di recupero è ben lontano dall'essere ultimato. Quanto riportato nel presente studio è il risultato acquisito nella campagna di scavo e restauro terminata nella primavera del 1990. Il lavoro è stato eseguito in continuazione agli interventi fatti agli inizi degli anni ottanta, che portarono alla scoperta di una serie di murature, d'epoca medievale, inserite sulle murature antiche e sulla roccia (figg. 2 e 3). Lo scavo effettuato lo scorso anno ha tuttavia portato ad

un notevole rinvenimento di strutture antiche che hanno permesso l'acquisizione di dati fondamentali per la conoscenza delle caratteristiche dell'organismo architettonico del teatro.

In generale sono stati effettuati scavi di sbancamento a nord del semicerchio esterno allo scopo di alleggerire le strutture dalle spinte delle terre di riporto (fig. 4) che si addossano alla costruzione; nella zona centrale dell'edificio sono stati rinvenuti i primi gradini della *ima cavea*, compreso il lastricato della precinzione, il *balteus* e la quota di calpestio dell'*aditus* di ingresso dall'esterno.

Lo scavo della scena ha riportato in luce strutture che in parte erano note dallo studio del Prof. A. Bartoli (fig. 5), mentre le nuove hanno fornito ulteriori apporti alla conoscenza di questa zona dell'edificio. Esaminando in particolare lo sviluppo dei lavori si vede come l'ulteriore approfondimento dello scavo a nord-ovest, alle spalle delle nicchie nel muro semicircolare, ha messo allo scoperto un'impronta di copertura (fig. 6) a coppi e tegole piane, in parte ancora inserita nella muratura, sorretta pare da archetti semicircolari di cui ne è rimasta l'impronta e che denota l'esistenza probabilmente di un portico sostenuto da mensole o da pilastrini. Questa copertura aveva la funzione di proteggere alcuni ambienti ricavati sotto le gradinate.

Di questi ambienti ne è stato recuperato uno, abbastanza conservato almeno nella sua volumetria, un altro doveva esistere a fianco di quello venuto alla luce (fig. 7). L'accesso a questo ambiente dall'esterno è possibile da un'apertura nel muro perimetrale (fig. 8), delle dimensioni di metri 2,28 di altezza e 2,94 (dieci piedi) di larghezza, con architrave a piattabanda con bipedali.

Lo spessore del muro di perimetro misurato nello stipite della porta è di cm. 103. Questo ambiente ricavato tra due setti murari che convergono verso il centro, sorreggeva, con la volta, la gradinata ed ha una profondità di metri 3,26. Coperta a volta ribassata, misura nel centro, in aderenza del muro perimetrale, un'altezza di metri 3,10 e all'imposta metri 1,44; per permettere l'inclinazione delle gradinate, l'imposta della volta andando verso il centro si azzera.

Come si vede è un ambiente parzialmente utilizzabile. Infatti la quota interna della volta non consente un'altezza praticabile.

In queste zone, alle estremità laterali della cavea, le gradinate superiori (*somma cavea*) erano poggiate in parte sulle volte, mentre al centro erano fondate sulla terra o sulla roccia. Le volte di sostegno sono molto limitate e in altre zone non si è trovato traccia di strutture murarie di sostegno.

La quota di calpestio dell'ambiente descritto si trova a circa mt. 4,65 dalla quota del perimetro del primo ripiano che circonda l'orchestra, anche la quota dei percorsi esterni doveva trovarsi a queste quote. Per raggiungere la quota suddetta, dagli accessi all'orchestra, dovevano esistere rampe o cordonate che collegavano i vari livelli del teatro. Questi due ambienti di cui ne abbiamo visto uno, dovevano essere utilizzati per piccolo commercio dato che potevano sostare all'interno poche persone, essendo locali angusti.

È presumibile pertanto che trovandosi vicino all'ingresso dell'orchestra, fossero di raccordo architettonico e di sistemazione viaria urbana.

Nel muro, verso il centro del semicerchio, è stata rinvenuta una pietra infissa, larga cm. 59 e profonda 45, con un foro quadrato non passante (figg. 9 e 10) – la sua funzione è probabile che fosse quella di sostenere l'asta del velario.

Altre pietre tuttavia non sono ancora state trovate nel muro dietro le nicchie che pur dovevano esserci per completare la struttura di copertura.

Nella zona est della cavea sotto le abitazioni, si trovano una serie di quattro vani coperti con volte su murature con andamento convergente verso il centro del teatro e come descritto dal Prof. Bartoli, servivano per sostenere le gradinate soprastanti. Gli ambienti sono disimpegnati da un ambulacro probabilmente coperto da volta.

Gli ambienti, oggi appartenenti a privati, sono attualmente poco visibili per l'ingombro di suppellettili varie che nascondono le strutture; sarebbe oltremodo auspicabile che l'Amministrazione comunale acquisisca la proprietà, per valorizzarne le strutture e rimetterle possibilmente in collegamento con il restante complesso antico.

Tre ambienti sono ad andamento regolare, l'ultimo ha il muro di confine con andamento divergente (fig. 5).

Questo si spiega, come indicato dallo studioso, dal fatto che il muro incontra la roccia e ne segue pertanto l'andamento per l'esi-

genza di contenere la terra per la sistemazione delle gradinate. Questo indica inoltre che dietro quel muro e sino agli altri ambienti della parte opposta, le gradinate erano sorrette dal terreno e dalla roccia.

Questi ambienti, erano accessibili dall'asse viario antico (dal *cardo*), la loro quota di calpestio si trovava molto più in alto di quella dell'*aditus* di accesso all'orchestra.

All'interno della cavea è venuto in luce un tratto di canale per smaltimento delle acque meteoriche con andamento nord-sud, in pendenza verso la zona della orchestra (fig. 11).

Lo scavo effettuato nell'area della cavea è stato di notevole difficoltà per l'organizzazione del cantiere.

È stato necessario costruire ponteggi vari per il movimento delle terre provenienti dallo scavo e diverse attrezzature per le lavorazioni.

Man mano che lo scavo progrediva cominciavano ad apparire le strutture dei gradini del teatro.

Prima emerge un tratto di muro posto sull'allineamento circolare del più interno perimetro di case medievali. Tale muro quando emerge, dopo le abitazioni, si innesta ortogonalmente sul setto murario dell'*aditus*. Inoltre costituisce il perimetro della precinzione centrale della cavea.

Scendendo ancora di quota si sono cominciate a vedere le prime costruzioni (in *opus caementicium*) delle gradinate della *ima cavea*. Infine si sono raggiunte le quote dei blocchi di pietra che formavano i gradoni veri e propri dei cunei, sino alla quota della prima *praecinzione*. Sono emerse due scalette, una adossata al muro dell'adito e l'altra distante circa quattro metri, come meglio indicato nella pianta e nella sezione di rilievo (figg. 12 e 13). Finalmente si riusciva ad arrivare alla curvatura completa dell'inizio della prima gradinata per sedere e le prime scalette per salire. Insieme al ripiano della precinzione si è rinvenuto anche un piccolo tratto di *balteus* (fig. 14). La larghezza del ripiano che divide la cavea dall'orchestra è di cm. 89 (tre piedi).

Il *balteus* è alto 39 cm. e di spessore variabile, un primo tratto di cm. 12, ha uno spessore di cm. 8 e quindi dopo una modanatura a toro acquista uno spessore di cm. 11,5. L'altezza totale compreso la parte incassata risulta di cm. 68.

La serie delle gradinate hanno un primo rialzo di cm. 36 e larghezza cm. 32, occorrente, come si può vedere in ogni teatro antico, per sostenere i piedi per gli spettatori che sedevano sul primo gradone. Quest'ultimo ha le dimensioni di cm. 68 di larghezza e cm. 36 di altezza. I gradini delle scalette sono la metà dei gradoni, essendo ricavati geometricamente all'interno del triangolo del gradone.

La seconda scaletta di accesso (figg. 15, 16, 17, 18) per la salita alle gradinate superiori è stata rinvenuta a circa un terzo della semicirconferenza di base (la prima è addossata al muro di accesso all'orchestra), pertanto l'altra scaletta dovrà trovarsi (quando riprenderanno i lavori) alla distanza di due terzi, in maniera che la cavea venga servita da quattro scalette per smistare, gli spettatori nei tre settori a cuneo (fig. 19).

La scaletta ha anch'essa una larghezza di cm. 89 come la prima precinzione.

Da una valutazione piuttosto esatta nella cavea dovevano trovare posto circa duemila persone considerando un ingombro di circa cinquanta cm. a persona.

Lo scavo non è stato approfondito all'interno dell'orchestra, pertanto nulla sappiamo dei ripiani ove venivano sistemati i sedili delle persone più ragguardevoli<sup>1</sup>.

Tutti gli elementi lapidei rinvenuti, facenti parte della costruzione originaria, sono stati realizzati in blocchi di pietra calcarea locale, poco compatta, tanto che in alcuni ripiani dei gradini si sono trovate tracce di cocciopesto, quasi a voler rifinire e a dare maggiore compattezza e resistenza alle superfici di calpestio.

Lo scavo è poi continuato nella zona est dove si è raggiunta la quota, ancora più profonda, costituita dal piano di accesso dell'*aditus*, posta a circa 45 cm. più in basso di quello della prima precinzione. Questa quota, fondamentale per tutte le verifiche e confronti successivi, si mantiene anche all'interno dell'orchestra.

ORCHESTRA. Dallo scavo effettuato nell'orchestra pochi dati utili sono stati ricavati per permettere un'idea precisa delle sue carat-

<sup>1</sup> Spesso nella *cavea* i posti destinati a corporazioni o a classi di notabili venivano contrassegnati con iscrizioni o numeri per il loro riconoscimento; sembra si praticassero abbonamenti o tessere, in avorio o in osso, con l'indicazione dei posti riservati.

teristiche. I lavori sono stati limitati data l'impossibilità di avvicinarsi eccessivamente alle proprietà private, per pericolo di mettere a rischio le strutture delle abitazioni. Tuttavia con molta approssimazione doveva avere un diametro di metri 18,80. Dato ricavato da un tratto di circonferenza di circa un terzo, misurato all'interno del *balteus* della prima precinzione. Come già accennato quasi sicuramente aveva due ampi ripiani riservati ai seggi dei personaggi notevoli. Questo si deduce dalla differenza di quota tra la precinzione e il piano dell'*aditus* che è di circa 45 cm.. Pertanto dividendo la differenza in tre alzate, si ottengono due ripiani, anche piuttosto larghi, per contenere i sedili. Ancora non si è arrivati al piano dell'orchestra quindi è ignoto che genere di pavimentazione potesse avere.

Si accede all'orchestra attraverso due passaggi (*aditus*) leggermente in pendenza verso il centro, tra due setti murari che sorreggono una successione di volte a botte sostenenti le gradinate superiori. La volta inferiore con minore pendenza sosteneva i *tribunalia*<sup>2</sup>. Dopo un tratto di volta in piano per il sostegno della soprastante precinzione, una ulteriore volta con una pendenza di circa 23,5 gradi, sosteneva le gradinate della somma cavea. Le pareti dei passaggi sono intonacate. Il rivestimento in alcuni tratti è ancora conservato. Il pavimento è in opera signina in larga parte conservato.

SCENA. Il complesso scenico attualmente conosciuto ci risulta da quanto esplorato dal Prof. Bartoli nel 1922, per quanto riguarda la parte centrale e da quanto rimesso in luce con gli ultimi lavori effettuati dalla Soprintendenza per la zona est, adiacente l'attuale via dell'Odeo.

Dalla esplorazione del 1922, molto contenuta per la ristrettezza degli appezzamenti di terreni liberi da costruzioni, si riuscì ad avere notevoli avanzi della scena, tanto da poterne identificare l'andamento curvilineo del muro di fondo (fig. 5).

Da quanto allora rilevato e pubblicato e dai risultati odierni si è ricomposta nelle linee generali la tipologia dell'edificio scenico.

<sup>2</sup> Una specie di loggia riservata ai magistrati o agli organizzatori dello spettacolo. Probabilmente costituiscono la prima espressione delle nostre attuali *barcacce*. Queste distinte suddivisioni di posti accentuavano la separazione in classi durante la partecipazione agli spettacoli.

Questo è configurato da un andamento mistilineo: in corrispondenza della porta regia un tratto curvilineo mentre nelle due porte laterali è ad andamento rettilineo<sup>3</sup> (fig. 19).

All'intersezione tra il muro che contiene la cavea e quello che delimita la scena è stato rinvenuto un passaggio per il convogliamento delle acque. Nell'angolo interno la pietra che copre il canale del foro doveva, con la superficie superiore, indicare la quota del pavimento del proscenio (fig. 20).

Sul lato interno del muro in corrispondenza della prima precinzione si trova una pietra con un foro al centro, probabilmente utilizzata per il sostegno del meccanismo di movimento dell'*auleum*. Questo era composto da vari teli o tappeti che all'inizio dello spettacolo era abbassato e alla fine veniva sollevato.

Dalla parte esterna di questo muro che delimita il proscenio verso l'orchestra un ingrosso della muratura fa pensare all'esistenza di uno degli eventuali gradini che occorre per salire sul piano del palcoscenico (fig. 20).

La decorazione della fronte del *pulpitum* con nicchie curve e rettangolari non è ancora stata rimessa in luce. Nei due muri laterali che racchiudono la scena (parasceni) si aprono due altre porte con probabile utilizzazione di servizio. La larghezza interna del palcoscenico è di circa metri 5,30.

La scena era probabilmente coperta da un tetto inclinato verso l'esterno, per proteggere dalla pioggia sia gli attori che la decorazione della *frons scaenae* e poteva essere decorata con colonne, ornata da maschere e bucrani e su di essa si aprivano porte e finestre a simulare l'ambiente delle opere da rappresentare.

<sup>3</sup> L'organizzazione della scena prevedeva che la porta centrale o regia sia quella di un palazzo reale e quelle laterali (*hospitalia*) dimostrino di appartenere a palazzi per ospiti. Attigua alla scena vi sono altri ingressi, l'uno per chi proviene dal foro e l'altro per chi proviene dalla campagna.

La concezione dell'organismo teatrale romano mette in evidenza la volontà di esaltare lo spazio interno, come rappresentazione di quello esterno, cioè di un edificio tra gli edifici della città.

## CONFRONTO CON I CANONI VITRUVIANI.

La circonferenza che delimita l'area dell'orchestra e che serve di base per l'impostazione della costruzione dell'organismo teatrale non ha, nel caso in esame, il centro nel muro del pulpito. I sette vertici che secondo Vitruvio segnano la posizione delle scalette e che suddividono la cavea in cunei, nel nostro caso sono quattro (fig. 22).

La *somma cavea* è in parte costruita sul terreno e in parte costruita su volte in muratura come visto in precedenza. Tutta la cavea inferiore è fondata su terreno.

Da quanto sino ad ora rilevato non vi era un prospetto architettonico esterno del teatro come si può vedere, per esempio, nel teatro di Marcello a Roma, ma probabilmente una superficie articolata con collegamenti a vari livelli, per la differenza di quote tra gli ingressi all'orchestra e quelli alla *somma cavea*. Infatti l'accesso ai posti per gli spettatori poteva avvenire sia dall'alto e sia dall'orchestra. Non risulta da quanto sin'ora rilevato la presenza di testimonianze che possono far pensare all'esistenza di un *porticus in summa gradinatione* come nel teatro di Cassino.

Le dimensioni dei sedili che Vitruvio indica in cm. 42 in altezza (un piede e sei dita), nel nostro caso sono cm. 36; la larghezza che indica tra cm. 68 e cm. 75 (tra due piedi e due piedi e mezzo), nel nostro caso sono cm. 68. La cavea è saldata alla scena passando sopra gli accessi laterali *aditus*. La loro larghezza può essere riferita a quella dettata da Vitruvio in un sesto del diametro dell'orchestra e quindi circa metri 3,10 misurata a metà circa del passaggio, essendo questo a forma di cuneo.

Per Vitruvio la scena e la cavea dovevano raggiungere la stessa altezza per non disperdere la voce degli attori. La scena doveva presentarsi come un'alta parete architettonica decorata da due ordini di colonne e doveva coincidere con la base del triangolo equilatero che ha il vertice sull'asse del teatro.

Il palcoscenico doveva essere, nel caso in esame, in legno, un pavimento in tavolato che poggiava oltre che sulla risega tra la fondazione e la parete della scena e sul muro frontale, probabilmente anche su una serie di pilastri partenti dal piano sottostante. La

quota del pavimento, è stato calcolato, si doveva trovare a circa metri 1,15 (quattro piedi) dal piano dell'orchestra. Giustamente inferiore quindi, ai cinque piedi, come prescrive Vitruvio, per consentire una buona visibilità agli spettatori dei posti più bassi.

Il *pulpitum* doveva essere coperto da un soffitto in legno inclinato verso l'esterno, sia per ragioni costruttive e tecniche e sia per ragioni di prospettiva in quanto completava il quadro prospettico della fronte scena e dalla prospettiva ottica formata dalla posizione delle *machinae trigonae* per la variazione delle rappresentazioni sceniche. Allo stato attuale non sono stati rinvenuti accorgimenti particolari riguardanti l'acustica, come prescritto nel trattato di Vitruvio, tranne la conformazione architettonica semicircolare dell'edificio.

La ricostruzione planimetrica effettuata dell'organismo del teatro si è basata sulla ricomposizione di tutti gli elementi noti mettendoli in simmetria con l'asse mediano nord-sud.

#### NOTE BIBLIOGRAFICHE

- A. Bartoli, *Il teatro di Ferentino* in «Notizie scavi», 1928.  
 G. Carettoni, *Il teatro romano di Cassino* in «Notizie scavi», 1939.  
 G. Lugli, *La tecnica edilizia romana, Ferentinum (Ferentino)*, Roma, 1957.  
 L. Crema, *Enciclopedia classica*, sez. III, Vol. XII – Torino, 1959.  
 P. Fidenzoni, *Il teatro di Marcello*, Roma, 1970.  
 G. Ricci, *Teatri d'Italia*, Milano, 1971.  
 D. Manciolelli, *Giochi e spettacoli, Museo civiltà romana*, Roma, 1987.  
 C. Centroni, *Il teatro romano di Ferentino: interventi di recupero e valorizzazione*, in Atti del Convegno su Ferentino, (giugno 1985).



Fig. 1: Pianta schematica di Ferentino con l'ubicazione del teatro (in basso).



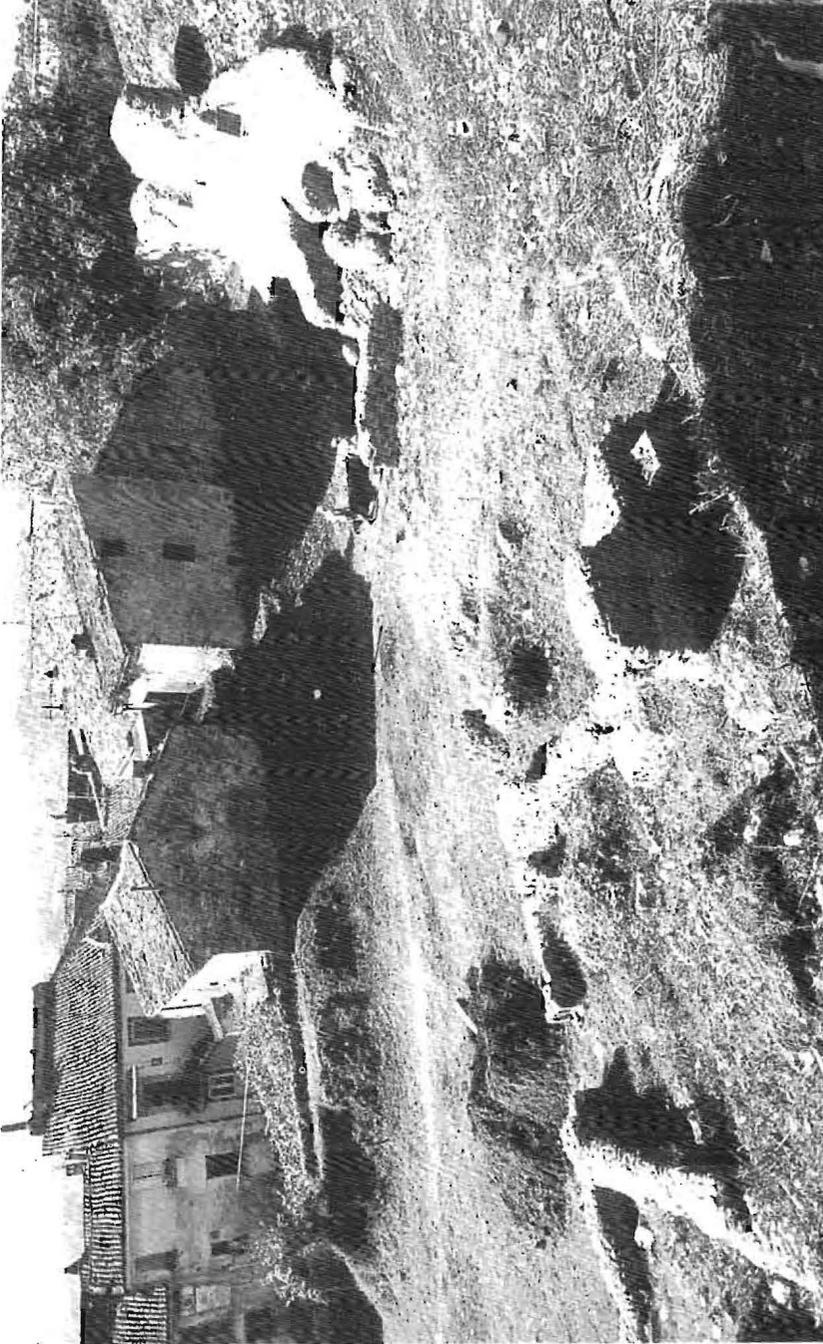


Fig. 3: Situazione del terreno prima degli scavi del 1990.

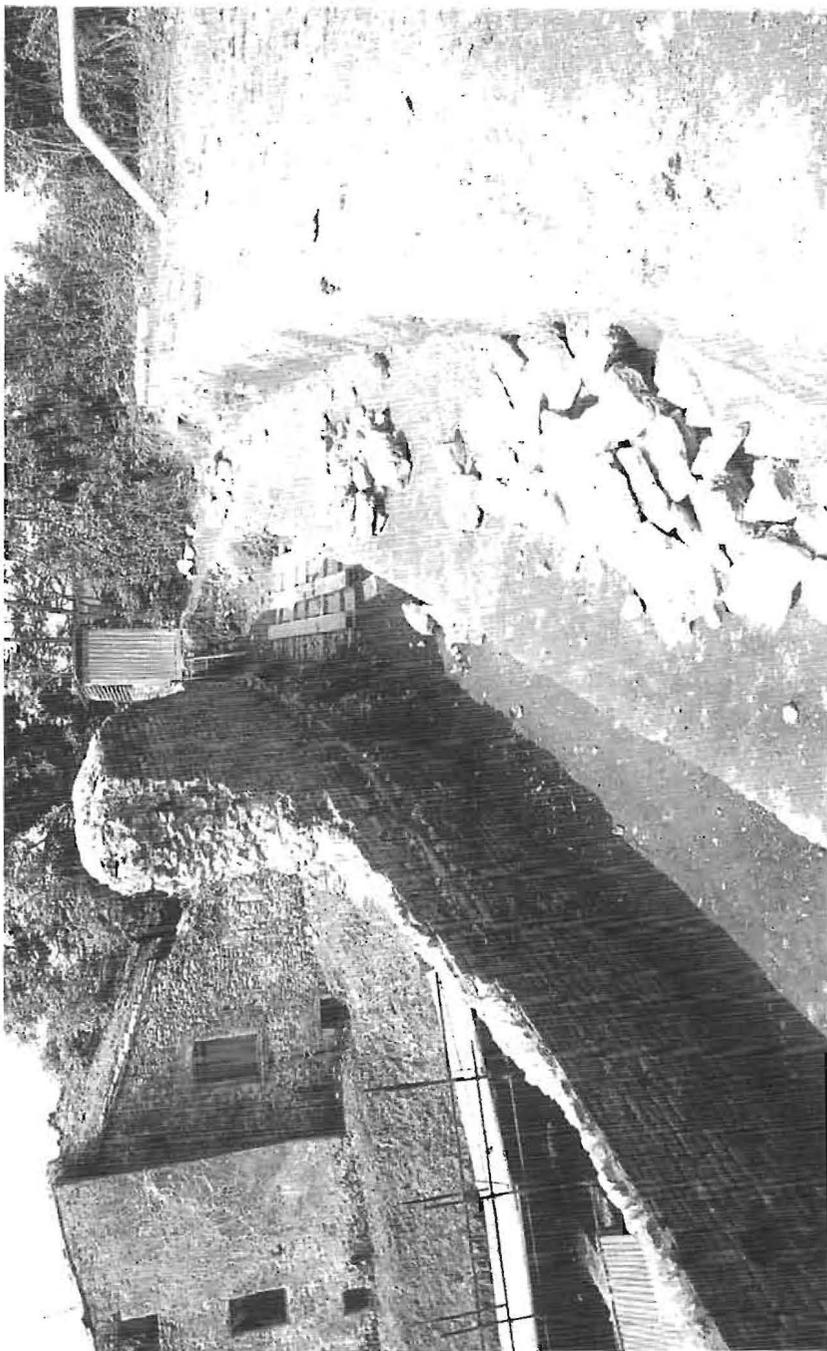


Fig. 4: Alleggerimento della spinta del terreno dietro il muro perimetrale semiciccolare.

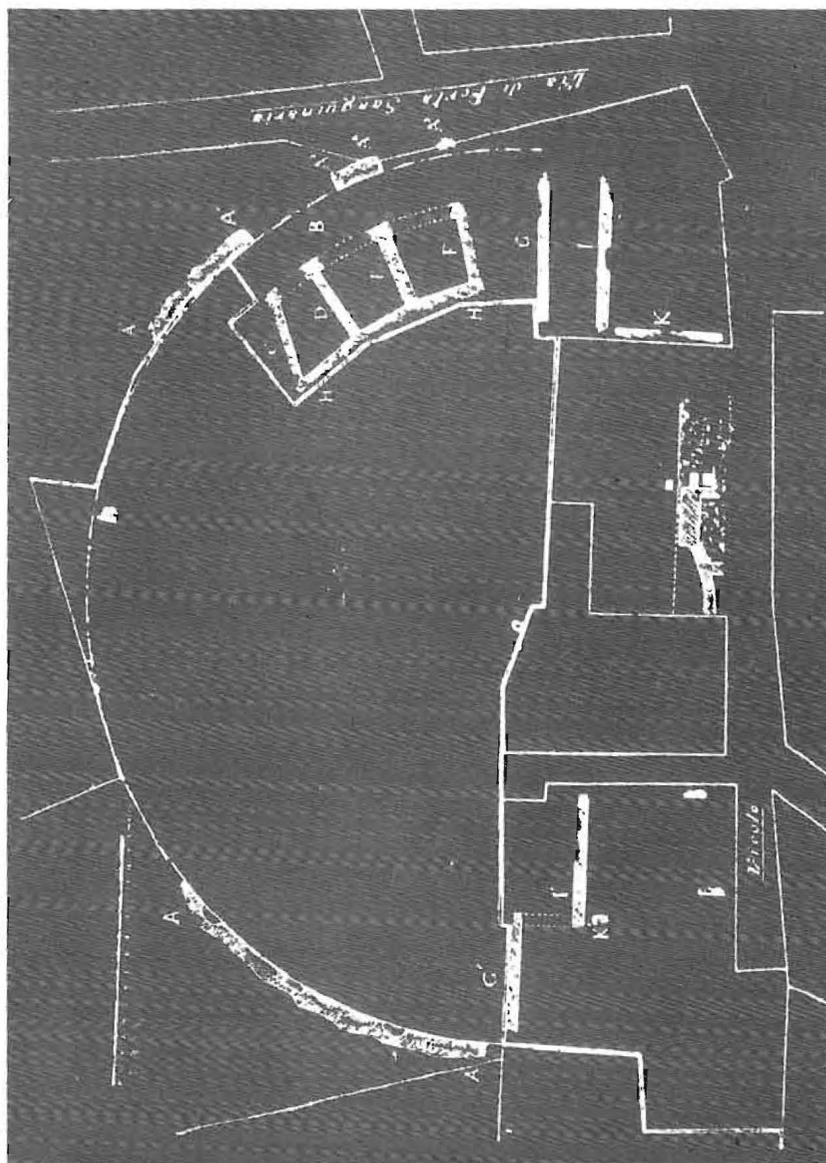


Fig. 5: Pianta del prof. Bartoli.



Fig. 6: Tracce della copertura infissa nel muro di fondo.

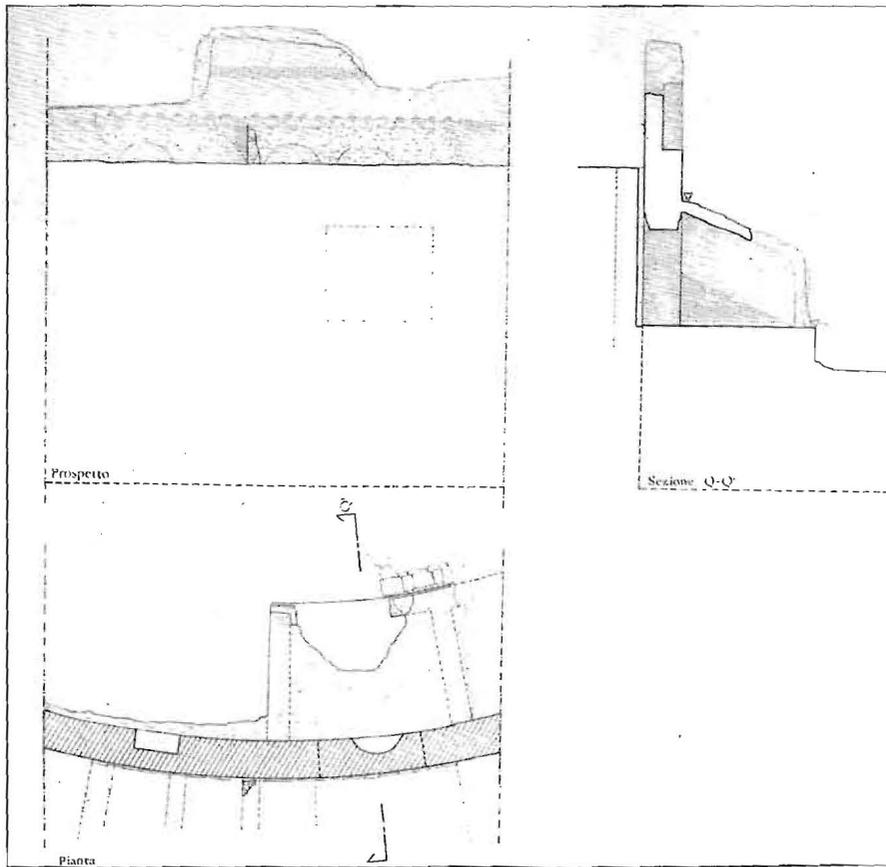


Fig. 7: Pianta, prospetto e sezione dell'ambiente alla sinistra della cavea.



Fig. 8: Vista dall'interno dell'apertura dell'ambiente alla sinistra della *cavea*.

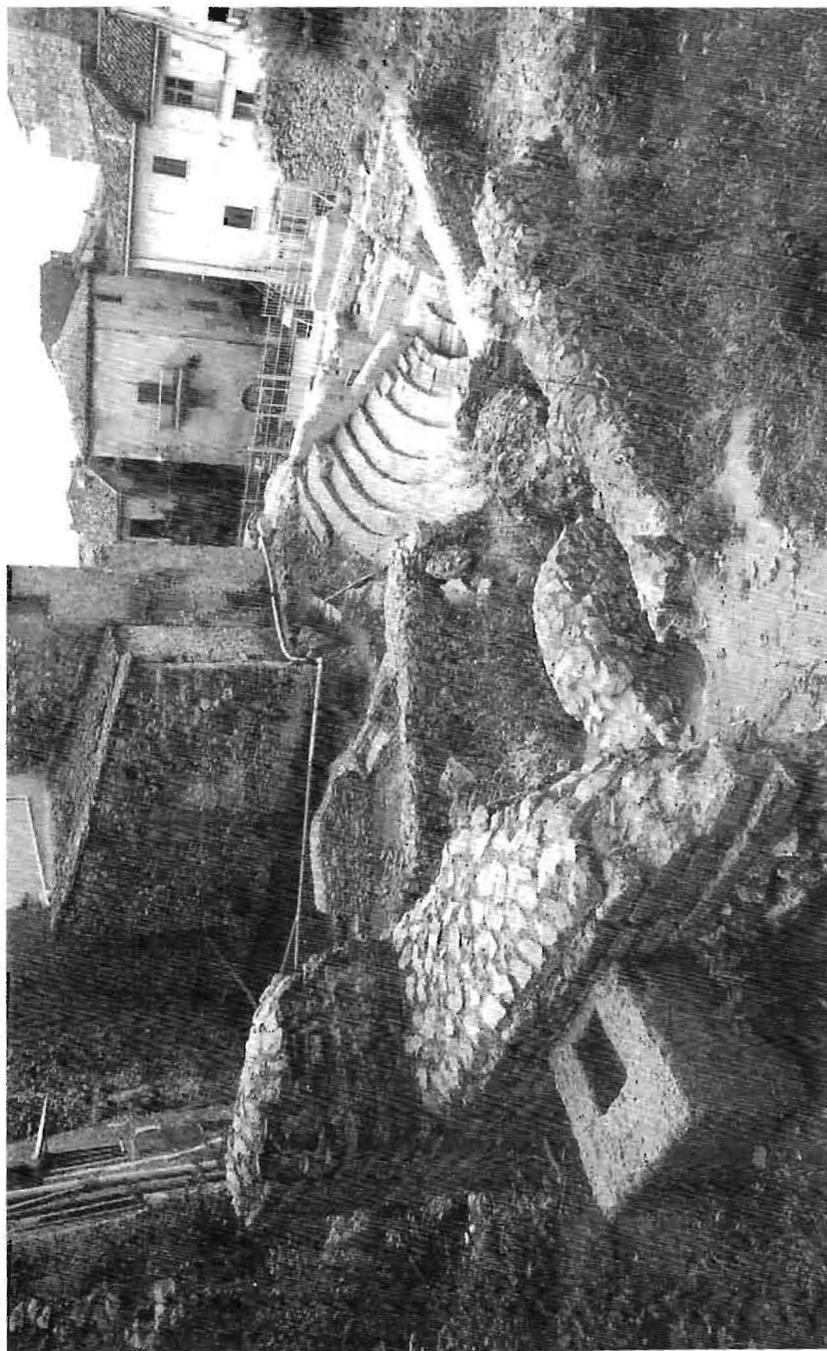


Fig. 9: Vista generale dell'area archeologica con sulla sinistra il supporto per il velario.



Fig. 10: Particolare della pietra che sorreggeva l'asta del velario.



Fig. 11: Fognatura passante sotto la cavea.

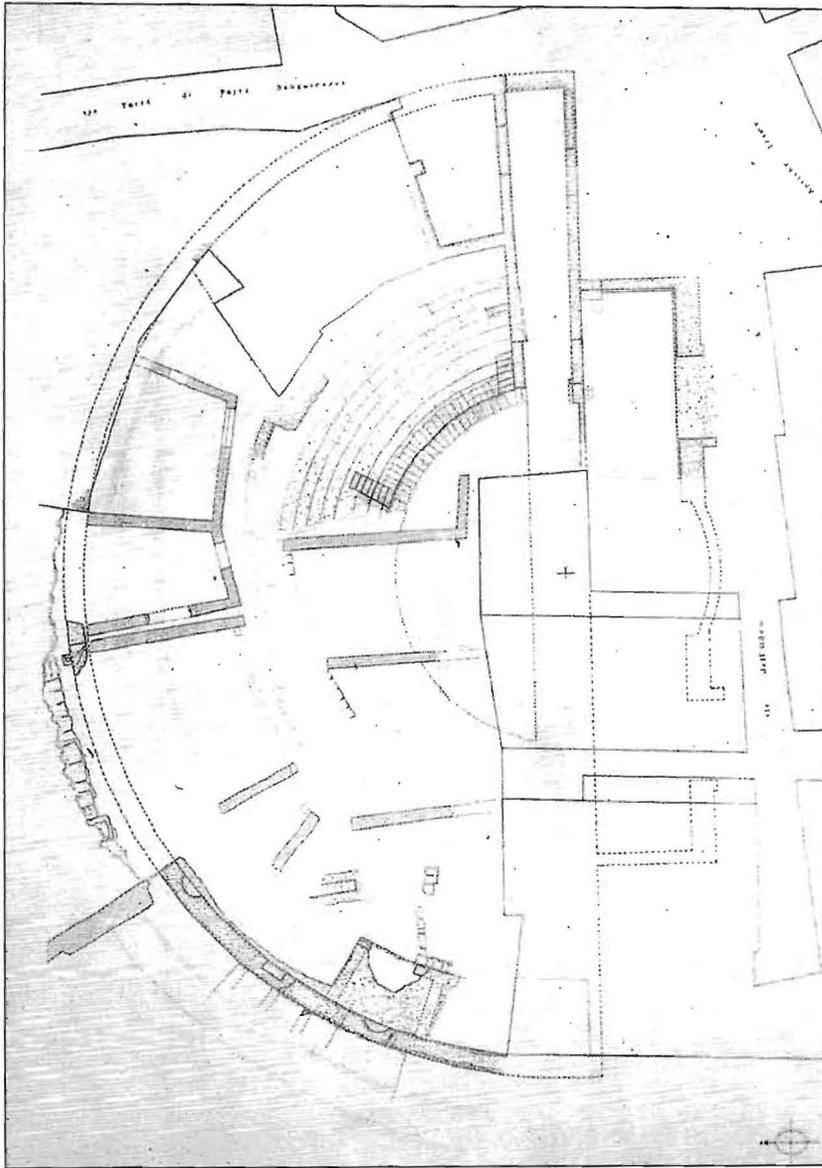


Fig. 12: Pianta delle strutture del teatro dopo gli scavi del 1990.

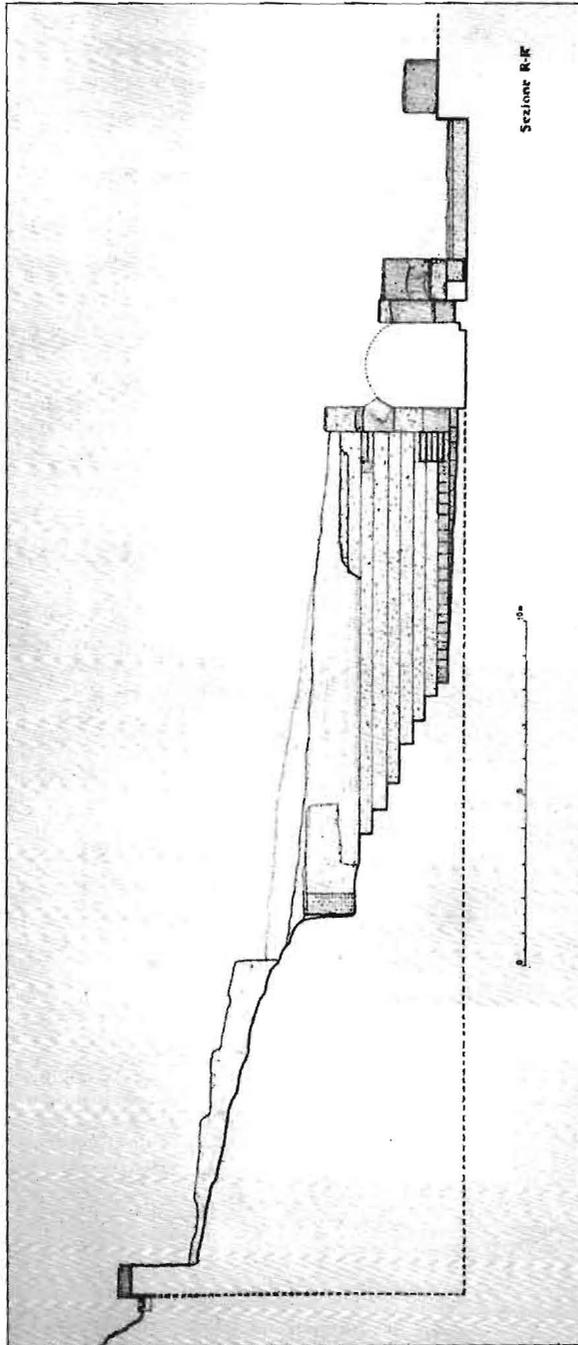


Fig. 13: Sezione assiale della cavea.





Fig. 15: Vista dall'alto delle scalette a fianco del passaggio di adduzione all'orchestra.



Fig. 16: Vista delle scalette mediane.



Fig. 17: Vista d'insieme delle strutture della *cavea*.

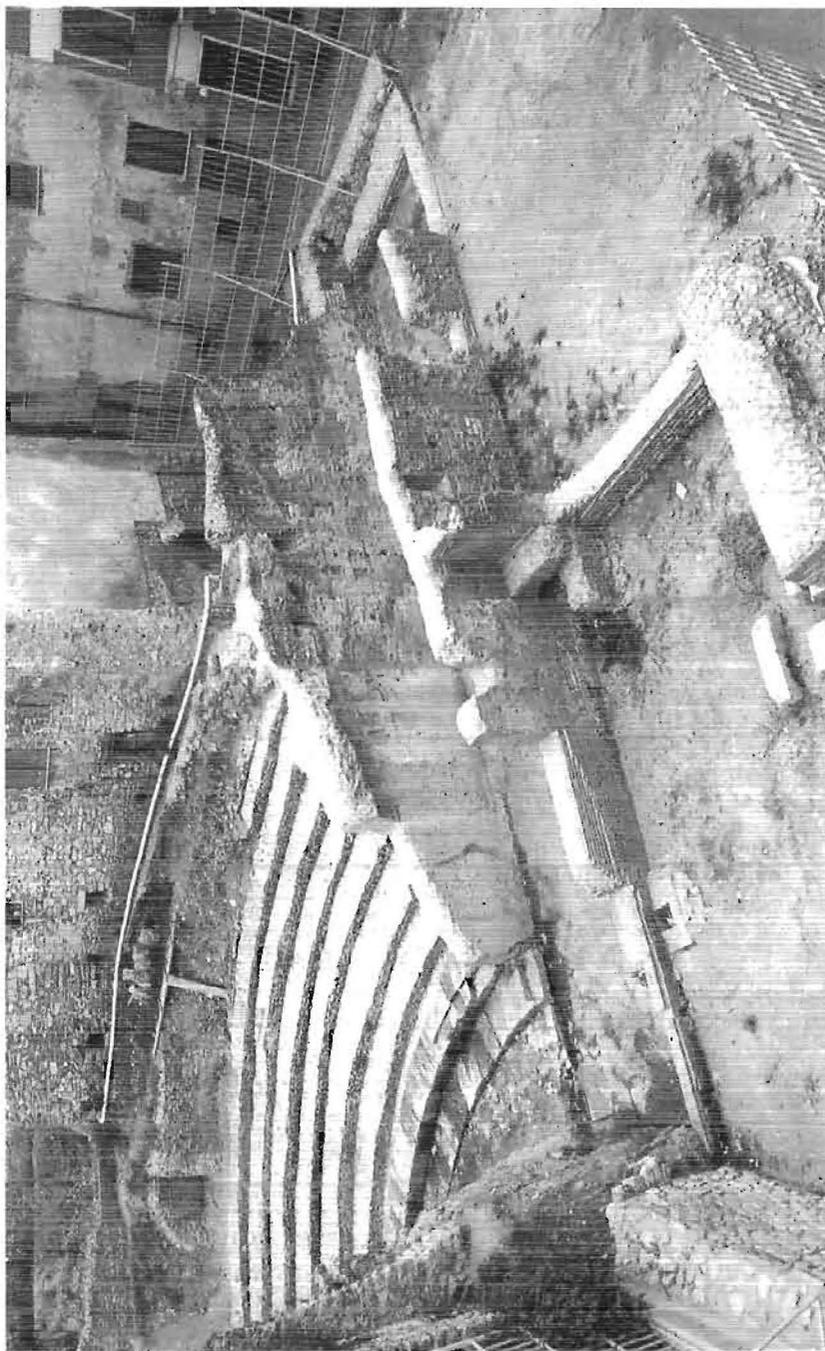


Fig. 18: Vista delle strutture della *cavea* e in basso della *scena*.

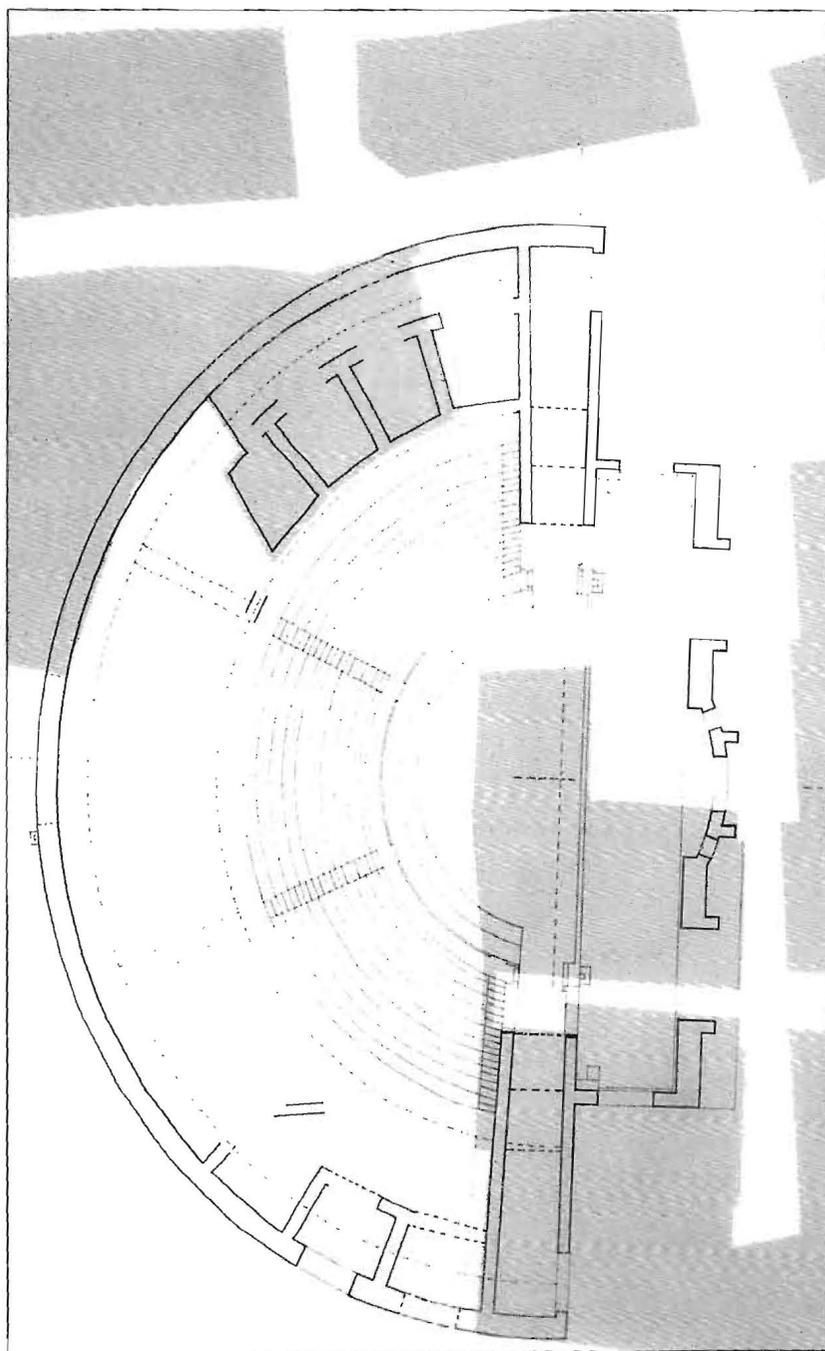


Fig. 19: Semiricostruzione della pianta del teatro con gli edifici esistenti.

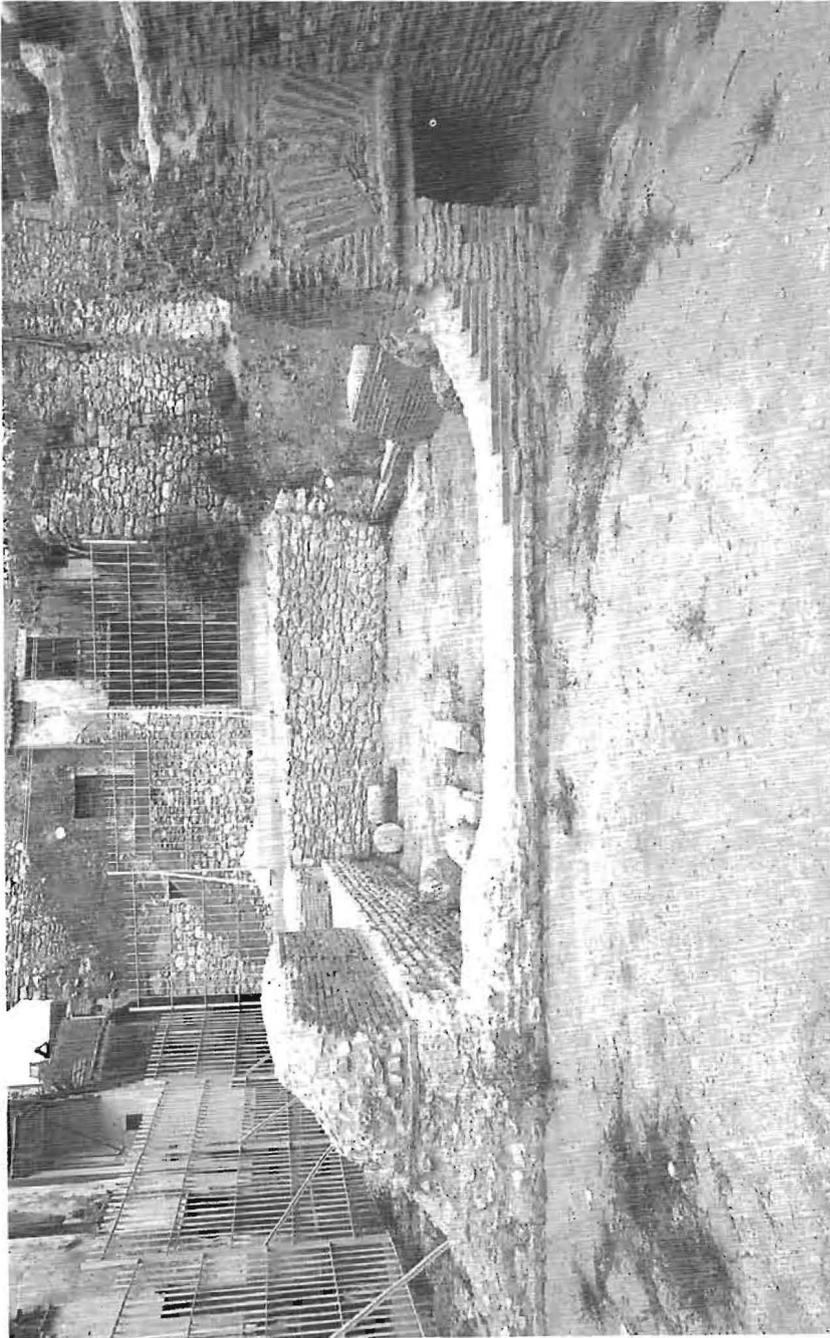


Fig. 20: Vista da est della scena.



Fig. 21: Vista d'insieme della prima precinzione e della scaletta di salita al *pulpitum*.

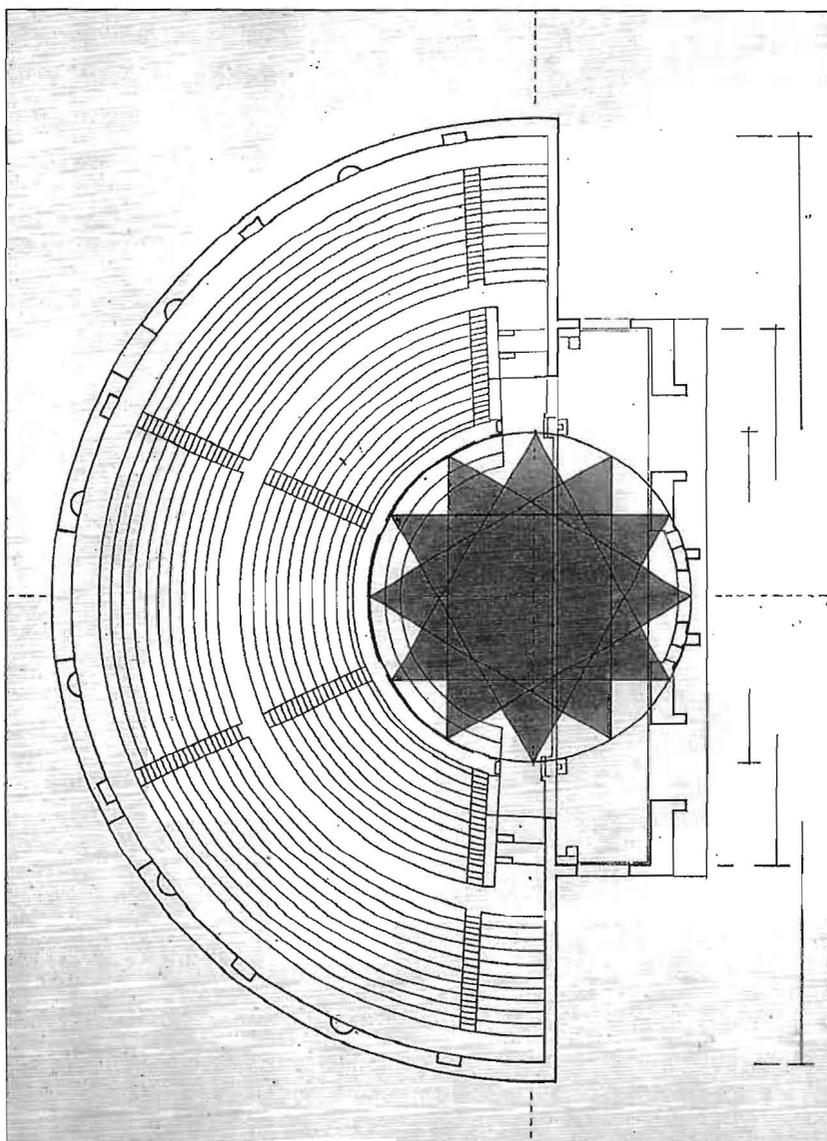


Fig. 22: Ricostruzione della pianta del teatro con l'inserimento della stella vitruviana.

## GIORNATE ORAZIANE

---

Ferentino 4-5 Dicembre 1993

### *Programma del Convegno*

- Stefania Quilici Gigli: *Luoghi oraziani nel Lazio meridionale*  
Franco Lioy: *L'ispirazione etico-filosofica della poesia di Orazio*
- Maria Luisa  
Veloccia Rinalidi: *Orazio e le ville in Sabina*  
Sergio Felici: *Le forme metriche di Orazio nella produzione poetica latina di Leone XIII*
- Aulo Greco: *Orazio in Ciociaria*  
Giovanni D'Anna: *Orazio nel suo tempo*



STEFANIA QUILICI GIGLI

## Luoghi orazioni nel Lazio meridionale

Mi devo riallacciare anch'io, come ha fatto il Prof. Coccia, alle celebrazioni oraziane e, in particolare, alla celebrazione avvenuta a Licenza; in quell'occasione mi fu affidato il compito di approfondire il rapporto di Orazio con la Sabina. Essendo archeologa e dovendo proporre un approccio del tutto archeologico, il mio compito in quell'occasione è stato di rifarmi alla realtà archeologica citata da Orazio e vedere quali fossero le nostre conoscenze, dal punto di vista archeologico, sui luoghi che Orazio citava, la possibilità di riconoscerli. Quello che emerse in quella occasione è il fatto che Orazio scriveva e descriveva luoghi dei quali aveva una precisa conoscenza e le impressioni in quel caso suscitate da essi. Il fatto è particolarmente evidente, del tutto ovvio, in Sabina, soprattutto quando si consideri che alcune delle località o dei toponimi tramandati da Orazio non risultano altrimenti noti; il Prof. Coccia ci ha parlato prima di Ustica, di Genzia (?), sono località la cui conoscenza a noi deriva esclusivamente da Orazio, sono località minori che non potevano essere note se non a chi in quei luoghi viveva e li frequentava. Ugualmente Mandela adesso è nota da un'iscrizione che parla di una *massa mandelana*, ma altrimenti non sarebbe possibile nemmeno identificarla.

In quest'ottica, tutto sommato, rientra anche il ricordo del monte Soratte perché è un monte che si lega a ogni settore del territorio e quindi è un'esperienza, in questo senso, diretta. Adesso, passando invece all'argomento di questo seminario – i dintorni di Roma ed il Lazio – cercando di ricomporre il motivo della conoscenza, le citazioni di Orazio, mi sembra che ci sia un elemento che accomuna

tutte le località delle quali il poeta ha occasione di parlare e queste hanno una diretta relazione, in questo caso, con le vie che il poeta ebbe a percorrere e a frequentare: la via Appia, la via Latina – cioè l'Anagnina –, la Prenestina, la Tiburtina, la via Salaria.

Lungo o presso l'Appia che Orazio percorse – e non solo in quel famoso viaggio descritto nella Satira tante volte richiamata – si trovano molte delle località ricordate dal poeta: Albano, Ariccia, Lanuvio, *Forum Acti*, Urubra (?), Feronia, *Anxur*, Fondi, Formia, Minturno, Sinuessa sono tutte località lungo la via Appia. Lungo la via Latina troviamo: *Tusculum*, Aquino, Ferentino, Arpino. Alla frequentazione della via Prenestina è da riportare la conoscenza di Gabi e di Preneste, a quella della via Salaria il ricordo di Fidene. Questa dimestichezza dei luoghi deve essere certo stata favorita dalla vicinanza alla città, ma anche da un momento politico particolare e da una politica della quale Orazio si trova a essere partecipe e spettatore; mi riferisco a quella politica di riassetto e di riorganizzazione delle strade, potenziamento e rettifica dei percorsi, che venne intrapresa intorno al 20 a. C. da Augusto e della quale il poeta venne a essere un testimone privilegiato e alla quale tutto sommato noi dobbiamo proprio quella organizzazione delle strade della quale tuttora noi possiamo vedere i risultati: la rettifica dei percorsi, la posizione dei miliari, la lastricatura di tutte le strade, quel potenziamento della rete stradale che appunto avvenne all'epoca di Augusto.

I dati archeologici, quando disponibili, concorrono a confermare i concetti fin qui espressi e può essere interessante soffermarsi in dettaglio su alcuni casi esemplificativi e mi ha fatto veramente piacere quell'invito del Prof. Coccia di due minuti fa che esprimeva la necessità che la ricerca approfondisse il carattere topico di alcune delle citazioni di Orazio. È una necessità che si avverte e sono proprio lieta di aver accolto questo suo invito ancor prima di sentirlo; tante volte nella ricerca ci si trova a sentire da più parti la stessa esigenza e come quest'esigenza fosse sentita è dimostrazione questa risposta ancora prima di avere sentito l'invito.

Uno dei casi sui quali mi voglio soffermare oggi è quello di *Tusculum*; rivolgendosi a Mecenate ed esprimendogli la sua amicizia, Orazio tiene a manifestare il suo disinteresse: “Nella speranza di

farti piacere, volentieri io mi impegnerò (?) in questa ed ogni altra guerra non perché un maggior numero di giovenchi venga aggiogato ai miei aratri o perché il mio bestiame prima della grande calura cambi le praterie della Puglia con quelle della Lucania, né perché a me si innalzi una villa splendida di marmi presso le mura circee di Tuscolo Alta". In poche parole sono condensati, per quel che riguarda *Tusculum*, una serie di dati che è interessante porre in relazione a quelle che sono le nostre conoscenze archeologiche attuali del luogo; *Tusculum* occupa, sul versante settentrionale dei Colli Albani una dorsale montana, che guarda, da una posizione panoramica, la via Latina. La rocca, che raggiunge i 682 metri di altezza, è il punto più elevato su questo versante dei Colli. Al di sotto della rocca si distende il pianoro dell'abitato; quindi, questa posizione di Tuscolo Alta appare bene evidente dalla realtà archeologica con questa rocca che con questi suoi 682 metri di altezza è il punto dominante su tutto questo versante dei Colli.

Gli storici antichi ricordano le antichissime origini di Tuscolo, ne riferiscono le fondazioni ai Pelasgi, ora a Telegono – figlio di Ulisse e della maga Circe (qui richiamo Orazio) – ora a Silvio, uno dei re di Alba Longa; recenti indagini topografiche hanno permesso di riconoscere l'aspetto della città nel periodo che a noi interessa, in epoca tardo-repubblicana e in epoca imperiale. Di fronte a questa apparente desolazione del luogo, dove sembrerebbero conservarsi solo pochi maggiori monumenti, il rilevamento topografico effettuato mostra una presenza insospettata di strutture ancora leggibili; i resti della città antica più consistenti risalgono, appunto, all'epoca tardo-repubblicana e imperiale. Su questi che fanno capo al teatro, al foro, alle mura, ma che annoverano tutta una quantità di ville suburbane, di monumenti scenografici che prospettano la Latina come questo grandioso *Luxeo* o queste grandi costruzioni, su questi si sono incentrati gli scavi del secolo scorso e costituiscono, alcuni di essi, ancora oggi la parte più spettacolare nella visita della città.

Balza evidente, dall'esame della pianta, la minima estensione del centro abitato che dovette, pertanto, avere solo il ruolo di centro di vita amministrativa di un distretto particolarmente ricco e popolato, mentre tutte le ville sono presso le mura al di fuori dell'area abitata.

Tuscolo, infatti, con la fine dell'età repubblicana – e quindi in epoca imperiale – come tutto il versante dei Colli che guarda Roma divenne quasi suburbio di Roma; i suoi colli boscosi, panoramici accolsero ville ricchissime spesso colossali elevate su grandiosi terrazzamenti artificiali che regolarizzavano tutte le pendici della collina e si imponevano sul paesaggio. La villa, ad esempio, che ebbe Cicerone è celebre e diventata emblematica di tutta una miriade di ville che sappiamo ebbero già Silla e poi ad esempio i generali Lucio Licinio Lucullo, Aulo Gabinio, Asinio Pollione, il poeta Catullo, Catone Uticense, tanto per fare dei nomi. È questa realtà che Orazio ha presente nell'affermare il suo disinteresse per quel lusso; volendo poi in particolare precisare l'ubicazione di queste ville presso Tuscolo, si avvale di un'immagine, l'immagine delle mura che chiama "circee" con un appellativo che si riallaccia alle mitiche origini della città, abbiamo visto, in particolare, a quella tradizione – tra le varie tradizioni tramandate – della sua fondazione ad opera di Telegono, figlio di Circe.

Inaspettatamente, l'approfondimento dell'indagine archeologica restituisce a quell'aggettivo "circee" – che potrebbe sembrare del tutto esornativo – un più pregnante significato. Nonostante l'immagine possente che ne appare nelle ricostruzioni di Canina e poi in questa di Vernier, in queste ricostruzioni fantastiche e nonostante la monumentalità suggestiva di quel tratto di cui abbiamo visto prima i resti presso la strada di Camaldoli, le mura di Tuscolo si conservano, invece, per lo più a fior di terra e per pochi filari di altezza e unicamente in alcuni tratti. E, tutto sommato, non potrebbe essere diversamente, dato quello che noi sappiamo della storia medievale di Tuscolo e in particolare sull'accanimento con cui sappiamo fu distrutta la città nel 1191 d. C. e che ancora oggi sembra poter cogliere, nella solitudine spoglia di questo pianoro dove emergono, abbiamo visto, soltanto alcuni monumenti.

Il rilevamento sistematico condotto per le mura di *Tusculum* di tutti i resti affioranti conservati ha permesso di riconoscere come, contrariamente a quanto, a partire da Canina, è stato ripetuto più volte, *Tusculum* non presentava in età antica una doppia cinta di mura, ma semplicemente una fortificazione distinta della rocca nel

punto in cui questa prospettava l'area urbana. Innanzi tutto si è visto che le fortificazioni che cingevano non avevano un doppio cerchio, ma semplicemente c'era un ulteriore sbarramento della rocca nel punto in cui prospettava il pianoro inferiore; una sola cinta di mura con un'ulteriore difesa nell'area interna. L'indagine poi si è concentrata sulla tecnica edilizia, sui sistemi costruttivi delle mura, in quanto la tecnica edilizia è uno degli elementi che permettono, poi, di giungere a una datazione delle strutture; noi sappiamo che determinate tecniche sono in uso da un periodo, a partire da un momento e non oltre – ad esempio, l'opera reticolata è un'espressione più recente rispetto ad altre tecniche costruttive.

Quindi, l'analisi della tecnica costruttiva è importante per la datazione delle strutture quando non si abbiano dati di scavo e, appunto, questo rilevamento sistematico delle strutture condotto ha permesso di riconoscere innanzi tutto un'identità della struttura sulla rocca e su parte del lato meridionale dell'area urbana. Questo appare un elemento importante per il riconoscimento innanzi tutto di una fase unitaria d'intervento che trova una prospettiva di datazione nell'uso del piede dorico e nella particolare tecnica costruttiva in base alla quale si può proporre la costruzione di queste strutture nel V secolo a. C. E proprio la tecnica particolare, in filari di blocchi parallelepipedi a disposizione isodoma con blocchi posti di testa, lontana dall'opera quadrata a filari alternativamente di testa e di taglio che è normale a partire dal IV secolo e poi seguita, può valere a capire l'attribuzione che in età augustea, l'epoca di Orazio, se ne faceva di queste mura al figlio di Circe, Telegono.

Non sono mura, logicamente, dell'epoca di Telegono, ma sono mura che a un personaggio di epoca augustea potevano apparire particolarmente lontane dalle sue esperienze e quindi poteva riportarle, nella sua idea, a un'epoca veramente lontana, antichissima. L'alta antichità quindi cui allude Orazio, alla luce di quanto esposto, non è più, a mio avviso un richiamo poetico, ma una convinzione derivata dalla diretta conoscenza dell'opera e una prospettiva simile trova ulteriore supporto nella presenza del poderoso muro di terrazzamento inglobato tra le diverse strutture presso la porta di Camaldoli a diatoni di disposizione greca, pure di una struttura rara nel Lazio e

nelle mura di opera poligonale che si ritrovano sullo stesso versante, tutte strutture che a un personaggio dell'epoca di Orazio dovevano apparire veramente particolarmente antiche.

Un ulteriore approfondimento dopo Tuscolo forse si può proporre, seguendo sempre questa linea che ci ha indicato il Prof. Coccia, per quanto riguarda il canale legato al famoso viaggio. Anche qua i dati archeologici permettono una migliore conoscenza di quest'opera; la vivace descrizione di Orazio che con immediatezza restituisce l'uso del canale quale canale navigabile può trovare elementi di ulteriore definizione giustapponendovi un passo di Strabone. Strabone ricorda come il canale fosse alimentato in molti luoghi dalle acque dei fossi e da quelle delle paludi, evidenziando così come esso dovesse costituire elemento portante nella bonifica idrica del territorio fungendo da collettore di tutte le acque. È un elemento importante perché ci rende conto della sistemazione idraulica di quella zona paludosa dove altrimenti la via Appia avrebbe trovato delle enormi difficoltà di percorso.

Il canale doveva correre al lato della via Appia come espressamente indicato da Strabone con il termine "παράβελ(ε)θαι" (passa da vicino, scorre vicino) e possiamo precisare come questo canale corresse sul lato destro della via – in base alla documentazione cartografica anteriore alla bonifica di Pio VI che ha prospettato una nuova organizzazione del territorio – e alla presenza di ponti e di chiaviche che dovevano assicurare il convogliamento delle acque dalla zona a monte. La via Appia passava sotto alla serie di ponti che poi portavano le acque sul canale che correva sul suo lato destro.

La ricostruzione del profilo morfologico antico e dei manufatti antichi coerenti con l'Appia permettono di restituire una notevole ampiezza, fino a 15 metri, alle opere stradali che accompagnavano il percorso. Possiamo affermare che la riapertura di questo canale al lato della via Appia – operata grazie alla bonifica di Pio VI – ha ricalcato grosso modo il percorso del canale antico e questo è un elemento importante in quanto più volte si è messo in dubbio, data la mancanza di dati a disposizione di riscontro sullo scavo di questo canale, se questo avesse veramente ricalcato o meno il percorso del canale antico. Queste osservazioni – la giustapposizione del passo di

Strabone, questa serie di osservazioni sulla cartografia precedente e queste serie di elementi archeologici dei punti che permettevano il deflusso delle acque sul canale – ci possono rendere certi che questo canale grosso modo rispecchia il percorso del canale antico.

Noi, in base a questi dati, riacquistiamo delle misure per la strada e i manufatti a essa collegati molto ampie fino a 15 metri; è un elemento importante se noi lo paragoniamo a quelle che sono le nostre conoscenze sulle altre strade o altri punti del percorso della via Appia. La via Appia ha in media come tutte le strade nei dintorni di Roma una larghezza intorno ai 4 metri, ha dei marciapiedi di lato che possono avere delle misure diverse secondo le occasioni, ma non sono mai di molto superiori ai 2 metri, 2,5 metri, quindi arriviamo ad avere con questi 15 metri una fetta di strada in più rispetto a quello che normalmente ci aspetteremmo. Ecco, questo è il cammino di Alaggio, cioè la mula che deve trasportare la barca di Orazio correva di lato alla strada e ai marciapiedi su questa fetta di terreno che l'analisi archeologica ci testimonia esisteva e proprio lungo il percorso della via Appia.

Un altro elemento sul quale l'indagine archeologica può proporre una migliore comprensione dei cenni di Orazio è il vino prodotto nella piana di Fondi, Terracina, il Cecubo, del quale Orazio fa cenno e che nasce nelle paludi e che tante volte ha lasciato dubbiosi sulla possibilità proprio della coltivazione in zone paludose della vite che invece ha bisogno di terreni asciutti; sono zone paludose, tutta una lunga piana dove tuttora c'è un grosso problema idrico e una acquisizione recente e importante è quella di un vecchio scavo condotto nella zona di Pantanello – anche qua il toponimo è significativo della zona vicino Terracina – del quale ho potuto recuperare notizie grazie alla disponibilità della dottoressa Veloccia Rinaldi che ha sempre aperto alla consultazione gli archivi della Soprintendenza del Lazio e ha favorito in ogni modo la ricerca.

Proprio questa documentazione di questo vecchio scavo con delle immagini fotografiche restituisce in questa zona di palude un eccezionale complesso di bonifica attuato attraverso filari di anfore parallele per asciugare il terreno e in mezzo abbiamo un terreno asciutto per la coltivazione; praticamente, abbiamo per ettari di terre-

no questa opera di bonifica con filari paralleli risparmiati di terreno asciutto nei quali noi possiamo a buon diritto immaginare venisse proprio coltivato questo famoso vino, al quale allude Orazio, che nasce in luoghi paludosi. Proprio questi casi in cui conoscenze archeologiche mi sembra che schiudano la possibilità di una migliore comprensione dei testi oraziani possono suggerire l'opportunità di approfondire situazioni in cui i cenni del poeta appaiono dubbi o non risultano chiari e, proprio perché siamo a Ferentino – ma non solo per quello – mi sembra che un caso emblematico può essere proprio Ferentino.

Orazio consiglia di recarvisi se ami la quiete, il sonno fino al mattino, se detesti la polvere e il rumore dei carri e delle osterie; l'immagine di una sonnolenta, tranquilla cittadina di provincia che restituisce – o sembra restituire – Orazio, in realtà appare piuttosto in contrasto con la qualificazione dell'area urbana cinta da un'imponente linea difensiva e la sua consistenza monumentale quale ci è nota, a livello planimetrico, dalle ricerche essenzialmente di Bartoli. Di fronte all'interesse ed agli studi suscitati dal complesso dell'Acropoli – non sto a ricordare qui quelli che sono stati il fiorire degli interessi e l'attenzione soprattutto dedicatagli da Giorgio Gullini – minore attenzione, invece, è stata rivolta all'area urbana anche se, per quanto riguarda quella che è la topografia dell'area urbana, sono stati acquisiti dei caposaldi fondamentali, come per esempio l'ubicazione del Foro e l'ubicazione del Teatro.

Interessanti ipotesi sono state recentemente avanzate su una possibile organizzazione dell'area urbana, dopo la metà del II secolo a. C., per quanto riguarda le pendici del colle su degli schemi ortogonali con allineamenti modulari; tuttavia, proprio nel cercare di proporre, di comprendere la situazione per il confronto con la realtà di Orazio, io devo dire che mi sembra che per Ferentino manchi proprio quell'approfondimento di ricerca sistematica capillare, diretta in base alla quale si possa produrre, ad esempio, una planimetria diacronica e, in particolare, relativa ai tempi di Orazio dei quali qui ci stiamo occupando. Basterà, soltanto per fare un esempio, notare come dall'urbanistica del tempo di Orazio vada espunto il teatro riferibile al II secolo d. C. e come, in definitiva, appaia incerto e non

definito, per tutto l'arco di vita del sito, il percorso completo della via Latina all'interno dell'abitato.

Noi abbiamo la porta di ingresso, mentre è discussa la porta di uscita e il percorso in alcuni tratti della via Latina non è noto; ne consegue, per il dircorso che abbiamo finora fatto, l'impossibilità di una lettura comparata di Orazio e della realtà archeologica, come abbiamo tentato in altri casi. Si prospetta, invece, l'esigenza di un'indagine topografica sistematica, con il posizionamento di ogni emergenza, cioè un portare avanti le ricerche del Bartoli e l'elaborazione di una cartografia diacronica che sia estesa oltretutto non solo alla città, ma anche al territorio che, tutto sommato, è sempre la prima proiezione diretta della realtà urbana.



FRANCO LIOY

## L'ispirazione etico-filosofica della poesia di Orazio\*

Il Bimillenario Oraziano si è annunciato alla grande ...

È di alcuni mesi or sono la notizia diffusa da tutti i mezzi di comunicazione di un archeologo australiano il prof. David Harris, che ha dato credito alle parole di Orazio, il quale, unico tra gli antichi, parla di una legione romana, la quale, sconfitta nella guerra contro i Parti, ha cercato la salvezza dirigendosi verso l'Oriente.

Il prof. Harris, sulla scorta di antiche carte e di labili testimonianze, è giunto, addirittura, nel cuore della Cina e nel villaggio di Li-jan, ha trovato o ha creduto di trovare l'insediamento della Legione Perduta.

La configurazione del luogo, infatti, è quella di un tipico accampamento romano e il nome stesso, Li-jan, è il nome con il quale i Cinesi indicano l'Impero Romano. Le tragiche vicende della Piazza Tien an Men e la volontà dei Cinesi di gestire in proprio l'intuizione o la scoperta del prof. Harris, hanno impedito che avessimo ulteriori informazioni.

Lo stato d'animo!... Si licet parva componere magnis. Se è lecito confrontare le piccole con le grandi cose, come direbbe Virgilio, potrebbe essere quello di Plotino, il grande filosofo neoplatonico, il quale, avendo saputo che un suo discepolo del grande Ammonio Sacco sarebbe stato presente ad una sua lezione, dopo brevi battute, interrompe il discorso dicendo che quando l'oratore sa che tra i suoi

\* La presente relazione – proposta a un pubblico composto in prevalenza di studenti delle Scuole Superiori – ha un'impostazione informale e dialogica che è stata mantenuta inalterata anche nella redazione definitiva per espressa volontà dell'Autore.

ascoltatori c'è anche chi conosce l'argomento come lui e anche meglio di lui, perde ogni slancio ed ogni interesse...

Questa sera dovrei parlare di Orazio a tanti illustri studiosi di Orazio, soprattutto a tanti giovani studenti del poeta venosino e quel che è peggio da venosino... La tentazione, perciò, sarebbe quella di battere lo stesso Plotino e anziché liquidare il discorso con poche parole, non iniziare affatto, convinto che la vostra delusione iniziale sarebbe inferiore a quella finale... Tuttavia, mi trovo in ballo e quindi abbiatemi per scusato!...

L'ispirazione etico-filosofica della poesia oraziana! L'argomento per la sua vastità e per la sua specificità è un argomento più da Congresso Oraziano che da conferenza. La mia, perciò, sarà una conversazione tra amici, al di fuori di ogni impostazione cattedratica. Mi sforzerò quindi di cogliere alcuni aspetti della personalità di Orazio dal punto di vista etico-filosofico, che immediatamente risultano ad una prima lettura delle sue opere.

Sappiamo che la poesia oraziana è fiorita nell'Età Augustea, la splendida Età Augustea, che è il punto di arrivo di un processo storico e culturale che viene da lontano.

Quando Alessandro Magno conquistò la Grecia e quindi l'Oriente, la cultura greca e quella orientale si fusero in una civiltà superiore non più greca né orientale, ma ellenistica.

Quando, poi, nel 146 e nel 30 a.C. Roma conquistò rispettivamente la Grecia e l'Egitto, il mondo greco, caratterizzato da una mentalità logica, razionale, critica, estetica, scientifica, e il mondo orientale, rivolto verso una dimensione mitica, misteriosa, fantastica, religiosa, s'incontrarono e si fusero con il mondo romano, permeato a sua volta da una impostazione concreta, realistica, positiva, dando luogo a quella Civiltà Classica che dalle sponde del Mediterraneo si sarebbe diffusa con il tempo a tutta l'Europa e quindi a tutto il mondo, fino ai nostri giorni. Nell'età augustea, perciò, la civiltà ellenistica raggiunge il massimo delle sue possibilità; la pianta esprime tutta la bellezza dei suoi fiori, i suoi frutti stupiranno il mondo. Orazio esprime tutto questo con due versi molto belli e molto famosi: "Graecia capta ferum victorem cepit / et artes intulit agresti Latio": Roma ha potuto assoggettare la Grecia con la forza delle sue

legioni, ma la Grecia ha conquistato Roma con il magico fascino delle sue arti. (E. II, 1, 156-157).

Quali le caratteristiche di questa età? Decade il vigore speculativo, creativo, proprio del periodo precedente, ma si sviluppa contemporaneamente uno spirito critico, analitico, di indagine, di ricerca, di approfondimento che porta alla scoperta di nuove scienze come la biologia, la medicina, l'astronomia, le scienze filologiche e storiche, i cui centri di irraggiamento non sono più la Grecia e Atene, ma nuove città come Rodi, la splendida isola dell'Egeo, Pergamo, dove sarà utilizzato un nuovo mezzo per la trasmissione della cultura: la pergamena, molto più consistente del fragile papiro, e poi Antiochia, Alessandria, Roma. Soprattutto Alessandria, dove sorgerà il primo Museo, il tempio sacro delle muse, protettrici degli uomini di cultura, e specialmente la famosissima Biblioteca, che nel momento del suo massimo splendore, raggiungerà ben 700.000 volumi e che sarebbe stata distrutta nel 641 dagli arabi, i quali, giunti ad Alessandria, fecero questo semplice e drammatico ragionamento: Tutto quello che è contenuto qui dentro o è secondo il Corano, il libro sacro dell'Islam, o è contro il Corano. Se è secondo il Corano basta il Corano; se è contro il Corano non ha ragion d'essere e quindi va distrutto. Si compiva così uno dei più atroci misfatti contro la cultura universale.

L'aspetto più importante, però, è rappresentato dal prevalere in questa età dell'interesse morale. Il crollo della "polis", in seguito all'affermarsi dell'Impero romano, determina la caduta delle istituzioni civili e religiose, che costituivano la norma serena e sicura del vivere individuale e collettivo, e la ricerca di nuovi principi, di nuovi valori che fossero norma, guida all'operare e all'agire. Di qui il fiorire di scuole filosofiche come la cinica, l'epicurea, la stoica, la neo-accademica, la scettica che intendono rispondere a questa esigenza morale.

Quale di queste correnti filosofiche ha seguito Orazio?

Prima di rispondere a tale interrogativo credo che sia opportuna qualche precisazione. Orazio, per fortuna, non è un filosofo! Orazio è un poeta, un grandissimo poeta lirico e satirico. Tra filosofia e poesia c'è un abisso. La poesia è sentimento, immaginazione, fantasia,

estro, è ragioni del cuore. Il poeta quando compone sembra quasi invasato, cerca la bellezza, non la verità. La filosofia, invece, è ragionamento, riflessione critica, è approfondimento logico. Il filosofo non cerca la bellezza, cerca la verità. Orazio per la sua "formamentis" per la struttura mentale, non poteva essere e non fu un filosofo.

Così Orazio non è Lucrezio. Lucrezio è un grande poeta che ha messo la sua arte a servizio di una dottrina filosofica: l'Epicureismo e ha creato un poema, il "De Rerum Natura", unico nel suo genere nella letteratura mondiale, un poema che nello stesso tempo in cui è un grande capolavoro di poesia è anche un preciso manuale di filosofia epicurea.

Orazio è uno spirito troppo libero per asservire se stesso o la sua arte a qualcuno o a qualche scuola. Pieno di fierezza professa il suo orientamento culturale: "Nullius addictus iurare in verba magistri / Quo me cumque trahit tempestas, deferor hospes". (E.I, 14-15). Bellissimo! Non devo giurare sulla parola di nessun maestro, ma dovunque mi porta la tempesta, l'estro poetico, lì cercò un porto ospitale.

E, infine, Orazio è un romano. Appartiene, cioè, a un popolo che è passato alla storia non per le elucubrazioni del pensiero, ma per la saldezza delle sue istituzioni: l'Impero, il Diritto, una rete formidabile di acquedotti per l'approvvigionamento idrico delle città, un sistema logistico impressionante per collegare tutte le regioni dell'Impero. Forse, non tutti sanno che il nostro sistema stradale fondamentale è ancora quello romano. La prima grande strada veramente nuova come progettazione e come realizzazione è l'Autostrada del Sole realizzata, però, solo tra gli anni cinquanta e sessanta, addirittura di questo secolo. Una mentalità, quindi, quella romana estranea a quella filosofica. Anzi, il primo impatto di Roma con la Filosofia fu tragicomico... Quando, infatti, nel 155 a.C. giunse a Roma un'ambasceria formata da tre filosofi di estrazione speculativa diversa: Critolao peripatetico, Diogene stoico, e il mezzo scettico Carneade, sì proprio lui, il "Carneade, chi era costui?" di manzoniana memoria, che sugli stessi argomenti sostenevano le opinioni più contraddittorie, fu tale lo scompiglio e il disorientamento tra i romani poco scal-

tri nelle sottigliezze del pensiero, che Catone il censore mandò subito la Buon Costume del tempo con il foglio di via perché quei signori fossero allontanati al più presto da Roma e così non turbassero il "mos maiorum". E anche quando in seguito Roma entrò in contatto con il mondo culturale e filosofico greco, più che elaborare una sua originale scuola di pensiero, cercò di cogliere negli insegnamenti antichi quegli elementi che fossero validi per la vita di ogni giorno.

E allora, Orazio chi ha seguito gli Epicurei o gli Stoici? Per quanto la cosa può sembrare paradossale, io sono fermamente convinto che Orazio non abbia seguito né gli Epicurei né gli Stoici; Orazio ha seguito suo Padre!

Il rapporto di Orazio con il padre è un argomento che da solo potrebbe essere oggetto di un interessante approfondimento. Orazio non parla mai della Madre, che forse non ha mai conosciuto, ma fa riferimenti al Padre. E questo è già un motivo di grande interesse, infatti raramente la figura paterna ritorna nelle opere dei figli diventati famosi. Ma quello che più stupisce è il modo in cui Orazio menziona il Padre: con una tenerezza, un affetto, una stima, un'ammirazione che lasciano perplessi. Ricorda le sue origini delle quali non si è mai vergognato, era infatti uno schiavo liberato (Sat. I, 6,6); la sua intelligenza: intuì le grandi capacità del figlio e cercò di assecondarle in tutti i modi accompagnandolo addirittura a Roma dalla lontana Venosa perché potesse essere educato in quelle discipline che erano appannaggio solo dei rampolli delle famiglie più prestigiose; la puntuale e discreta osservazione dei fatti e delle vicende del giorno; le preoccupazioni etiche, morali perché suo figlio, particolarmente vivace non si smarrisse in strade non buone; la sua discrezione pedagogica, diremmo oggi, per cui tra Padre e Figlio si stabilisce un rapporto di reciproca fiducia che evita ogni azione di rigetto così facile di fronte ad interventi di genitori petulanti, poco discreti, ossessivi. Il Padre di Orazio non mira ad imbottire la testa del figlio di principi astratti, ma spinge il figlio all'esame della realtà e a cogliere gli aspetti positivi e negativi dei comportamenti umani, a modellare la propria vita in base a quella saggezza che viene dall'attenta valutazione della realtà.

Nella Sat. I, 6,65 ricordando suo Padre Orazio dice: "... se la mia vita ha pochi e lievi difetti ed è quasi in tutto onesta; se nessuno

potrà a ragione rinfacciarmi né avidità, né sordidezza, né turpitudini; se vivo da galantuomo e caro agli amici, il merito di tutto questo va a mio Padre". Se le parole hanno un senso, un valore, un'importanza ci troviamo di fronte a qualcosa di molto bello e significativo in cui non so se apprezzare di più quello che Orazio dice di se stesso o quello che proclama di suo Padre.

Il fascino della figura paterna accompagnerà Orazio per tutta la vita e da lui erediterà quella dimensione etica, morale, fatta di misura, di equilibrio, di saggezza che caratterizza tutta la sua opera.

Non si può tuttavia negare una certa dipendenza di Orazio tanto dall'Epicureismo che dallo Stoicismo.

Così, per esempio, Orazio fa suo il principio fondamentale dello Stoicismo: l'"*apàtheia*", l'imperturbabilità, l'impassibilità di fronte a tutto quello che capita. Se infatti, tutte le vicende del mondo avvengono necessariamente, fatalmente, provvidenzialmente, l'atteggiamento dell'uomo saggio non può essere se non quello di una assoluta impassibilità. Orazio esprime questo concetto con due versi famosi: "*Si fractus illabatur orbis / impavidum ferient ruinae*". (O.III, 3,7-8). Anche se il mondo sbriciolandosi dovesse crollarmi addosso, le sue rovine mi lasceranno del tutto indifferente. Sono convinto che quando Orazio scrisse questi versi pensasse alla sua terra ballerina dove il terremoto è di casa. Ora che cosa c'è di più infido, di più subdolo del terremoto? Quando avverrà, dove, di che intensità, di giorno, di notte, ci sarà una sola scossa, ce ne saranno molte? Se poi, crediamo ai geologi i quali, bontà loro, affermano che è un bene che ci siano perché fanno parte dell'assestamento della terra, allora perché ribellarsi, perché turbarsi, angosciarsi, spaventarsi? "*impavidum ferient ruinae*"!...

È coerente Orazio con un principio così altisonante? Il Pascoli dice che in ognuno di noi c'è un fanciullino che fa capolino nei momenti più teneri, più delicati ed è espressione di gentilezza, di bellezza, di finezza, di bontà. In Orazio il fanciullino è cresciuto, l'intelligenza è vivace, il temperamento sbarazzino, la battuta pronta. Coglie l'aspetto pomposo di tante affermazioni di principio, l'aspetto ridicolo di tante esagerazioni ed esclama: "*Est modus in rebus; sunt certi denique fines / quos ultra citraque nequit consistere rectum*".

(Sat. I, 1,106-107). Non esageriamo. Ci sono dei confini che non bisogna assolutamente scavalcare, perché la virtù sta nel giusto mezzo. È questo un aspetto caratteristico della personalità di Orazio: il senso della misura, dell'equilibrio, del non ecceder né in un senso né nell'altro.

Così Orazio fa suo il principio fondamentale dell'Epicureismo: l'"atarassìa", l'"aponìa", l'equilibrio del corpo e dell'anima, la mancanza di dolore e di turbamento. Infatti, per Epicuro fine dell'uomo è la felicità e la felicità consiste nel piacere, non quello cinetico, il cui raggiungimento implica turbamento, affanno, lotta; ma quello catastematico che consiste nello stato dilettevole che si ha quando si sono soddisfatte le esigenze elementari della vita. Per essere felici, dice Epicuro, basta poco: Non aver fame, non aver sete, aver un giaciglio su cui dormire. Chi si contenta di questo può gareggiare in felicità con lo stesso Giove, il padre degli dei e degli uomini. Ma se non gli bastano queste cose nulla gli sarà sufficiente e sarà infelice.

Orazio fa suo anche questo principio, ma non fino al punto da trarre da esso tutte le conseguenze. Anche da questo punto di vista ritorna l'"est modus in rebus"... Non esageriamo!

E così di fronte ad un problema come la morte, Orazio si distacca non solo dalle posizioni stoiche ma anche da quelle epicuree. Per gli Stoici, l'uomo saggio è ugualmente indifferente alla ricchezza e alla povertà, alla malattia e alla salute, alla bellezza e alla bruttezza, alla libertà e alla schiavitù, e anche alla vita e alla morte. Anzi, pur di non perdere la saggezza, lo stoico non esita a togliersi la vita. Viene così giustificato il suicidio considerato come l'unico mezzo con il quale talora il saggio può evitare di perdere la virtù. Per gli Epicurei, invece, non bisogna avere paura della morte. La nostra anima, infatti, così come il nostro corpo e tutte le cose del mondo sono composte di atomi, di particelle di materia che si aggregano e si disgregano secondo una legge meccanica. Con la morte del nostro corpo anche la nostra anima si dissolve e si scompone e dell'uomo non resta più nulla. Al riguardo Epicuro soddisfatto dice: Finché tu ci sei, essa non c'è; e quando essa c'è, tu non ci sei! C'è da morire di gioia per un'intuizione così folgorante!...

Quanto più umana la posizione di Orazio. Egli, poeta della vita, sente la morte: la "pallida mors", l'"ultima linea rerum" (O.I, 4, 13),

(E.I, 16,79), l'ultima meta di tutti, come un'immane tragedia; la sua presenza incombe minacciosa in tutta l'opera oraziana. Paradossalmente, è quella che con il suo pensiero avvelena la gioia di vivere e contemporaneamente rende più intensa la gioia presente.

Leggendo le sue opere spesso ritornano alla mente i versi di un poeta che da questo punto di vista gli somiglia tanto: Lorenzo de' Medici: "Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia. / Chi vuol esser lieto sia / Di doman non v'è certezza!"

E come non ricordare leggendo le opere di Orazio il Dottor Faust di Goethe, simbolo dell'uomo moderno che nella vita cerca di cogliere la bellezza, la grandezza, il piacere, la ricchezza e quando alla fine giunge Mefistofele per richiederli il rispetto dei patti, esclama, non so se più con rimpianto o con angoscia "Du bist seher schön unbegreifende moment" Tu sei troppo bello, inafferrabile momento!... Vorremmo fermare l'attimo di bellezza come quello di felicità, di potenza, di successo, di gioia, di amore... ma questo non è possibile. Fermare l'attimo significherebbe trasformarlo in eternità; ma questo a noi non è consentito, a noi non resta che l'attimo fuggente divorato dal tempo che incalza e tutto distrugge!

E dal punto di vista religioso qual è il pensiero di Orazio? È impressionante notare quante volte Orazio nomina gli dei nelle sue opere. Credo che non manchi nessuno degli dei dell'Olimpo non solo romano ma anche greco! Nelle sue opere c'è posto perfino per gli dei dei popoli vinti. Li invoca, li supplica, li scongiura per tutte le circostanze della vita privata e collettiva. Invoca il loro aiuto soprattutto su Roma e sull'Imperatore. Nel "Carmen Saeculare" ben 15 divinità vengono supplicate e altre sette volte il nome di alcune di esse viene ripetuto. Altre Odi danno l'impressione di essere quasi una litania di santi pagana...

Ma Orazio credeva negli dei? La risposta è piuttosto articolata. Secondo alcuni critici Orazio non crede negli dei e se ne fa menzione è solo per un motivo poetico. Secondo altri pur non credendo negli dei, tuttavia li evoca continuamente in quanto riconosce alla religione un valore pratico e sociale. La religione, cioè, indipendentemente dalla sua verità o meno, ha un grande significato comunitario ed è fondamentale per la vita morale della gente perché propone

valori indispensabili al vivere individuale e collettivo, per cui anche se gli dei non ci fossero bisognerebbe inventarli. Senza di essi, infatti, tanto agli individui che alla società mancherebbero quelle forze, quegli strumenti per realizzare un mondo civile.

Quello che a me sembra indubitabile è questo. Orazio crede in un principio supremo, potente, buono, provvidente, che ha cura del mondo e degli uomini, che premia il bene e punisce il male in questa vita, perché, un'altra vita per Orazio non c'è. Orazio, infatti, non crede nell'immortalità dell'anima. Nella 7<sup>a</sup> Ode del libro IV ragiona in questo modo: "All'avvicinarsi della primavera tornano le erbe ai prati e le foglie agli alberi e il freddo è mitigato dagli zefiri; poco dopo l'estate distrugge la primavera; ma è pur necessario che anch'essa muoia appena spunta l'autunno; dopo il quale sopraggiunge la fredda bruma che rende le membra inerti; tutta la vita e ogni forma del mondo si rinnova. Ma la condizione degli esseri umani è tragicamente diversa: Noi una volta caduti dov'è il pio Enea e Servo Tullio e Anco Marzio "pulvis et umbra sumus" non siamo che polvere e ombra. (O. IV, 7,14-16). Agli uomini, quindi, non è dato assolutamente di ritornare alla vita. È inutile illudersi, una vita dopo la morte non è possibile.

Certo, Orazio nelle sue opere, fa riferimento all'immortalità, ma l'immortalità che egli sottintende è quella che avranno i grandi personaggi della storia, le cui gesta gloriose saranno esaltate dai poeti; non i miseri mortali le cui imprese non sono degne di poesia. (O.IV, 9,28). I poeti, perciò, che avranno cantato con i loro versi le nobili avventure dei grandi eroi, anch'essi saranno immortali perché immortali saranno i loro carmi (sono infatti, "monumenta aere perenniora"). Ed ecco Orazio lanciare alla morte il suo grido di sfida e, forse, anche di ribellione: È vero, sono "pulvis et umbra" ... ma: "Non omnis moriar, multaque pars mei / vitabit libitinam. (O.III, 30, 6-9). Non morirò del tutto e molta parte di me eviterà il regno dell'oblio, e vivrò immortale nella memoria dei posteri (O.II, 20,5-8). Proprio per questo disprezzò gli onori del sepolcro e li giudicò superflui (O.II. 30,21-24).

Vedo con gioia tanti giovani, la coscienza critica di noi docenti, ai quali, ma non solamente a loro, può interessare che cosa pensa

Orazio dell'amore. È importante questo argomento perché l'amore non solo è uno dei sentimenti e dei valori più grandi della vita umana, ma è anche l'unico campo nel quale si è creata una grande e insanabile spaccatura tra i critici di Orazio. A lui, infatti, è capitata una sorte singolarissima, credo unica; tutti, anche se con qualche sfumatura, ne parlano bene. Gli unici che l'hanno vituperato in ogni modo sono stati i romantici di ogni tempo. Per questi, infatti, i sentimenti se non si vivono in modo travolgente, drammatico, se non scoppia la tragedia, se non ci scappa il morto... meglio se sono più di uno, che sentimenti sono, soprattutto che amore è! L'amore che Orazio canta, invece, è quello fragile, tenero, che sorge al mattino e tramonta alla sera. Orazio canta la grazia, la bellezza, soprattutto l'incostanza, gli atteggiamenti, le relazioni con le diverse donne che sono entrate nella sua vita e qualche volta l'hanno segnata nel bene e nel male. L'amore-passione, sia quello spirituale che quello sensuale, con i suoi slanci e le sue repulse, con le sue gioie e i suoi tormenti, con le sue esaltazioni e le sue depressioni, è sconosciuto alla lirica come, forse, all'anima del poeta. Anche se senti l'amore, dalle sue opere non sembra che ne abbia né goduto né sofferto. Ed è singolare che un poeta che canta tanto l'amore sia rimasto uno scapolo impenitente!

È questo, penso, il motivo per il quale nessuna delle tante figure femminili che popolano le sue opere è entrata nella storia letteraria accanto a personaggi come l'Andromaca di Omero, l'Antigone di Sofocle, la Didone di Virgilio. Andromaca vive in prima persona il dramma della sua città, Troia, assediata dai Greci: sente incombente la rovina del suo popolo e della sua famiglia, e lì, alle Porte Scee, nell'ultimo incontro con il suo Ettore, l'eroe senza macchia e senza paura, lei, sposa e madre, cerca in ogni modo di convincere il marito a sottrarsi alla morte con accenti che commuovono perfino un poeta come Omero, più a suo agio nel cantare duelli e battaglie che nel descrivere sentimenti ed affetti.

Così, invano cercheremmo in Orazio un personaggio tragicamente sublime come Antigone, la tenera fanciulla che osa sfidare il terribile Creonte, che contro le leggi degli dei e degli uomini ha ordinato che il corpo di suo fratello Polinice sia lasciato insepolto in

pasto agli uccelli del cielo e alle bestie della terra. Anche se con la morte nel cuore, consapevole della vendetta furibonda che si abatterà su di lei, Antigone compie il gesto pietoso della sepoltura del fratello. Lo stupore del Coro per un'azione così eroica da parte di una fanciulla così debole è tale che esclama: "pollà ta deinà k'oudèn anthròpou deinòteron pèlei". Molte sono le cose nobili, grandi, sublimi, ma nessuna è più nobile, più grande, più sublime dell'uomo, della donna!

Né dalla penna di Orazio e soprattutto dalla sua mente e dal suo cuore sarebbe mai uscita una figura drammatica come Didone, la regina di Cartagine che ha la ventura di ospitare nella sua reggia un personaggio misterioso come Enea sfuggito alla rovina di Troia e alla ricerca di una nuova patria. Didone è commossa dal racconto della sua storia, ne subisce il fascino, sorgono in lei sentimenti di tenerezza che sfociano lentamente in una grande, incontenibile passione. Perché andare lontano alla ricerca di una patria sconosciuta? Sono già pronti una casa, un focolare, un regno. E Didone ricorre a tutte le arti della sua femminilità per convincere Enea a fermarsi da lei, con lei. Ma quando allo spuntar del sole, dalla spiaggia vede le navi prendere il largo con il suo perduto amore, non regge a tanto sconforto e tragicamente pone fine ai suoi giorni, dopo aver lanciato la terribile maledizione: "Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor". (En. IV, 625). Che sorga un vendicatore dalle mie ceneri! Il genio virgiliano fa così balenare stupendamente il futuro grande venditore di Didone: Annibale!

C'è però, un sentimento e un valore che Orazio ha sentito e coltivato in modo del tutto particolare: l'amicizia. Da questo punto di vista non segue ancora una volta gli stoici per i quali l'uomo saggio, preoccupato solo della virtù, è ugualmente indifferente tanto all'amicizia che all'inimicizia. Lo stoico procede per la sua strada sotto l'usbergo del sentirsi puro... anche se questo atteggiamento invece di procacciargli degli amici, gli crea dei nemici. Orazio segue, invece, Epicuro che esortava i suoi a vivere lontano dalla gente: "lâte biòsas", vivi nascostamente tra una scelta cerchia di amici, ricercatori di una vita serena e piacevole.

Tre furono le amicizie che Orazio ha coltivato in modo particolare quella con Virgilio, quella con Mecenate e quella con l'impera-

tore Augusto. Tutte e tre ad altissimo livello e tutte e tre singolari nel loro genere. Per me la più straordinaria è quella con Virgilio. Era un poeta come lui e sappiamo che in genere i rapporti tra coloro che esercitano la stessa attività sono sempre difficili perché minati spesso dal confronto, dall'invidia, dalla gelosia. Gli antichi parlavano di "odium figulini", di odio tra vasai, invidiosi delle capacità e delle abilità altrui. Tra Orazio e Virgilio c'erano tutte le premesse perché l'"odium figulini" esplodesse in modo dirompente, e invece i rapporti tra i due furono di una finezza esemplare. Ecco uno stralcio abbastanza significativo delle espressioni di Orazio nei confronti di Virgilio. È il sofferente Virgilio (Sat.I, 5,49), l'anima candida (Sat.I, 5,40), il migliore degli uomini (Sat.I, 6,54), un tenero cuore di amico (O.I, 24), il pio Virgilio (O.I, 24,11), il pensoso, il triste, il parsimonioso Virgilio (O.IV, 12), il poeta giustamente premiato da Augusto (Ep.II, 1,245), il critico al cui giudizio Orazio tiene di più (Sat.I, 10,81), un grande scrittore non inferiore a quelli stimati grandi nel passato (Ad Pis. 55), il cantore delle Bucoliche (Sat.I, 10,45). Soprattutto Virgilio è "animae dimidium meae" (O.I, 3,8), è cioè, dice Orazio, l'altra metà della mia anima; unite assieme le due anime formano una sola cosa, una sola persona.

L'amicizia con Mecenate si arricchisce di un nuovo elemento: la riconoscenza. Mecenate, il Ministro dei Beni Culturali di Augusto, non è stato solo colui che ha colto il grande talento poetico di Orazio e l'ha introdotto nella cerchia raffinata del circolo imperiale, ma soprattutto per Orazio era stato colui che l'aveva sottratto alla indigenza, regalandogli la bella villa nella Sabina nella quale si rifugerà vedendo appagato ogni suo desiderio di vita serena. E di Mecenate Orazio canta nelle sue opere; ogni motivo è buono per ricordarlo e per esaltarlo. È felice di stare con lui: "Te, vita, si superstite, iucunda, si contra, gravis" (O.5, 1,5-6). Con te la vita è gioconda, senza di te è molesta. Con lui è prodigo di suggerimenti, di raccomandazioni, di consigli, soprattutto di uno: lascia le preoccupazioni dello Stato e vivi la tua vita in serenità e buona salute. (O.III, 8,17). Giunge al punto di desiderare di non sopravvivere alla morte del suo amico: "Ibimus, ibimus / utcumque precedes, supremum / carpere iter comites parati" (O.II, 17,10-12). Andremo assieme dovunque vorrai; pre-

cedimi, sarò con te anche in quel viaggio che non ha ritorno. E ancora: "Ille dies utramque/ducet ruinam. (O.II, 17,8-9). Possa lo stesso giorno segnare la fine dell'uno e dell'altro di noi. E la sorte ha voluto che questo desiderio di Orazio si compisse. Il 30 Settembre dell'8 a.C. Mecenate muore, il 27 Novembre dello stesso anno, a meno di due mesi di distanza, Orazio lo segue nella tomba e, per espressa volontà di Augusto, fu sepolto presso il sepolcro di Mecenate a Roma sull'Esquilino.

Ed infine il rapporto, l'amicizia di Orazio con Augusto. Fu Mecenate a presentare il poeta all'imperatore, che subito ne riconobbe l'ingegno e lo accolse tra i suoi amici più intimi. Avrebbe voluto che fosse suo segretario particolare, ma Orazio non volle saperne; era troppo amante della sua vita libera, serena e tranquilla, lontana da tutte le animosità della vita pubblica per poter accettare. Augusto restò male, ma non gli tolse la sua amicizia; anzi, nel t 7 a.C., per celebrare solennemente l'anniversario della fondazione di Roma con i ludi secolari, che avevano luogo ogni 110 anni perché nessuno potesse assistervi due volte nella sua vita, Augusto volle che il cantore ufficiale fosse proprio Orazio. Ed ecco il "Carmen Saeculare", il capolavoro della sua maturità poetica.

Ma non è stato troppo cortigiano Orazio nei confronti sia di Mecenate che di Augusto? Gli elogi che il poeta rivolge loro sono spesso un po' troppo smaccati e adulatori. Forse, la spiegazione va ricercata in questo: di fronte ai tanti che non lo calcolano, o lo invidiano, o lo criticano duramente, Orazio è colpito da questi due personaggi che l'ammirano, lo stimano, lo difendono, si sentono onorati della sua compagnia, gli rendono comoda e sicura l'esistenza ed allora esprime la sua riconoscenza nel modo che gli è più congeniale, con i versi, senza, però, mai rinunciare alla sua libertà. E così quando Mecenate lo invita a lasciare la sua villa nella Sabina e a venirsene a Roma, dove avrebbe potuto essere di maggiore aiuto sia a lui che all'imperatore, Orazio nicchia e adduce prima motivi di salute per cui gli è necessaria l'aria di campagna, e poi (udite, udite!) che la vita a Roma è impossibile: il fracasso, lo strepito sono assordanti; i miasmi sono insopportabili, l'aria è inquinata. (O.III, 29,11-12). Povero Orazio, non ha avuto la fortuna di vivere a Roma

nei nostri giorni!... E quando Mecenate insiste ancora, Orazio gli dice che è disposto a rinunciare a tutto, anche alla sua villa nella Sabina ma non alla sua scelta di vita. In questo l'“Epicuri de grege porcum” il lucido porco del gregge di Epicuro, come con un pizzico di ironia si definisce in E.I, 4,15, viene fuori in tutta evidenza.

E dal punto di vista politico, Orazio chi ha seguito gli Stoici o gli Epicurei? Certamente non gli Epicurei, per i quali l'impegno politico contraddice la loro scelta fondamentale di vita. È soprattutto la partecipazione alla vita politica che crea affanno, turbamento, preoccupazione, angoscia per cui anche quando si riesce a dare la scalata al Palazzo, il successo è accompagnato da tante amarezze, umiliazioni, insinuazioni, calunnie, compromessi per cui ogni buon epicureo cerca di stare alla larga dalla politica, il gioco non vale la candela! Quando, poi, come ai nostri giorni, addirittura arriva l'ordine che dalla vecchia casa... in cui si era vissuto e creduto bisogna sloggiare e cercare una nuova casa, addirittura una nuova identità e nuovi feticci, e tutto quello in cui si era creduto e per cui si era lottato è sbeffeggiato, ridicolizzato, rigettato, addirittura da coloro che erano creduti i felici possessori d'una verità assoluta... allora lo scoramento, l'angoscia possono mettere in discussione la stessa esistenza. Rifuggi dalla politica, “lathe biòsas”, dice Epicuro, la via della felicità non è quella della politica.

Politicamente, Orazio è più vicino all'impostazione stoica. Gli stoici, infatti, con la loro concezione del mondo come di un immenso organismo vivente, offrivano una copertura, una giustificazione ideologica, diremmo oggi, alla politica romana. Se unico è il mondo, unico dev'essere l'impero, unica la legge, unico l'imperatore. Cicerone giungerà ad affermare che la legge romana essendo quella che più si adegua alla legge naturale, dev'essere imposta a tutti i popoli, che, perciò, solo con l'accogliere la legge romana possono entrare in un mondo di civiltà. Orazio, anche se non espressamente, fa sua questa mentalità. Le stesse vicende della sua vita lo faranno approdare su queste posizioni. Si trovava in Grecia per completare la sua formazione culturale quando fu attratto nel gorgo della guerra civile che colpì Roma dopo l'uccisione di Cesare nel 44 a.C.. Due anni dopo, a Filippi, Antonio e Ottaviano, eredi del pensiero di

Cesare, si scontrano con l'esercito ribelle di Bruto e Cassio. Orazio affascinato dalle idee di libertà e repubblica e schierato nell'esercito repubblicano. A Filippi la strage è enorme. Bruto e Cassio si uccidono sul campo di battaglia. Orazio cerca la salvezza nella fuga "relicta non bene parmula" (O.II, 7,10), avendo gettato via vergognosamente lo scudo!... Così si è sempre tradotto questo verso' appiccicando ad Orazio l'etichetta se non di traditore almeno di vile che vergognosamente fugge dal campo di battaglia. Secondo alcuni critici moderni, però, la realtà sarebbe un'altra. A Filippi Orazio non fu un vile, ma un eroe! Quando la battaglia diventò più terribile (e sappiamo che non ci sono guerre più incivili di quelle che si dicono civili...) Orazio con i suoi commilitoni gettò lo scudo non per viltà, ma perché era diventato d'impaccio per una lotta, diremmo oggi, all'arma bianca. Questa interpretazione sembra avere dei buoni motivi di validità per il fatto che tanto gli storici di parte repubblicana che quelli di parte augustea sono d'accordo sull'immane tragedia di quella battaglia, ma nessuno parla di casi di viltà e di morti perché colpiti alle spalle.

Non fu facile per Orazio smaltire il fallimento dei suoi ideali libertari e repubblicani. Sfiduciato e disperato si rifugia in un sogno di pace: "Fuggiamo lontano, lontano, nelle terre dell'innocenza, là dove germoglia ogni abbondanza, dove gli alberi sono carichi di frutti, dove dall'elce cola il miele... dove tutto è pace..." (Epodi XVI). Lentamente si avvicinò alle posizioni di Augusto fino al punto da divenire suo amico e confidente. E il repubblicano di ieri diventa il cantore appassionato della Roma augustea! Non ha una filosofia politica, ma sente l'ideale romano da cittadino sollecito e amante della cosa pubblica. Invano cercheremmo, però nelle sue opere, anche nelle cosiddette Odi romane, le prime sei del libro terzo, i vasti orizzonti, le forti motivazioni, l'appassionato impegno politico. Orazio è negato ad ogni visione altisonante di destini fatali di Roma imperiale. Anche in questo campo si presenta come il vate, il sacerdote che detta alti precetti più morali che politici Chi non ricorda il verso famoso che ha acceso gli animi di generazioni di giovani di sacro furore per la Patria? "Dulce et decorum est pro patria mori"? (O.III, 2,13): È dolce, è bello morire per la patria! Fiumi di retorica sono stati scritti su questo verso e tanti giovani hanno realmente

sacrificato la loro vita sui campi di battaglia esaltati da questa dolcezza e da questa bellezza cantata da Orazio. Ma se continuiamo la lettura della 2<sup>a</sup> Ode del 3<sup>o</sup> libro ci viene lo sconforto: ci aspetteremmo delle giustificazioni grandiose, delle motivazioni nobili; quelle, per esempio, che troviamo alla base dell'opera virgiliana. La motivazione di Orazio è di una semplicità, di una evidenza disarmanti, tanto, dice, la morte raggiunge anche chi l'evita, essa non risparmia nessuno! (O.III, 2). Anche in questo campo, penso sia valido il motivo dominante della vita e dell'opera oraziana: "Est modus in rebus" Non esageriamo!

Certo, Orazio vide la grande realtà di Roma, così come la vide l'amico e contemporaneo Virgilio; ma non la sentì con la stessa passione, con lo stesso amore, con la stessa intensità di sentimenti. "I molli versi lirici", dice, non sono adatti per la celebrazione dei grandi eventi storici e politici. Si dice capace di cantare solo conviti e zuffe di femmine (O.I,VI, 17), e nicchia sempre alle sollecitazioni di Augusto e Mecenate di affrontare argomenti di più ampia e consistente ispirazione politica e romana.

A volte si ha l'impressione che gli argomenti storici, politici, romani che accendono la sua fantasia e che egli celebra con i suoi versi, siano degni di canto e di lode solo perché sono occasione o pretesto per abbandonarsi alla gioia del vino, del canto, dell'amore: "Nunc est bibendum, nunc libero pede puisanda tellus" (O.I, 37,1-2) Ora bisogna darsi alla gioia del vino, ora bisogna scatenarsi nel ballo, perché? perché è morta Cleopatra!...

Ed è proprio il buon senso che caratterizzò tutta la sua vita che lo porta ad una intuizione amara sul destino di Roma. Nella 3<sup>a</sup> strofa del "Carmen saeculare" con animo commosso Orazio prega, supplica, invoca da tutte le divinità un futuro di grandezza, di gloria per Roma e per l'Impero: "Alme sol, curru nitido diem / qui promis et celas, aliusque et idem / nasceris, possis nihil urbe Roma / visere maius" (C. saec. 9-12). O Sole divino, che con il tuo carro dorato sorgi al mattino e tramonti la sera e sei sempre nuovo e lo stesso, non possa veder nulla più grande di Roma. Ma resta contemporaneamente turbato e angosciato per i rischi che comporteranno per Roma il benessere sfrenato, il consumismo cieco, diremmo oggi, una gran-

dezza che è solo la rendita di un passato glorioso, l'indifferentismo religioso, l'insensibilità etica, la leggerezza di vita. E con accenti profetici esclama: "Barbarus, ehu, cineres insistet victor / Et Urbem eques sonante verberabit ungula" (Ep. XVI, 11-12): Verrà il giorno in cui il Barbaro vincitore si siederà sulle ceneri della Città e il suo cavallo ne calpesterà le rovine con il suo zoccolo risonante!... In uno sfondo di fuoco e di tragedia, Orazio in questi due versi sembra che abbia visto con animo angosciato il crollo di Roma.

In breve, chi è stato Orazio?

– Non c'è dubbio, una persona per bene, era venosino!...

– Scrupolosissimo nel suo lavoro professionale, quello di poeta;

– amante della vita semplice, serena, senza turbamenti, contento di poco;

– che sente l'amicizia come il valore più bello della vita;

– che rifugge dalla vita politica diretta, come dalla causa di ogni turbamento;

– che sente, però, l'impegno civile come impegno etico, morale ed è prodigo di consigli, esortazioni, sollecitazioni;

– pronto a sottolineare il lato ridicolo e sconveniente, irragionevole e dannoso di tanti comportamenti umani;

– e perciò pronto alla battuta ironica e mordace;

– tollerante di fronte alle convinzioni altrui: Nella 6ª Epistola del 1° Libro Orazio difende le sue convinzioni con ricchezza di argomentazioni, soprattutto sostenendo che solo l'imperturbabilità può dare all'uomo la felicità. Ma dopo continua: "Se poi, o Numicio, credi che la felicità possa dartela solo la ricchezza, ebbene cerca di arrotondare il tuo patrimonio quanto più puoi; se la popolarità, immergiti fino alla gola nelle competizioni elettorali; se la buona tavola, appena spunta l'alba, corri a saccheggiare i mercati; se gli amori, datti alla caccia delle gonnelle";

– lontano da una mentalità filosofica, anche se lusingato dall'appellativo di filosofo. E sarebbe stato per lui un motivo di immensa soddisfazione se avesse potuto prevedere che una sua espressione: "Sapere aude!" (E.I, 2,40): Abbi il coraggio di servirti della tua ragione!, sarebbe stata presa da Kant come motto dell'Illuminismo;

– che rifugge dalla vita cittadina: “Vivo et regno, simul ista reliqui / quae vos ad coelum effertis rumore secundo” (E.I, 10,8-9): Mi sembra di essere rinato, di essere un re appena abbandonano queste finenze che voi levate alle stelle;

– ma ama la campagna! la vita libera all’aperto, soprattutto nella sua Villa Sabina per un duplice motivo: 1) lì scorreva e scorre ancora una fonte fresca, pura, zampillante, che Orazio chiama “Fons Bandusiae” (O.III, 13,1), che gli ricorda, in un velo di nostalgia, la “Fons Bandusiae” vicino Venosa, la fonte della sua infanzia, che ringrazia della gioia che ha dato al poeta allora e a cui Orazio con i suoi versi dona la gloria; 2) ama la Villa Sabina perché da essa si scorge un monte: il Soratte, che si eleva superbo nella campagna romana con le sue cime frastagliate che gli ricordano la nostra splendida montagna: il Vulture. Chi, infatti, percorre l’Autostrada del Sole da Roma a Firenze e soprattutto da Firenze a Roma ha l’impressione di subire un duplice miraggio (io almeno l’ho subito!): o che il nostro Vulture per magia sia stato sistemato alle porte di Roma, o, miraggio ancora più incredibile, che una strada come l’Autosole attraversi le nostre contrade... Ai tempi di Orazio, invece, proprio per Venosa passava la Regina Viarum, la Via Appia, che collegava Roma con Brindisi e quindi con la Grecia e con l’Oriente. Avevamo uno splendido avvenire al nostro passato!...

– E, infine, Orazio è il poeta del “Carpe diem”. Non colui che esorta a godere allegramente la giornata che passa come, spesso, in modo grossolano, è interpretata questa espressione; ma colui che invita a non lasciarsi sfuggire la vita che il presente racchiude e che bisogna ordinare da saggi. Nel perenne fluire del tempo, solo il presente è in nostro potere, è nel presente, nell’oggi, nell’attimo che fugge tuttavia, che dobbiamo realizzare le nostre possibilità; perché il passato non c’è più e il futuro non c’è ancora e non è detto che ci sarà. Cogli perciò la tua giornata che ti è offerta dagli dei come un bel fiore caduco rigettando le cabale, i sortilegi, gli oroscopi di quanti, facendo affari d’oro, ingannano la gente credulona, desiderosa di conoscere il futuro. Del resto la conoscenza del domani oltre che empia è una sciocchezza perché non farebbe altro che accrescere i nostri affanni.

Certo, la realtà, soprattutto nei nostri giorni, è molto più vasta e complessa di quella che Orazio ci descrive. E soprattutto, l'uomo non è solo quello che egli ci presenta nelle sue opere. Siamo solo sul piano della natura, anche se colta in tanti aspetti significativi e stimolanti. Con il Cristianesimo altri orizzonti, altri valori, tutto un altro mondo, quello della soprannatura, si sarebbe aperto alla mente, al cuore, all'azione dell'uomo. Ma questo è un altro discorso!

Mi accorgo di essere andato abbondantemente oltre i limiti di tempo consentiti e di questo vi chiedo perdono. Però, la colpa non è mia ma di Orazio!... il quale solo nell'ultima delle sue opere: l'"Epistola ad Pisones", ha un pensiero particolarmente interessante che vorrei offrire alla vostra riflessione finale e, ora che ho terminato, ripeto, ora che ho terminato, vorrei raccomandare a tutti coloro che a qualsiasi titolo devono parlare in pubblico, soprattutto ai giovani. Ebbene Orazio dice: "Quidquid praecipies"... Vi prego di stare attenti, perché se non altro almeno per questo Orazio meriterebbe un monumento in ogni Piazza d'Italia... Ebbene Orazio dice: "Quidquid praecipies" Qualunque sia l'insegnamento che vuoi impartire... "ESTO BREVIS"... affinché le menti ben disposte apprendano presto le cose dette e le mantengano gelosamente. (E.Ad.Pis. 335-337).

Non so se la statua di Orazio nella Piazza a lui dedicata a Venosa sia bella o brutta, mi piace e mi sembra significativo il gesto della sua mano, la sinistra se non vado errato, protesa in avanti a porgerci le sue opere racchiuse in un volume di circa trecento pagine. Quel gesto è un invito a leggere, a studiare con amore, con passione le sue opere. Ci accorgeremo allora che a 2.000 anni di distanza dalla sua morte, Quinto Orazio Flacco, Venosino, è più vivo che mai.



SERGIO FELICI

## La poesia latina di Leone XIII e la lirica di Orazio\*

*Salesianum* 56 (1994) 333-353

### 1. *La lingua latina e la S. Sede*

La «Città del Vaticano» è l'unico Stato contemporaneo che pubblica in latino la sua «Gazzetta ufficiale», gli *Acta Apostolicae Sedis*, i suoi documenti più importanti (*Encicliche, Costituzioni Apostoliche, Brevia Apostolica, Litterae Apostolicae motu proprio datae, Chirografi...*). Nelle circostanze più solenni o in celebrazioni in cui partecipano gruppi di fedeli a livello internazionale ancora si sente *latine loqui*: la lingua latina infatti è la «lingua ponte» per comunicare tra comunità ecclesiali di differenti espressioni linguistiche. I latinisti perciò sono di casa in Vaticano, da secoli<sup>1</sup>. Anche dopo la riforma della Curia Romana (Paolo VI [1967] e Giovanni Paolo II [1988]) nella Segreteria di Stato esiste una sezione speciale chiamata *Ufficio Lettere latine*: essa è incaricata della redazione dei documenti che il S. Padre le affida, e *in primis* della compilazione e traduzione in latino dei documenti stessi. La storia dei latinisti della

\* Questo contributo scientifico per la mancata tempestività nella pubblicazione degli «Atti del Convegno oraziano», tenuto a Ferentino nel 1993, è stato precedentemente stampato nella rivista internazionale della Pontificia Università Salesiana di Roma «Salesianum» a. LVI (1994) 333-353.

<sup>1</sup> Cf. N. Vian, *Vocaboli di oggi per una lingua millenaria*, in «L'Osservatore Romano» 27 genn. 1992, p. 8.

Curia Romana inizia sin dai primi secoli del cristianesimo (III-VI) ed è costellata di nomi illustri, grandi studiosi, umanisti celebri, letterati famosi: questi hanno creato nella prassi del loro ufficio di segretari quello che sin dall'XI-XII secolo viene chiamato nella tradizione letteraria *Stilus Curiae Romanae*, cioè quella particolare elaborazione nel redigere i documenti della Curia Pontificia e nell'osservanza di speciali regole di composizione ritmica (*cursus*). Questa strumentazione compositiva non voleva solo conferire maggior prestigio e bellezza letteraria al documento, ma era anche un espediente per salvaguardare la sua autenticità contro il pericolo delle falsificazioni.

Nella serie gloriosa dei latinisti della Curia Romana ne ricordiamo semplicemente alcuni: Lorenzo Valla (1407-1454), Pietro Bembo (1470-1547), Jacopo Sadoletto (1477-1547), e uno degli ultimi contemporanei, il più noto per legittimo titolo, Antonio Bacci (1885-1971)<sup>2</sup>.

Può destare in «chi non è addetto ai lavori» una certa meraviglia sentir parlare di produzione poetica e per di più in latino del papa Leone XIII (Carpineto 2 marzo 1810 – Roma 20 luglio 1903)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Per la storia della formazione e dello sviluppo della *Cancellaria Apostolica*, specialmente per la redazione dei documenti pontifici, si può utilmente leggere: Springhetti Aemilius, *Latinitas fontium Iuris Canonici* [Pontificium Institutum Altioris Latinitatis - Bibliotheca Veterum Sapientia, s. A, v. III], Roma 1968, pp. 36-52; 79-134.

Tra le recenti iniziative della S. Sede per conservare e vivificare la gloriosa tradizione dell'uso della lingua latina nella Chiesa e nei documenti ecclesiastici ricordiamo la fondazione del *Pontificium Institutum Altioris Latinitatis*, ossia della Facoltà di Lettere cristiane e classiche presso la Pontificia Università Salesiana di Roma. Preconizzata da Giovanni XXIII (Cost. Ap. *Veterum Sapientia*, 1962) e canonicamente eretta da Paolo VI (Motu Proprio *Studia Latinitatis* 1964), essa ha come scopo quello di promuovere lo studio della cultura e lingue classiche, latina e greca, quali strumenti necessari per l'investigazione adeguata del patrimonio dottrinale della Rivelazione cristiana, dell'età patristica e medievale. Essa deve anche formare docenti di queste discipline specialmente per i Seminari e per le Facoltà ecclesiastiche; curare l'uso vivo della lingua latina come mezzo di comunicazione interecclesiale a servizio degli uffici ecclesiastici e divulgare il patrimonio culturale della tradizione. L'altra istituzione è la Fondazione «Latinitas» costituita da Paolo VI (*Chirografo Romani sermonis*, 1976), con sede nella Città del Vaticano; essa deve promuovere mediante opportune iniziative, specialmente nel mondo ecclesiastico, lo studio della lingua latina, classica, cristiana, medievale.

<sup>3</sup> Un'edizione completa e criticamente curata del «corpus» poetico latino di Gioacchino Pecci non esiste ancora. Le pubblicazioni, di cui ci siamo serviti, sono «divulgative», e non sempre contengono tutta la produzione poetica leoniana. Alcune di esse furono preparate in

Certamente il vertice dell'autorità gerarchica della Chiesa, qual è appunto il sommo pontificato, è un servizio pastorale al massimo livello, che difficilmente può coesistere con un'attività poetica. Eppure questo si è realizzato, ed in maniera ammirevole, nella vita e nell'attività di questo grande papa. Del resto nella serie lunga e gloriosa dei Sommi Pontefici troviamo anche altre figure di eminenti pastori spirituali e di affermati poeti in lingua latina, di cui conserviamo l'opera poetica. Essi sono lo spagnolo S. Damaso I (366-384), che con i suoi splendidi carmi onorò la memoria dei martiri cristiani ed abbellì le loro tombe con epitaffi di straordinaria perfezione; il romano S. Gregorio Magno (590-604), il grande Innocenzo III (1198-1216) di Gavignano-Segni e l'anagnino Bonifacio VIII

occasione delle celebrazioni cinquantenarie del sacerdozio di Leone XIII (1887), quindi non potevano raccogliere tutto il «corpus» leoniano. Elenchiamo queste pubblicazioni in ordine cronologico: *Poesie latine di S. Santità Papa Leone XIII* (due elegie e tre inni) con versione italiana del comm. Pietro Bernabò Silorate, Tip. Artero e Comp., Roma 1881, 48 pp.; *Leonis XIII Pont. Max. Carmina* collegit atque Italice interpretatus est Ieremias Brunellius, Unione Tipografica del Patronato, Udine 1883; *Leonis XIII Pont. Max. Inscriptiones et Carmina* cum additamentis novissimis, Fr. Pustet typ., Ratisbonae-Neo-Eboraci-Cincinnati 1887, 208 pp.; *Leonis XIII Pont. Max. Carmina* (editio altera Utinensis), Tip. Patronato, Udine 1888, XVIII + 188 pp. + 4 t.f.t.; *Carmi latini di S.S. Leone XIII* con le versioni metriche di mons. Giuseppe Bertolotti, Tip. Poliglotta, Roma 1899, XV + 164 pp.; *Le poesie latine di Papa Leone XIII* tradotte da Papiliunculus (Cesario Testa) [Biblioteca Universale antica e moderna 287], ed. Sonzogno, Milano 1902, 112 pp.; J. Bach, *Leonis XIII carmina, inscriptiones...*, Köln 1903, VIII + 176 pp.

Tra gli studi pubblicati sulla poesia latina di Gioacchino Pecci segnaliamo: G. Brunelli, *Prolusione e Appendice: Alcuni giudizi* (L. Rotelli, D. Farabulin, T. Vallauri) *intorno alle poesie di S.S. Leone XIII*, in: *Leonis XIII Pont. Max. Carmina* collegit atque Italice interpretatus est Ieremias Brunellius; E. Valle, *Ad lectorem*, prefazione e traduzione tedesca a fronte, in: *Leonis XIII Pont. Max. Inscriptiones et Carmina* cum additamentis novissimis, pp. 8-29, Valle Enrico, *I lavori poetici del S. Padre*, in: *Leonis XIII Pont. Max. Carmina*, pp. IX-XVIII; 109-114; G. Salvadori, *Leone XIII sommo pontefice e poeta*, in «Vita e Pensiero» VII (1928) 426-436; tutto questo fascicolo contiene studi monografici sulla personalità e sull'attività di Leone XIII (pp. 385-460); A. Bacci, *De Leonis XIII latinitate quinquagesimo exacto anno ab eius obitu*, in «Latinitas» 1 (1953) 253-259; P. Grasso, *Pontifex et Poeta*, in «Latinitas» 41 (1993) 377-382. Studi generali su Leone XIII: E. Soderini, *Leone XIII*, 3 vol., Milano 1932-1933, F. Hayward, *Léon XIII*, Parigi 1937. Per i documenti di tutta l'attività ecclesiastica di Leone XIII: cf. *Acta S. Sedis*, 41 voll. Roma 1869-1908; *Leonis XIII allocutiones, epistolae et constitutiones*, 8 voll., Bruges 1887-1921. Una pregevole antologia dei documenti latini in prosa di Leone XIII, specialmente «ad usum scholarum» è stata pubblicata dal salesiano A. Caviglia, *Leonis XIII ex Actis excerpta*, in usum scholarum, Fiaccadori typ., Parmae 1897., 274 pp.

(1294-1303), l'umanista senese Enea Silvio Piccolomini, Pio II (1458-1464), il fiorentino Urbano VIII (1623-1644).

## 2. *La formazione culturale di G. Pecci*

La terra di origine di Gioacchino Pecci, Carpineto nel Lazio meridionale, lo rendeva conterraneo di due illustri rappresentanti della tradizione latina classica e cristiana: Cicerone e Tommaso d'Aquino. La formazione umanistica ed ecclesiastica del giovane è descritta da lui stesso in una elegia in elegantissimi distici elegiaci dedicata al fratello Giuseppe: essa ha per sottotitolo «De se ipso». Fu composta negli anni 1875-1877. Il Pecci compì i suoi primi studi a Viterbo presso il collegio dei PP. Gesuiti, dove venne inviato insieme al fratello. Morta la madre, Anna Prosperi, nel 1824 passò a Roma presso uno zio materno, il marchese Muti. A 18 anni indossò l'abito clericale ed entrò nell'Accademia dei Nobili Ecclesiastici. Percorse brillantemente il curriculum di studi superiori umanistici ed ecclesiastici presso la Pontificia Università Gregoriana, dove ebbe maestri insigni nella cultura classica, nella filosofia e nella teologia. Il Pecci ricorda con viva gioia, «meminisse iuvat», i Padri Francesco Manera, Andrea Carafa, G.B. Pianciani, Antonio Ferrarini, Giovanni Perrone, Giuseppe Rizzi, Giovanni Gori, Antonio Kohlmann... Nel 1831 si laureò in teologia, frequentò corsi «in utroque iure» a «La Sapienza» e nel 1837 fu ordinato sacerdote. Quegli insigni maestri lo iniziarono anche all'esperienza poetica, intuendo ed assecondando senza dubbio l'innata tendenza che il giovane dimostrava verso gli studi letterari. Nel 1832 fu ricevuto nell'Arcadia con il nome di *Neander Heracleus*. Per quest'occasione compose un epigramma in distici elegiaci (6): *Arcadas ad canendum invitat*, e un'elegia in distici elegiaci (24): *Neander Heracleus Arcadiae laudes commemorat*. Gioacchino Pecci ebbe certamente presto tra le mani Virgilio, Orazio, Catullo, Tibullo: lo si deduce dal fatto che a dodici anni, a Viterbo, in occasione della visita fatta dal Padre Provinciale dei Gesuiti, Vincenzo Pavani, il giovinetto prendendo lo spunto dall'omonimia con il superiore (il primo nome di Pecci era Vincenzo, e

così amava chiamarlo la madre), recitò un suo epigramma (due distici elegiaci), che rivela freschezza e facilità di ispirazione. In un'altra elegia, scritta a vent'anni (1830), in condizioni di salute molto precarie, scorgiamo il grande progresso fatto dal giovane poeta nella lettura dei suoi modelli classici, soprattutto Virgilio e Orazio. Composta in distici elegiaci, si ammira in essa notevole virtù di stile, vi si ritrova una nota di mestizia leopardiana, senza leopardiano sconforto e pessimismo. Il pensiero della morte non lo spaventa; egli l'attende con serena forza:

... non trepida frangar formidine: mortem  
 dum properat, fortis laetus et opperiar  
 (*De invaletudine sua. In adolescentia* 1830)<sup>4</sup>.

### 3. Fatalità della vita umana in Orazio

Nell'ampia panoramica della lirica oraziana, soprattutto nei libri delle *Odi*, un «corpo» notevole per numero ed ispirazione poetica è rappresentato da *carmina* che affrontano o direttamente o tangenzialmente la fatalità e la fragilità della vita e della condizione umana. Questo filo conduttore si impone nel I libro delle *Odi* in cinque carmi: 4, *vitae brevitatis*; 9, *quid sit futurum cras, fuge quaerere*; 11, *Leuconoe: carpe diem*; 24, *mortis dura necessitas*; 28, *Archita: vanitas vanitatum*. Nel II libro questa ottica domina in sei composizioni liriche: 3, *mors = perpetuum exsilium*; 11, *fugit brevis iuventas, ergo hilariter vivendum*; 14, *vitari mortem non posse*; 16, *divitiae vitam beatam non parant*; 17, *mors-ruina (pro Maecenate)*; 18, *memento mori!* Nel IV libro delle *Odi* riaffiorano questa tematica e la coscienza di questa realtà: 7, si costata che *pulvis et umbra sumus*; 17, *res omnes diffluunt*; nelle *Epistole*, I, 4, ode indirizzata ad Albio Tibullo, domina l'insegnamento di *vivere quasi cotidie moriturus*. La costanza della tematica sulla morte in Orazio non sembra affatto uno squar-

<sup>4</sup> Cf. D. Bassi, *Orazio e Leone XIII*, in: *Conferenze oraziane in commemorazione del bimilenario oraziano*, «Vita e Pensiero», Milano 1936, pp. 151-154.

cio comune di retorica o topica tradizionale. La carica di malinconica serietà e viva partecipazione, con cui il poeta venosino si esprime in una forma ricca di pensosa riflessione e lapidaria concisione, hanno colpito profondamente tutte le generazioni, anche le più goderecce e spregiudicate, esercitando un fascino potente sugli spiriti di tutti i tempi, tanto che la saggezza oraziana, che vivifica e attualizza le sue riflessioni, e l'incisiva stringatezza delle sentenze poetiche sono divenute in molti casi popolari e celebri proverbi. Orazio, pur trattando spesso nella sua lirica della morte, non la definisce mai nella sua natura: diversamente da Lucrezio egli non affronta mai chiaramente e realisticamente la problematica della natura della morte: si accontenta di chiamarla *nox* (*Carm.* I, 28,15), *perpetuus sopor*: sonno eterno (*ib.* I, 24,5), *aeternum exsilium* (*ib.* II, 3,27-28), *ruina* (*ib.* II, 17,19); essa costituisce una legge inesorabile (*ib.* II, 14) a cui nessuno può sottrarsi (*ib.* II, 17,9)<sup>5</sup>.

#### 4. La morte nella poesia di G. Pecci

Quando Gioacchino Pecci ha affrontato o toccato il tema della morte non l'ha veduta soltanto in una dimensione terrena, dove sono dolore e tristezza, rimpianto e ribellione, ma anche, e non poteva essere diversamente, in una prospettiva cristiana, quale preludio di una vita nuova; essa può presentare anche un aspetto consolante, che può consigliare e far maturare una valutazione differente, da cui scaturiscono conseguenze opposte, quale la coraggiosa, serena accettazione di questa realtà. I piaceri della vita non lo tentano né lo allettano, neanche lo bloccano nella loro effimera prospettiva; il tempo ci forma per l'eternità:

Non me labentis pertentant gaudia vitae,  
aeternis inhians, nil peritura moror.

(*De invaletudine sua. In adolescentia* 1830).

<sup>5</sup> Cf. S. Felici, *Fatalità e fragilità della vita umana nelle Odi di Orazio*, in: *Orazio Flacco. Da Omero a Sedulio Scoto*, Atti XVI Convegno Internazionale di Studi Oraziani promosso dall'«Horatianum», ed. Osanna, Venosa 1991, pp. 55-58.

In questo stesso carme giovanile (1830) si apre a confidenze autobiografiche. È un momento di sofferenza nella sua giovinezza: insonnia, stanchezza, disturbi di stomaco, della vista, dolori di testa, febbre persistente e fastidiosa. Il suo volto è pallido, il respiro affannoso; sente che la vita gli sfugge inesorabilmente. Non si illude perciò: la Parca crudele lo incalza sul cammino della morte. Nonostante questo quadro di profonda mestizia, in una lucida diagnosi il poeta accoglierà la morte serenamente:

Non trepida frangar formidine: mortem  
dum properat, fortis laetus et opperiar.

La morte infatti lo condurrà alla vera patria:

Attingens patriam, felix erit advena, felix  
si valet ad portum ducere nauta ratem.

I sentimenti, le reazioni psicologiche e morali sono opposti evidentemente a quelli di Orazio. In questa elegia affiorano anche reminiscenze tibulliane: ma la lingua, lo stile sono decisamente oraziani per concisione, esattezza, vivacità poetica.

Ma la speranza cristiana, come canterà ad Elisa Bernezzo per la morte del marito conte Carlo Conestabile di Perugia, consola gli afflitti e consolerà anche lei, che il poeta ha ammirato nell'atteggiamento così espressivo, così cristiano di chi, davanti al caro estinto, trova la forza di un dignitoso dolore nel guardare muto il cielo. Si colgono le reminiscenze virgiliane: *Aen* I, 209; IX, 426; XII, 666; IV, 692.

Et siccis oculis premere altum corde dolorem  
Vidimus obtutu tacito te quaerere caelum.

(*In Mariam Elisam Bernezzo viduam Caroli Conestabile comitis* 1874).

Le certezze della fede cristiana consoleranno anche Giulio Sterbini, il quale, dopo la morte della sorella suora, Geltrude, implora il suo aiuto. Il poeta richiama l'allegoria oraziana della nave sbattuta dai venti (*Carm. I*, 14), perché la defunta risplenda quale stella propizia a lui ed alla famiglia, li strappi dai flutti tempestosi, che

minacciano di sommergerli, e li conduca alla patria di luce e di pace:

Detur ubi amplexus iterare, et iungere dextras,  
aeternum detur solvere vota Deo.

(*Sororis opem implorat sub allegoria navis* 1873).

Leone XIII, ottantenne (1890), per la morte del fratello cardinale Giuseppe Pecci, in un carme in versi esametri immagina in un sogno un dialogo affettuoso con il caro estinto. Ormai libero dal purgatorio, Giuseppe lo esorta ad affrontare coraggiosamente il grave peso della responsabilità pontificia ed a purificare la sua vita con opere di penitenza. Gioacchino risponde che laverà nel pianto sincero, finché vive, le macchie della fragilità umana, ma lui, divenuto spirito beato in cielo, lo aiuti con la sua intercessione:

At tu, qui Superum securus luce bearis,  
confectum aerumnis, devexa aetate labantem  
erige, et usque memor de caelo respice fratrem.  
Quem turbo heu! dudum premit horridus, horrida dudum  
flucubus in mediis commota procella fatigat.

(*In obitu Iosephi Pecci card. germani fratris* 1890).

In quell'enfatico: «At tu» il Pecci riprende efficacemente, trasformandola in preghiera, l'esortazione del fratello; egli si serve quasi delle stesse parole con cui Orazio si rivolge ad Augusto, che deve sostenere il grave peso del governo del mondo: *Ep.* II, 1,1,3-4<sup>6</sup>.

##### 5. *L'opera poetica di G. Pecci: tematiche principali*

L'amore di mons. Gioacchino Pecci, vescovo di Perugia (1846-1878), per la serietà degli studi umanistici e per la formazione culturale del clero, ispirò la riforma degli studi del seminario. Gli ecclesiastici suoi collaboratori nell'organizzazione scolastica testi-

<sup>6</sup> Cf. D. Bassi, *o.c.*, pp. 154-156.

moniano che il vescovo sorvegliava le scuole, vi faceva visite frequenti, sostituiva i professori ritardatari e senza libro in mano precedeva *memoriter* i seminaristi nella recita di Orazio, Virgilio, Dante. Quando era in vacanza alla villa «La Pieve del Vescovo», distante un chilometro dalla villa dei seminaristi a Corciano, da vero mecenate invitava alla sua mensa a turno le diverse «camerate» dei giovani ecclesiastici e li spronava a comporre versi latini ed italiani dando loro un tema<sup>7</sup>. La produzione poetica nel pensiero del Pecci non doveva avere scopo puramente estetico, ma doveva contribuire alla formazione dell'uomo, ad illuminare e consolare la vita umana. Egli non si è occupato direttamente di teoria estetica. Orazio ha enucleato la sua dottrina sull'arte nell'*epistola* «ad Pisones», denominata comunemente «De arte poetica»: *Ep.* II, 3:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci (v. 343).

Inoltre nell'*Epistola* 1 del libro II il poeta venosino puntualizza nel fine civile e pedagogico, come del resto insegnava la dottrina antica classica e cristiana fino al secolo scorso, la corsia preferenziale della concezione artistica:

Os tenerum pueri balbumque poeta figurat,  
torquet ab obscaenis iam nunc sermonibus aurem,  
mox etiam pectus praeceptis format amicis,  
asperitatis et invidiae corrector et irae,  
recte facta refert, orientia tempora notis  
instruit exemplis, inopes solatur et aegrum (vv. 126-131)<sup>8</sup>.

Si può ammirare una significativa sintonia in questa problematica tra Orazio e Gioacchino Pecci: così leggiamo nella già citata elegia *De invaletudine sua* (1830):

<sup>7</sup> Cf. G. Brunelli, *Prolusione*, in: *Leonis XIII Pont. Max. Carmina collegit atque Italice interpretatus est Ieremias Brunellius*, Unione Tip. del Patronato, Udine 1883.

<sup>8</sup> Cf. S. Felici, *De Urbis Romae praeconio in Horatii carminibus*, in: «*Humanitas*» classica e «*sapientia*» cristiana, a cura di Sergio Felici [Biblioteca di Scienze Religiose 100], LAS, Roma 1992, p. 53.

Iuverit hos fando triste memorare labores  
et vitae aerumnas dicere carminibus.

L'impegno poetico in lingua latina ed italiana non fu certo l'attività a tempo pieno di Gioacchino Pecci. Ma in tutto il lungo itinerario della sua vita (93 anni) riempì le ore libere, di sollievo e ricreazione, nel senso etimologico della parola, per ritemperare l'animo anche con gli «otia litteraria». Infatti la produzione poetica di Gioacchino Pecci si svolge dai dodici anni fin oltre i novanta. Essa comprende in latino una cinquantina di composizioni poetiche, epigrafi, iscrizioni. Scrisse ancora poesie in italiano, originali o traduzioni poetiche dall'originale latino. Non è certamente una produzione copiosa. Qualitativamente però le composizioni poetiche si ammirano per la squisita sensibilità poetica, per la perfetta struttura metrica, per l'eco fedele di immagini ed espressioni virgiliane ed oraziane, per la serietà della materia: vero sacerdote di Dio e della poesia.

Il segreto di questa costante vigoria intellettuale ci è rivelato dall'epistola poetica in esametri inviata a Fabrizio Rufo, nella quale esalta la sobrietà e mostra i danni ed i pericoli di una vita sregolata: *Tenui victu contentus ingluviem fuge. Ad Fabricium Rufum Epistola*. Riecheggiando l'arguta satira oraziana (II, 2), traccia le norme della vita parca di un uomo che ama i cibi semplici e alterna il vino, l'acqua e il latte alle carni e alla frutta con un ragionevole regime dietetico: il cibo serve a ritemperare le forze, mentre l'intemperanza trascina l'uomo alla rovina<sup>9</sup>.

Anche solo dalle composizioni poetiche di Gioacchino Pecci, che abbiamo presentato, si deduce immediatamente che la sua produzione poetica è prevalentemente di ordine morale-religioso: appartiene al genere gnomico ed all'innografia sacra. Sotto questo aspetto possiamo affermare che egli si riallaccia ad Ambrogio e Prudenzio, i due più grandi poeti cristiani, e riconoscere con Ruggero Bonghi che i suoi inni sono creazioni eccellenti per «efficacia di stile», «vigore di concetto notevole» e «soprattutto per vivacità di moto nello svi-

<sup>9</sup> Cf. *Le poesie latine di Papa Leone XIII* tradotte da *Papiliunculus* (Cesario Testa), ed. Sonzogno, Milano <sup>2</sup>1902, p. 7.

lupparle e una gran forza di descrizione»<sup>10</sup>. Il Bonghi scriveva questa lusinghiera valutazione della poesia latina di Gioacchino Pecci nel 1884 e non era affatto conclusa l'attività poetica del Pecci.

### 6. *Virtù domestiche e sociali*

Nel 1882 furono composti i tre inni in onore della S. Famiglia, incorporati nei testi liturgici della festa. Una testimonianza di indubbio valore critico e poetico, quella del Pascoli, anch'egli grande poeta in latino, trova reminiscenze oraziane nella saffica: *Sacra iam splendent decorata lychnis*, e così negli altri due inni in dimetri giambici: *O lux beata caelitem* e *O gente felix hospita*. Il medesimo poeta rileva in essi «molta grazia e soavissimo principio». Per il contenuto senza dubbio gli inni richiamano l'animo manzoniano degli *Inni Sacri*, che dalle solennità dei misteri cristiani traeva ammaestramenti di vita familiare e sociale. Anzi il Pascoli compose una bella traduzione dell'ode saffica<sup>11</sup>. Presentiamo tre strofe dell'originale leoniano e la traduzione pascoliana:

Assidet Nato pia Mater almo  
assidet Sponso bona nupta: felix  
si potest cura relevare fessis  
munere amico.

O neque expertes operae et laboris  
nec mali ignari, miseros iuvate  
quos reluctantes per acuta rerum  
urget egestas:

Demite hic fastus, quibus ampla splendet  
faustitas, mentem date rebus aequam:  
quotquot implorant columen, benigno  
cernite vultu.

Sta seduta presso il Figlio la madre  
pia, la sposa pia presso l'uomo, lieta  
se con dono amico Ella può gli stanchi  
rifocillare.

<sup>10</sup> Cf. R. Bonghi, in «La Cultura» III (1884) v. 5. Recensioni.

<sup>11</sup> Cf. Bassi, *o.c.*, p. 158.

Aiutate, voi che il sudor provaste,  
che il dolor sapeste i meschini al mondo,  
cui la povertà tra le spine riluttanti sospinge.

A cui splende felicità, togliete  
voi superba: cuore voi date pari  
alla sorte: a chi vi domanda aiuto  
voi sorridete!

I due altri inni in onore della S. Famiglia abbozzano un quadro stupendo, idillico nel senso più vitale della parola, della vita familiare dei tre santi protagonisti. Evidente in essi è il fascino di qualche strofa del *Carmen saeculare* oraziano (vv. 9-12), proprio là dove canta in trionfale metro saffico il destino unico di Roma:

Alme Sol, curru nitido diem qui  
promis et celas aliusque et idem  
nascers, possis nihil urbe Roma  
visere maius!

Ecco come canta Leone XIII nell' inno *O lux beata caelitem* con strofe tetrastiche in dimetro giambico:

Dum sol redux ad vesperum  
rebus nitorem detrahit,  
nos hic manentes intimo  
ex corde vota fundimus.

Lo stesso epico e luminoso spettacolo dell'invitto corso del sole viene ripetuto nell'altra ode *O gente felix hospita*:

Sol qui pererrat aureo  
terras iacentes lumine,  
nihil gratius per saecula  
hac vidit aede aut sanctius.

Giulio Salvadori (1862-1928), grande letterato e poeta cristiano, osservò con finezza<sup>12</sup> che non deve recar meraviglia che un papa non

<sup>12</sup> Cf. G. Salvadori, *Leone XIII sommo pontefice e poeta*, in «Vita e Pensiero» VII (1928) 426-436.

disdegnasse tra i compiti del pontificato scrivere poesie e queste rientrassero nel programma di governo ispirato alla saggezza, agli ideali di cultura, di libertà, di democrazia, conclamati in quegli anni contro la religione in nome di un razionalismo demagogico. Leone XIII richiamò efficacemente gli studi ecclesiastici al magistero di S. Tommaso d'Aquino («Aeterni Patris» 1879), al progresso delle scienze (rinnovò e restaurò nel 1890 la Specola vaticana affidata al P. Francesco Denza, barnabita), nei documenti ecclesiastici riconobbe il diritto dei popoli alla vita democratica, amò e difese il popolo e la classe operaia: il documento più significativo di questa sua predilezione è la famosa enciclica «Rerum novarum», redatta in uno splendido stile latino. Queste aspirazioni e questi principi per la giustizia sociale, per la prosperità, per la pace dei popoli sono riecheggianti, oggetto della sua «politica» culturale e sociale, negli inni ricordati in onore della S. Famiglia, nella quale egli ammira l'armonica fusione delle virtù domestiche e civili, della povertà e della laboriosità, della santità di vita e dell'affetto reciproco.

Il pontificato di Leone XIII si protrasse per 25 anni (1878-1903) e si svolse in tempi difficili per la storia della Chiesa e della società civile. Abbiamo già ricordato le lotte degli operai per la conquista dei loro diritti personali e sindacali. In Italia era viva la spinosa «questione romana»: questa tensione e «guerra fredda» tra lo Stato e la S. Sede eccitava ancora maggiormente le organizzazioni anticlericali, massoniche soprattutto, con persecuzioni scatenate subdolamente. Il Pontefice in molte sue composizioni poetiche manifesta con accorati spunti elegiaci le sue tristezze per le tribolazioni che la sua missione doveva affrontare, anche se la promessa di Cristo «non praevalerunt» (Mt 16,18) fondava la certezza di vittoria del bene. È del 1883 un epico epigramma in distici elegiaci, in cui, ricordando il motto del grande eroe della libertà ecclesiastica Gregorio VII: «Dilexi iustitiam et odivi iniquitatem, propterea morior in exilio» (Salerno 1085), scriveva con coraggiosa fermezza morale:

Iustitiam colui; certamina longa, labores,  
 ludibria, insidias, aspera quaeque tuli;  
 at fidei vindex non flectar: pro grege Christi  
 Dulce pati, ipsoque in carcere dulce mori.

Allo spunto epico segue la nota tragica. Questo epigramma riecheggia evidentemente la sintesi della spiritualità romana sintetizzata dal più grande storico romano, Tito Livio: «Et facere et pati fortia, Romanum est» (II, 12,9); ma più direttamente l'oraziano: «Dulce et decorum est pro patria mori» (*Carm.*, III, 2,15). Nel 1885 papa Pecci, a 75 anni, quando la morte gli parve vicina, cantava fiducioso la sua fede nell'indefettibilità del magistero pontificio con un altro epigramma: *Frustrata impiorum spe Pontificum Romanorum series non intermittitur*:

Occidit: inelamant, solio deiectus, in ipso  
 carcere, in aerumnis occidit ecce Leo.  
 Spes insana: Leo alter adest, qui sacra volentes  
 iura dat in populos, imperiumque tenet<sup>13</sup>.

È facile l'accostamento, anche se la situazione psicologica e storica è profondamente diversa, con il vaticinio oraziano (*Carm.* III, 30): *Exegi monumentum... e Non omnis moriar...*

### 7. Difficile situazione religiosa e civile

In altre composizioni poetiche di Leone XIII troviamo anche rispecchiata la difficile situazione religiosa e politica della fine del secolo scorso. In un epigramma in distici elegiaci del 1885 (*Auspicatus Ecclesiae triumphus et in commune bonum restituta pax*) egli auspica che dopo le lotte e le persecuzioni contro la Chiesa sorga per l'Italia un'epoca di pace e di prosperità, che rinnovi la gloriosa tradizione cristiana del popolo italiano. Nel 1898, dopo aver letto il libro: *Le secret de la Franc-Maçonnerie*, papa Pecci compone un carme in esametri («cum librum perlegisset cui titulus... descripsit»): con accenti epici nella prima parte denuncia chiaramente le arti diaboliche della massoneria contro le istituzioni ecclesiastiche; nella seconda e terza parte con sicura coscienza riafferma l'impegno indefettibi-

<sup>13</sup> Bassi, *o.c.*, pp. 160-161.

le della Chiesa per la difesa dei diritti di Dio e della comunità cristiana.

Ritengo significativo ricordare in questo contesto di documenti di Leone XIII sulla massoneria, anche se non si tratta di una composizione poetica, una preghiera scritta da lui per implorare da Dio per intercessione della Vergine SS.ma e dei Santi la vittoria contro le sette massoniche. La preghiera, visione profetica di quel momento storico, raggiunge i toni dell'implorazione solenne propria dei momenti tragici della vita e della storia; la lingua e lo stile latino attingono una perfezione straordinaria, con efficaci figure retoriche e con l'armonia e la simmetria del *cursus*: «Deus, refugium nostrum et virtus, populum ad te clamantem propitius respice; et intercedente gloriosa et immaculata Virgine Dei Genetrice Maria, cum beato Ioseph, eius sponso, ac beatis Apostolis Petro et Paulo, et omnibus sanctis, quas pro conversione peccatorum, pro libertate et exaltatione sanctae Matris Ecclesiae, preces effundimus, misericors et benignus exaudi. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen. Sancte Michael Archangele, defende nos in proelio, contra nequitiam et insidias diaboli esto praesidium. "Imperet illi Deus" supplices deprecamur: tuque, princeps militiae caelestis, satanam aliosque spiritus malignos, qui ad perditionem animarum pervagantur in mundo, divina virtute in infernum detrude. Amen».

### 8. Amore per la patria

Nell'arco dei temi toccati dalla poesia di Gioacchino Pecci un rilievo speciale occupa l'amore per il luogo natio, Carpineto Romano, e per la nazione italiana. La «pietas» naturale vivifica, colora e trasfigura poeticamente con profonda sintonia e nostalgia l'ambiente: «... primum dulces ubi luminis auras / ille hausit...» (*Difficilem cursum* 1868). L'amore per le radici della sua esistenza non costituì solo l'oggetto di composizioni poetiche; esso fu dimostrato anche con munifica generosità con il restauro delle chiese, con la costruzione di quella in onore di S. Leone Magno e con l'acquedotto che portò l'acqua potabile fino alla piazza principale del paese. La prima

costruzione dell'acquedotto (1864) ed i restauri successivi (1868 e 1888) sono ricordati da tre geniali composizioni poetiche in distici elegiaci. Nella prima *Fons loquitur*, è la fontana stessa che parla e narra la sua storia e la sua volità: *Leniter exsiliens...* La seconda *In parte oppidi superiore prope avitas Pecciorum aedes* è una variazione ed amplificazione della materia del primo carme: *Difficilem cursum...* La terza è un'epigrafe scolpita sulla piazza principale della cittadina: *De aqua in oppidum Carpinetum ducta*. Soprattutto quest'ultima può gareggiare per immediatezza di immagini e perfezione compositiva con epigrammi classici. Lo stesso Ruggero Bonghi esprimeva la sua incondizionata ammirazione<sup>14</sup>:

Fons ego decurrens, nitidis argenteus undis,  
quem cupide irriguum florea prata bibunt,  
at non prata bibent, cives, me florea; vestras  
gratius est largo spargere rore domos.

In queste tre poesie affiorano immediatamente immagini ed espressioni virgiliane ed oraziane, specialmente l'ode alcaica: *O fons Bandusiae* (Hor. *Carm. III*, 13: *splendidior vitro...*), e le altre *alta rupe scatens leniter* (Verg. *Ec. I*, 56); *florea prata bibant...* (Verg. *Aen. I*, 430); *luminis auras...* (Lucrezio I, 22).

L'amore all'Italia ha ispirato sinceramente papa Pecci in varie occasioni per augurare e, come sacerdote, implorare da Dio la pace, la prosperità con il ritorno delle virtù tipiche e tradizionali del popolo italiano. Questi voni animano l'epigramma del 1885, già ricordato: *Auspicatus Ecclesiae triumphus et in commune bonum restituta pax*. Il Pontefice poneva l'Italia sotto la protezione della Vergine SS.ma, dettando egli stesso la dedica per la statua eretta sul Rocciamelone: «Virgo, nive candidior, Italiae tuere fines». Un attento lettore di Orazio coglie subito nella stupenda epigrafe le reminiscenze oraziane: «nive candidum Soracte» (*Carm. I*, 9,1) e «res Italas tuteris» (*Ep. II*, 1,2), invito ardente rivolto ad Augusto<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 161-162.

Il *Carme secolare* di Orazio fa pensare senza forzature all'ode alcaica che Leone XIII, novantenne, scrisse per la fine del secolo: *Anno Christi MCM. Pridie Kalendas Ianuarias. A Iesu Christo ineuntis saeculi auspicia*. Questa odepreghiera registrò una risonanza straordinaria: fu tradotta in tredici lingue europee<sup>16</sup>. Si può riscontrare una certa affinità tra il carme oraziano e quello leoniano considerando l'occasione storica e il contenuto di questi inni-preghiere-vaticini, anche se occorre assolutamente tener conto delle esigenze e degli ideali delle due civiltà, diverse e distanti ormai diciannove secoli. Orazio, come vate della romanità, spera una palingenesi che veda rifiorire le virtù fondamentali per la stabilità ed eternità di Roma e prega gli dei perché vogliano concedere serietà di vita ai giovani, ai vecchi di chiudere in pace i loro giorni, allo Stato potenza, gloria e numerosi cittadini. Ad un rito di più alto e spirituale significato, la celebrazione del giubileo, Leone XIII vede affidato l'auspicio di un secolo nuovo più pacifico e più morale. Il rinnovamento globale può venire solo da Cristo:

Qui vita solus, certaue veritas,  
Qui recta et una est ad Superos via.

Garanzia di questa purificazione universale è la pietà rinnovata dei fedeli:

... non inane  
auspiciū pietas renascens

e

... turbas piorum sancta petentium...

L'ode ricca di sentimento civile e cristiano si chiude con una solenne preghiera a Cristo, rinnovando appassionatamente il suo voto supremo:

<sup>16</sup> Cf. A. Bacci, *De Leonis XIII latinitate quinquagesimo exacto anno ab eius obitu*, in «Latinitas» 1 (1953) 257 n. 11.

Iesu, futuri temporis arbiter,  
 surgentis aevi cursibus annue:  
 virtute divina rebelles  
 coge sequi meliora gentes.

Tu pacis almae semina provehe;  
 irae, tumultus, bellaque tristia  
 tandem residant: improborum  
 in tenebrosa age regna fraudes.

Mens una reges, te duce, temperet,  
 tuis ut instent legibus obsequi:  
 sitque unum ovile et pastor unus,  
 una fides moderetur orbem<sup>17</sup>.

Il vate Orazio ed il coro dei ventisette giovanetti e delle ventisette giovanette, che hanno cantato le lodi di Febo e di Diana davanti al tempio di Apollo Palatino, possiedono realmente una carica di religiosa profezia, di fervida esultanza, tipica dell'età adolescenziale, e di ieraticità e purezza di un voto coltivato ed accarezzato ardentemente nel cuore di un autentico romano, sicché la grazia implorata sia già consolante realtà ed assurga lucidamente e coscientemente per il poeta e per tutto il popolo ad un vaticinio sigillato e garantito dalla potenza e benevolenza della divinità e dalla mediazione irresistibile dell'innocenza giovanile; con questa certezza e con questa visione il poeta ed il coro dei giovanetti ritornano alle proprie case<sup>18</sup>.

Il Sommo Pontefice, venerando vegliardo, chiude la sua alcaica con la fiducia, anzi con la certezza cristiana, che il suo voto sarà esaudito e gli ultimi anni della sua lunga vita saranno illuminati e consolati da questa gratificante sicurezza:

Cursum peregi, lustraue bis novem,  
 Te dante vixi. Tu cumulum adiice;  
 fac, quaeso, ne incassum precantis  
 vota tui recidant Leonis.

<sup>17</sup> Cf. Bassi, *o.c.*, pp. 162-163.

<sup>18</sup> Cf. S. Felici, *De Urbis Romae praeconio in Horatii carminibus*, in: "Humanitas" classica e "sapientia" cristiana, pp. 55-57.

### 9. Culto per la Vergine SS.ma

Una corsia preferenziale nella produzione poetica di Leone XIII è riservata a vari carmi in onore della Vergine SS.ma, verso la quale costantemente, con un crescendo meraviglioso, nutrì una filiale devozione:

... matrem te parvolus infans  
dilexi, flagrans in sene crevit amor  
(*Deo et Virgini matri. Extrema Leonis vota*)

Sono otto carmi diversi per metro (2 in esametro e 6 in distici elegiaci) e per argomento (invocazioni filiali a Maria SS.ma, ringraziamento per il suo aiuto materno, confidenze affettuose alla conclusione della vita...). Il Pascoli, colpito dalla freschezza dell'ispirazione, dall'armonia ed efficacia della lingua, del verso e delle immagini, commemorando a Messina nel 1898 un poeta di lingua latina, Diego Vetrioli (1819-1898), e ricordando l'amicizia che lo legava al vecchio pontefice osservava: «Quel gran sacerdote, vecchissimo, smunto, quasi diafano, che nel silenzio notturno del Vaticano cesella un'umile preghiera a Maria e i precetti di sobrietà per giungere a lunga vita!»<sup>19</sup>. Il grande poeta romagnolo amava tradurre in italiano dal latino ciò che gli piaceva sommamente e così è avvenuto per saggi di poesia di Virgilio, Orazio, Catullo ed anche per alcuni carmi di Leone XIII. Riportiamo il carme leoniano e la traduzione pascoliana dell'elegia in distici elegiaci: *Deo et Virgini matri. Extrema Leonis vota*. Senza dubbio è una delle più ispirate composizioni leoniane.

Extremum radiat, pallenti involvitur umbra  
iam iam sol moriens; nox subit atra, Leo,  
atra tibi; arescunt venae, nec vividus humor  
perfluit; exhausto corpore vita perit.  
Mors telum fatale iacit; velamine amicta  
funereo, gelidus contegit ossa lapis.

<sup>19</sup> Cf. G. Pascoli, *Miei pensieri di varia umanità...*, p. 199.

Ast anima aufugiens excussis libera vinclis,  
 continuo aetherias ardet anhela plagas;  
 huc celerat cursum; longarum haec meta viarum:  
 expleat oh clemens anxia vota Deus!  
 Oh caelum attingam! supremo munere detur  
 divino aeternum lumine et ore frui.  
 Teque, o Virgo, frui; matrem te parvulus infans  
 dilexi, flagrans in sene crevit amor.  
 Excipe me caelo; caeli de civibus unus,  
 Auspice te, dicam, praemia tanta tuli.

Splende per l'ultima volta... r avvolgesi il sole ne l'ombra  
 pallida e muore... già è nera la notte su te,  
 nera, o Leone... le vene sono arse, né il sangue vi scorre  
 più... già nel corpo esaurito la vita finì:  
 Morte saetta lo strale; e velato di funebre panno  
 sotto la gelida sua pietra uno scheletro sta.  
 Ma de' suoi vincoli al fine fuggendosi libero via  
 l'anima, subito anela, arde di andare lassù:  
 Corre, s'accelera: è quella la meta del lungo cammino  
 ne la clemenza sua Dio compiami i voti che fo.  
 Giungere io possa nel cielo, godere de l'ultimo dono:  
 la visione di Dio splenda in eterno per me!  
 E mi riceva nel cielo, regina del mondo Maria,  
 che tra i nemici la via, guida sicura m'aprì  
 (com'io temeva!) a la patria. Lassù cittadino del cielo  
 già «perché tu mi guidasti, ho tanto premio» dirò<sup>20</sup>.

### 10. Inni agiografici

Anche nella poesia sacra di impianto epico-agiografico avvertiamo subito nella poetica di Leone XIII lo studioso di Orazio. Lo riscontriamo nei carmi-inni di contenuto storico nei quali il poeta celebra con sincera emulazione trasfigurata dall'ispirazione poetica gli eventi provvidenziali della storia cristiana e gli eroi della fede e dell'amore a Dio ed ai fratelli: *Ob memoriam auspicatissimi eventus*

<sup>20</sup> G. Pascoli, *Poesie*, Milano 1951, pp. 1544-45. Il Pascoli ha tradotto anche altre poesie latine di Leone XIII: *ibid.*, pp. 1542-43.

*quum Francorum natio praeunte Clodoveo rege se Christo addixit* (in metro saffico, 76 vv.); *S. Ioannes Baptista Praecursor* (1886: 2 carmi in distici elegiaci, 12 vv.); *De S. Petro Caelestino V Pont. Max.* (1886-1887: 3 carmi in distici elegiaci, 20 vv.); *In Iesum Christum a S. Ioanne Praecursore baptizatum* (1887: distici elegiaci, 30 vv.). Concentriamo ora la nostra attenzione nei tre inni in onore degli antichi martiri vescovi di Perugia: uno per S. Ercolano, composto nel 1878, in dimetro giambico; e due per S. Costanzo, il primo in dimetri giambici, del 1878, e l'altro del 1879, in metro saffico; quest'ultimo con i suoi 104 versi forma un elegante epillio sacro. L'illustre poeta e sacerdote Giacomo Zanella ammirava la viva descrizione della campagna umbra, che alla vigilia della festa di S. Costanzo, sull'imbrunire, si animava di fuochi<sup>21</sup>:

Nox en propinquat: cerneres  
 fervere turbis compita,  
 late per umbram cerneres  
 ardere colles ignibus.

Nella prima strofe dell'inno ritroviamo subito la reminiscenza oraziana (*Carm.* III, 1,2):

Favete linguis; hinc procu  
 este, o profanis, crastinus...

e così alla quinta strofa (*Carm.* I, 4,1,4):

Hyems rigescit; asperis  
 montes pruinis albicant.

La saffica in onore del medesimo santo termina con questi versi:

<sup>21</sup> G. Zanella, *La poesia di Leone XIII*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale, 1883. Cf. anche l'analisi letteraria di questi inni: E. Valle, *I lavori poetici del S. Padre*, in *Leonis XIII Pont. Max. Carmina*, pp. XIII-XV; L. Rotelli, in *Leonis XIII Pont. Max. Carmina*, collegit atque Italice interpretatus est Ieremias Brunellius: *Appendice. Alcuni giudizi intorno alle poesie di S.S. Leone XIII*.

Nunc Petri cymbam tumidum per aequor  
 ducere, et pugnae per acuta cernis  
 spe bona certaue levare in altos  
 lumina montes.

Possit o tandem, domitis procellis,  
 visere optatos Leo victor oras;  
 occupet tandem vaga cymba portum  
 sospite cursu.

Risuonano immediatamente all'orecchio i versi oraziani: *Carm.* IV, 4,75-76:

... et curae sagaces  
 expediunt per acuta belli.

Risuonano ancora del *Carmen saeculare* il v. 74: *spem bonam certamque* e il v. 40: *sospite cursu*, come pure di *Carm.* I, 14,2-3: *occupa portum* (v. 20)<sup>22</sup>.

### 11. *Entusiasmo per il progresso tecnico*

Un saggio sorprendente della freschezza di ispirazione e stupenda felicità di espressione latina della poesia di Gioacchino Pecci ci è documentato da un epigramma in dimetri giambici del 1867: *Ars photographica*. Con immediata e concisa sensibilità epigrammatica viene colto il sorpreso stupore per la nuova tecnica fotografica che può gareggiare con la pittura e con gli spettacoli della natura:

Expressa solis spiculo  
 nitens imago, quam bene  
 frontis decus, vim luminum  
 refers, et oris gratiam!  
 O mira virtus ingeni,  
 novumque monstrum! Imaginem  
 naturae Apelles aemulus  
 non pulchriorem pingeret.

<sup>22</sup> Cf. Bassi, *o.c.*, p. 165.

## 12. Conclusione

Dall'esame che abbiamo condotto, anche se non esaustivo, dell'opera poetica latina di Gioacchino Pecci risalta chiaramente il fascino che Orazio ha esercitato sulla sua lingua e sulle sue forme poetiche. Leone XIII amava profondamente il poeta venosino, lo leggeva continuamente, lo sapeva a memoria. Egli mostra una grande capacità di assimilazione e «ricreazione», nel senso etimologico della parola, dell'opera poetica oraziana. La sua è una poesia originale, personale, «è una poesia sincera», come ha notato il Pascoli<sup>23</sup>. Le reminiscenze oraziane così frequenti, come abbiamo documentato, non sono affatto plagie: si ripresentano con molta semplicità, quasi spontaneamente, e si inseriscono sempre con coerenza di pensiero e di arte. Si inseriscono «come in una chiesa cristiana capitelli e fregi, tolti ai templi degli dei tramontati», osservava ancora il Pascoli<sup>24</sup>. Emerge ancora stupendamente dalla lettura dei carmi leoniani la sua padronanza della lingua latina, anche se, come si avverte persino nel Pascoli ed in altri poeti moderni, che hanno poetato in latino, essa nel suo uso prevalentemente scolastico e poetico rivela tracce di cristallizzazione linguistica...

La semplicità ed eleganza linguistica e la perfezione metrica della poesia leoniana sono senza dubbio frutto anche dell'oraziano tradizionale «limae labor» (*Ep.* II, 3,291). Mons. Geremia Brunelli nel settimanale «Il Paese» di Perugia pubblicava le poesie del Pecci, ma spesso doveva cambiare la composizione tipografica due o tre volte per le correzioni che l'autore apportava: era incontentabile e desideroso che la composizione fosse chiara, perfetta<sup>25</sup>. Tra i generi letterari preferì la lirica, l'elegia, l'epigramma, nell'imitazione creativa dei modelli classici. L'indole personale e l'educazione umanistica raffinata lo avevano formato eccellentemente al culto della parola, del messaggio, della forma artistica.

<sup>23</sup> Cf. G. Pascoli, *Leone poeta*, «Marzocco» 20 luglio 1913. Cf. ancora lo studio estetico delle poesie latine di Leone XIII presentato da E. Valle, *I lavori poetici del S. Padre*, pp. X-XIII.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cf. Bassi, *o.c.*, p. 166.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che nella Curia Romana operava una gloriosa schiera di segretari per la redazione dei documenti pontifici in lingua latina: essi formavano la Cancelleria Apostolica. Erano uomini di penna, di robusta intelligenza, addestrati con austera disciplina. Sappiamo che Leone XIII faceva scrivere e riscrivere anche parecchie volte, incontentabilmente, i documenti. Tra l'altro il Pontefice esigeva la più assoluta discrezione su quelle prestazioni d'opera che gli venivano fornite. Il punto critico era la lettura dei testi preparati su indicazioni e testi che egli aveva dato. Ascoltava, attentissimo a ogni particolarità di sostanza e di forma, e notava ciò che non corrispondeva ancora alla sua idea. Quando gli fu presentata la versione latina della *Rerum novarum*, già laboriosamente condotta, e l'ebbe letta e riletta (Leone XIII leggeva a novant'anni senza occhiali), osservò con la caratteristica voce strascicata, di naso, che sì la materia c'era, ma il testo mancava: bisognava buttarla giù per intero e rifare per intero. Ciò che fu puntualmente eseguito, e si sa la misura del famoso testo. Tra la schiera dei segretari di papa Pecci<sup>26</sup>, che erano detti «i perugini», sebbene non tutti originari dell'antica sede episcopale del Pontefice, il più illustre dei latinisti fu Alessandro Volpini negli anni 1884-1892 segretario *ab Epistulis Latinis* e dal 1892 al 1903 *ab Epistulis ad Principes*, originario di Montefiascone. Leone XIII si valse costantemente della fedeltà, dell'abnegazione e dell'abilità letteraria del suo segretario, richiedendo la sua collaborazione anche nella revisione o stesura delle sue composizioni poetiche. Nella redazione in prosa italiana dell'ode *Ad Florum* si legge l'indicazione di pugno del Pontefice: «traduzione in buon latino». Il segretario eseguì, e l'autografo della sua versione mostra alcuni segni del Papa. Ma questi, raffinato com'era, annotò ancora alla fine del lavoro: «Volpini vertat in melius». Anche durante l'ultima malattia Leone XIII non abbandonò la passione di scrivere versi latini e chiedeva insistentemente la presenza di Volpini, che quell'unica

<sup>26</sup> I segretari della *Cancellaria Apostolica* si distinguevano secondo l'ufficio: *ab Epistulis ad Principes* e *ab Epistulis Latinis*. Elenchiamo i più illustri durante il pontificato di Leone XIII: Francesco Mercurelli (... † 1884), Carlo Nocella (1884-1892), Alessandro Volpini (1884-1903), Vincenzo Tarozzi (1892-1903)

volta mancò: l'ottimo segretario era morto in anticamera pochi giorni prima del Papa<sup>27</sup>.

La produzione poetica di Gioacchino Pecci è principalmente in lingua latina non solo perché lingua classica ed universale, ma anche perché lingua della Chiesa cattolica. È la lingua che Roma ha trasmesso alla cristianità mediatrice di valori eterni di «*humanitas*» e di «*aequitas*». Ed è la stessa Roma illuminata sempre dallo stesso sole invitto e prodigiosamente e continuamente rinnovata attraverso la fatalità degli eventi storici, dalla Roma classica alla Roma cristiana mediatrice fedele di «*sapientia*» e di «*caritas*».

A conferma e conclusione di quanto abbiamo cercato di dimostrare in questo studio sulla predilezione di Leone XIII per Orazio, riportiamo due testimonianze: una di Filippo Crispolti (1857-1942), pubblicista e politico cattolico: «Un martedì grasso disse a mons. Mocenni, poi cardinale: venga qui, facciamo un po' di carnevale anche noi; e preso Orazio gliene declamò molte odi, commentandole con ammirazione e mostrando quanta gioia estetica ne traesse». E perfino quando nell'ultima malattia aveva la vista talmente indebolita da stentare a riconoscere i cardinali che lo visitavano, pure continuava a leggere per svago Orazio, a cercare fra i suoi libri un «Orazio» come suo poeta preferito, dopo Dante<sup>28</sup>. L'altra è del celebre filologo classico, professore di eloquenza italiana e latina all'Università di Torino, Tommaso Vallauri (1805-1897): nella poesia latina di Leone XIII si ammirano i nobili concetti, l'elegante originale latino, lo stile poetico, la forbitezza della lingua, la grazia e l'armonia del verso. Il Pecci è stato un felicissimo cultore e fautore dei buoni studi<sup>29</sup>, cooperando così a rinnovare lo splendore dei secoli più fulgidi per la cultura, per l'arte, per il progresso civile e sociale.

<sup>27</sup> Cf. Vian, *o.c.*, p. 8.

<sup>28</sup> Cf. Bassi, *o.c.*, pp. 168-169.

<sup>29</sup> Cf. T. Vallauri, in «L'Unità Cattolica», 28 aprile 1881.



AULO GRECO (†)

## Orazio in Ciociaria

Il titolo di questo contributo, *Orazio in Ciociaria*, indica come il discorso debba essere impostato su due linee, prima quella della presenza della Ciociaria nella poesia del Venosino, poi quella del persistere della tradizione oraziana attraverso interventi necessariamente per esempi, nel corso del tempo.

Ma un indagine del genere non potrebbe essere stata proposta molto tempo fa, neppure per ipotesi, senza il principio ormai affermato dell'impossibilità di concorrere a una ricostruzione della nostra cultura, per molti secoli bilingue, senza tener conto della "varia storia delle singole unità poetiche regionali e municipali, o altramente costituite, in cui l'Italia per secoli era stata divisa"<sup>1</sup>.

Questa premessa ci conduce a precisare che una lettura di Orazio, oltre ai molteplici valori ben noti, ha il pregio di richiamare alla nostra attenzione presenze topografiche, che si inseriscono sollecitando un suggestivo interesse e insieme un ineludibile valore storico.

La Ciociaria è una terra del Lazio meridionale, parlo della Ciociaria attuale, con confini non ben definiti, corrispondente in qualche modo all'attuale provincia di Frosinone, con centri ricchi di storia, come Anagni, Ferentino, Alatri, Veroli, Sora, Arpino ecc.

Occupandoci di Orazio è necessario che ci riferiamo al territorio antico; e se nel nostro poeta non troviamo la voce Ciociaria, dobbiamo tener presente che invece incontriamo frequentemente la voce Sabina, come aggettivo e sostantivo, così "vile potabis modicis

<sup>1</sup> C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 1967, p. 23.

Sabinum / canthatis quod ego ipse testa / conditum levi”<sup>2</sup>, “cum valle permutem Sabina”<sup>3</sup>, oppure “arvum coelumque Sabinum”<sup>4</sup>, e “rigidis aequata Sabinis”<sup>5</sup>.

Ma qui sembra opportuno ricordare che con il nome di Sabina si definiva anticamente una vasta regione, che secondo la testimonianza di Strabone si estendeva fino ai monti del Sannio, e in particolare a quelle parti dell’Appennino, “quae sunt vicinae Pelignis, Vestinis et Marsis”.

Come è noto i Sabini con il trascorrer del tempo vennero a perdere molti territori, vicenda tramandata dagli scrittori classici e più ampiamente illustrata dagli eruditi del Settecento, fra i quali si distingue per ricchezza di informazioni Francesco Paolo Sperandio nell’opera *Sabina sacra e profana*<sup>6</sup>, che scrive appunto: “Quindi dalla propria madre Sabina divisi primieramente si trovarono gli Ernici, per tal modo chiamati da una qualche Erma che li condusse, o perché il paese, quale vennero ad abitare è pieno di montagne sassose, ed Erma nella sabinese favella vuol dir “sasso”, come scrisse Festo. Questo paese è quelle che si stende di là dalle più alte montagne di Palestrina, infino a Sora; oltre altre città comprendeva Ferentino, Alatri, Veroli, Subiaco ed Anagni.

E a questo punto viene richiamata l’autorità di Virgilio: “quique altum Praeneste viri, quique arva Gabinae / Iunonis gelidumque et roscida rivis / Hernica saxa colunt, quos dives Anagnia pascit, / quos Amasenè pater. Non illis omnibus arma, / nec clipei currusve sonant: pars maxima glandes / liventis plumbi spargit, pars spicula gestat / bina manu, fulvosque lupi de pelle galeros / tegmen habent capiti, vestigia nuda sinistri / instituere pedis, crudus tegit altera pero”<sup>7</sup>.

“Vengon dall’alta Preneste, da Gabi sacra a Giunone e dal gelido Aniene, e dai monti degli Ernici, freschi di rivi, fra loro son quelli

<sup>2</sup> *Carm.* 1, 20, 1-3.

<sup>3</sup> *Carm.* 3, 1-47.

<sup>4</sup> *Epist.* 1, 7, 77.

<sup>5</sup> *Epist.* 2, 1, 25.

<sup>6</sup> F. Sperandio, *Sabina sacra e profana antica e moderna*, Roma, 1790 (Ristampa foto-mecanica), Bologna, 1967, pp. 13-20.

<sup>7</sup> *Aen.*, VII, 682.

che Anagni ubertosa nutre, e quelli che nutri tu, padre Amaseno. Non tutti hanno armature né scudi né carri: sono armati in parte di fionde e di palle di piombo, e nudo hanno il piede sinistro, e il destro ricopre un calzare di cuoio peloso”.

Ma lo Sperandio mescolando ancora i richiami di Virgilio con aneddoti fantastici racconta che “Degli Equi similmente fu detta quella colonia de’ Sabini, e da un qualche Equo che la condusse, perché l’equità seco stessa portata dagli altri popoli la distinse – il richiamo a Virgilio concorre a dare un’immagine del paese e a fermarne nel tempo i costumi – e aggiunge che quella colonia venne a occupare il terreno chiuso da un lato dagli Ernici, e dai Marsi dall’altro, a Levante avendo la Campagna, e di qua la stessa Sabina, poiché infatti ancora Virgilio scrive che gli Equi: “Armati terra exercent semperque recentis / convecare iuvat et vivere raptō”<sup>8</sup>.

Gli Equicoli che in aspre glebe dimorano, arano armati la terra e sempre vivono di preda.

E con il poeta dell’*Eneide* dobbiamo sempre confrontarci per meglio conoscere questa regione nell’età antica, là dove parla dell’Amaseno: *Ecce fugae medio summis Amasenus abundans / spumabat ripis*<sup>9</sup> ritrovare il culto per il dio della Sabina: “*paterque Sabinus: vitisator, curvam servans sub imagine falcem*”<sup>10</sup>, nonché rivisitare anche la memoria dei Volsci, dimoranti sulle rive del Liri: “*hos super advenit Vosca de gente Camilla*”<sup>11</sup> e a proposito dell’eroina leggendaria-leggere in un verso enigmatico “*deletas Voscorum acies, cecidisse Camillam*”<sup>12</sup>. Non si creda che noi non avremmo potuto attingere a testimonianze di non minor peso, ricorrendo per esempio a Livio, ma si è voluto sottolineare una presenza precisa trattandosi di un poeta tanto amico di Virgilio quale fu Orazio.

Ma neppure è il caso di trascurare un altro testimone prezioso, un altro poeta antico, un ciociaro, Giovenale, vissuto dopo Orazio, di

<sup>8</sup> *Aen.*, VII, 748-749.

<sup>9</sup> *Aen.*, XI, 547-548.

<sup>10</sup> *Aen.*, VII, 178.

<sup>11</sup> *Aen.*, VII, 805.

<sup>12</sup> *Aen.*, XI, 432.

Aquino, il quale con concetti e con affermazioni non diverse da quelle del Venosino, forse con una capacità maggiore di adesione alla realtà, cerca anche lui di illustrare in un certo modo il territorio e la qualità della regione: “Si potes avelli circensibus, optima Sorae / aut Fabrateriae domus aut Frusinone paratur, / quanti nunc tenebras unum conducis in annum. / Hortulus hic puteusque brevis nec reste movendus / in tenues plantas facili diffunditur haustu / vive bidentis amans et culti vilicus horti, / unde epulum possis centum dare Pythagoreis<sup>13</sup>.”

Se hai la forza di dare per sempre un addio ai divertimenti del circo, troverai una splendida casa a Sora, o a Falvaterra, o a Frusino, e al prezzo medesimo, che ora tu spendi per tenere in affitto un anno intero un tenebroso stambugio, laggiù avrai un piccolo orto e un pezzo non profondo, che senza bisogno di fune, diffonde facilmente le sue acque per innaffiare le tenere piante. Vivici, amando il bidente, provvedi da te alla cura dell'orto, per poterne poi trarne un convito da offrire anche a cento vegetariani pitagorici

Certamente nei numerosi suoi viaggi Orazio frequentò una parte dell'antica Sabina, appunto la Ciociaria, anche nei momenti forse di riposo, nella villa di Licenza, o richiamato dalle fantasiose leggende del paese dei Pelasgi, leggende un tempo seguite dagli archeologi, che attribuirono, anche loro piuttosto fantasiosamente, la fondazione delle mura ancora esistenti ad Alatri e a Ferentino, secondo la tradizione Virgiliana: “Silvano fama est sacrasse Pelasgos, / arborum pecorisque deo, lucumque diemque, / qui primi finis aliquando habuere Latinos”<sup>14</sup>.

“Gli antichi Pelasgi che un tempo occuparono primi le terre latine, così racconta la leggenda, votarono al dio dei campi e delle greggi Silvano la selva e un giorno di festa”.

Essendoci allora inoltrati nell'antica Ciociaria la nostra attenzione cade su due odi oraziane pubblicate con le altre nel 23 a.C. nel I libro dei *Carmi*, la prima, è appunto la n. 31 e precisamente ai versi 7-8, l'altra la n. 17 del libro III, ai versi 6-8 nelle quali incontriamo il

<sup>13</sup> *Serm.*, 223-229.

<sup>14</sup> *Aen.*, VIII, 600.

ricordo del fiume Liri, ai confini della Ciociaria. Siamo nell'ottobre dell'anno 28 a.C., Augusto inaugura il tempio di Apollo sul Palatino con una biblioteca annessa, con un concorso di folla e con un rito ricco di offerte. Le colonne del tempio sono di marmo splendente come pallido oro; la statua di Apollo rappresenta il dio in atto di suonare la cetra; la statua proviene dalla Grecia ed è opera di Scopas, mentre la statua di Latona appartiene a Prassitele e quella di Diana a Timoteo, forse attico. Anche i poeti partecipano alla cerimonia accanto ad Augusto, il quale venerava il dio come suo patrono e protettore.

Naturalmente Orazio assiste alla cerimonia, e sembra che la gente rivolga a lui lo sguardo per domandargli: ma tu cosa chiedi al dio Apollo? Ed egli, ripetendo la domanda a se stesso, esclama, dando inizio all'Ode, con tono interrogativo: Che cosa domanda il poeta ad Apollo? Egli non aspira a grandi beni. Egli vive di poco, non nutre invidia nei confronti di alcuno per le sue ricchezze. Gli sia concesso di godere ciò che possiede, di rimanere sano di corpo e di mente, di trascorrere una vecchiaia non spregevole, accompagnata dal conforto della poesia. – Poco. In sostanza il Poeta domanda forse una cosa irrealizzabile: la felicità. Sono gli altri individui che pensano di chiedere cose maggiori della felicità stessa, poiché si ritengono più accorti, sono loro che non si contentano di poco. Si tratta di un'ode che potrebbe apparire un inno religioso, in accordo con l'occasione, ma non è una preghiera. La poesia fa parte di quei carmi nei quali Orazio acquista una maggior consapevolezza della propria personalità. E la sua intima bellezza consiste proprio nel fatto che egli tuttavia non è un assoluto dispregiatore della ricchezza. Ma ecco allora che per conferire un ritratto più preciso della realtà, il Poeta ha bisogno di un punto di riferimento, pensando alle ricche biade, ai vigneti lussureggianti, ai campi percorsi dalle silenziose correnti, così va alla sua memoria un ricordo gradito e familiare, appunto quello delle "sponde del magnifico" fiume Liri:

"non rura, quae Liris quieta  
mordet taciturnus amnis"

Concorre in tal modo all'idea di una pianura vasta e solitaria, il fiume lento e silenzioso, l'acqua sembra quasi ferma, solca appena le

sponde, “morde” quasi per gioco le rive senza in alcun modo corroderle e trascinarle giù. Anche il ritmo è suggestivo. La descrizione del Liri mentre richiama la vastità delle campagne che attraversa, contribuisce a conferire fascino al luogo. Dirà il Pascoli parafrasando il carne: Dunque concedimi o figlio di Latona di potermi godere il poco che ho, con sano il corpo e la mente, anche nella vecchiaia, se vecchiaia ha da essere, ma senza acciacchi e non senza poesia. Era questo il voto di Pindaro (Nem. 8, 37), come la preghiera di Giovenale (X IV, 356): “Orandum est, ut sit mens sana in corpore sano”<sup>15</sup>.

Come è noto il Liri si unisce al Sacco e al Rapido, formando il Gatigliano: siamo quindi ai confini della Campania. Così questo fiume viene ricordato in un'altra odicina oraziana. Siamo forse in autunno, la poesia fa parte del gruppo dove si cantano i banchetti con gli amici, il Poeta si trova nella villa di Lucio Elio Lamia, un personaggio di illustre famiglia, un nobile: “Aeli vetusto nobilis a Lamia”: tu trai origine da quel capostipite, che si racconta abbia governato da signore:

“qui Formiarum moenia dicitur  
princeps et innantem Maicae  
litoribus tenuisse lirim”<sup>16</sup>.

E l'ode, che all'inizio procede in tono, solenne, assume subito dopo un accento malinconico: “la cornacchia gracida, domani ci saranno venti e pioggia, e il bosco che circonda la villa perderà le sue foglie. Comincerà l'autunno e dopo arriverà l'inverno”. E a questo punto entriamo nell'interno della casa: “Dum potes, aridum / compone lignum: cras Genium mero / curabis et porco bimestri”. Prepara un bel fuoco di legna stagionata, domani con i tuoi servi liberi dalle fatiche quotidiane onorerai il Genio (proprio quel dio che protegge la nascita e la vita di ciascuno di noi) con il vino puro e con un porcellino di tre mesi.

<sup>15</sup> *Serm.*, X, 356.

<sup>16</sup> *Carm.*, 3, 7, 17.

E se il Liri segnava il confine fra il Lazio e la Campania, il culto della ninfa Marica era diffuso in tutto il Lazio, infatti Virgilio aveva detto che “Latino regnava ormai vecchio su campi e città, che vivevano tranquille in lunga quiete”, e sappiamo anche che Fauno generò Latino dalla ninfa di Laurento Marica:

“Hunc Fauno et nympha genitum Laurente Marica”<sup>17</sup>.

Ciò che più conta e che questi due richiami al Liri, l'ambiente originale della regione, ci consentono di arrivare così ai confini della Ciociaria, il fiume che nasce dai monti Simbrunini, bagna Sora, riceve le acque del Fibreno, forma alcune piccole cascate presso Isola Liri, scorrendo fra i monti Ernici e i Lepini, passa sotto Ceprano e s'impaluda. Ma se Orazio non trascura la descrizione del carattere agreste dei luoghi, ed è vero, come è vero, non si lascia sfuggire neppure una nota, che riguarda una piccola attività artigianale che qualifica la città di Aquino, che nasce da un confronto espresso con ironica bonomia, fra il centro ciociaro e la celebre, nel suo tempo, città fenicia di Sidone, come leggiamo nella pistola decima del I libro ..... nell'anno 21 a.C. (26-29):

*“Non qui Sidonio contendere callidus oestro  
nescit Aquinatem potantia vellera fucum,  
certius accipiet damnum propiusve medullis,  
quam qui non poterit vero distinguere falsum”.*

Colui che non sa distinguere con il suo giudizio la porpora di Tiro dalla stoffa colorata dalle tinte di Aquino, non sarà soggetto a danni più sicuri e più vicini al suo spirito, di colui che non sarà capace di distinguere ciò che è falso dal vero.

L'epistola è diretta ad un amico del poeta, un grammatico, un oratore, Aristio Fusco. Il carattere è moraleggiante, lo stile è sentenzioso, denso di intimità e di umanità. Il componimento è allo stesso tempo, come altre epistole, un modo originale di scrivere da poeta,

<sup>17</sup> *Aen.*, VII, 47.

ma anche una memoria autobiografica. Di Aristio Fusco Orazio aveva già parlato nella satira notissima del viaggio a Brindisi, quella del primo libro (v. 61). Qui egli si rivolge all'amico "amatore della vita cittadina come un innamorato della vita rusticana". La felicità consiste nel vivere secondo natura. Ma la natura si ritrova in campagna: comode dimore, stagioni miti, sonni sereni (una notazione da non dimenticare), prati fioriti, acque limpide. Una vita felice può essere quella che sa distinguere la realtà dalle apparenze, un concetto, molto caro al poeta. D'altra parte il piccolo borghese che vive nel turbine di un grande impero, vuole esprimere nella poesia il contrasto fra l'ambiente in cui egli vive e l'aspirazione ad una vita diversa, e nel confronto, con la sua naturale bonomia, arriva alla conclusione che "l'uomo non sa distinguere con il proprio giudizio la porpora delle stoffe di Tiro dalla lanetta abbeverata dalle tinture di Aquino"; questo individuo non riceverà un danno più sicuro e quindi più in contrasto con le proprie aspirazioni di chi "non poterit vero distinguere falsum" v. 29.

Ma ora si presenta al poeta l'occasione di considerare, un momento della vita caro a tutti gli esseri viventi, quello del "Somnus". Il "Somnus" è una condizione psico-fisica, propria dell'epicureismo, nell'ipotizzare il fine della vita, con il godimento raffinato di quanto in essa può recare piacere, che, nella società romana e nel circolo degli intellettuali al tempo di Orazio, riscosse grande fortuna, concetto naturalmente legato al desiderio della tranquillità della vita. "L'esperienza epicurea e quella stoico-cinica, che egli accolse con eclettismo di artista, non preoccupato di una rigida coerenza filosofica, alimentò la naturale disposizione alla solitudine. Il sonno costituisce la guida naturale alla *quies*. Il sonno si può conquistare magari tracannando duecento bicchieri d'acqua del fiume Lete, che concilia il sonno", aveva scritto in una poesia degli *Epodi*:

"Pocula Lethaeos ut si ducentia somnos / arente fauce traxerim"<sup>18</sup>. Ma anche colui che non può trattenersi dallo scrivere versi troppo mordaci, attraversando a nuoto per tre volte il Tevere, e bevendo abbondantemente,

<sup>18</sup> *Epod.*, 14, 3.

uno stile tranquillo e comodo... dove anche i poveri sembrano recitare una parte in un mondo di assetto signorile"<sup>23</sup>. Ma ritornando alla poesia di Orazio ritroviamo, come si diceva, il ricordo di Ferentino nell'Epistola 17 del I libro (7-10), che conforta la nostra attenzione sull'elemento caratterizzante, quello appunto del *Somnus*. Il componimento è diretto ad un giovane di buona famiglia, che si prepara a far parte del seguito di un grosso personaggio del tempo: "Sebbene, tu, o Sceva (tale è il nome del giovane) sai provvedere a te stesso, e sai pure come ci si debba comportare con le persone importanti, fa tesoro dell'opinione di un amico, che può sembrare di non larghe vedute, ma vuole tuttavia indicarti una strada; prendi in considerazione, se io posso dirtelo, qualche cosa che torna a tuo vantaggio". È evidente che anche in questo caso il discorso si arricchisce, o meglio si sostiene attraverso il carattere sentenzioso, che qualifica i libri delle Epistole. Così prosegue la lezione: "Chi preferisce una vita oscura, comoda e modesta, vada a rifugiarsi in un angolo remoto, poiché esistono gioie anche fuori dal mondo; chi invece vuole conquistare una vita agiata è costretto a bussare alle porte dei signori".

"Si te grata quies et primam somnus in horam / delectat, si te pulvis strepitusque rotarum, / si laedit caupona, Ferentinum ire iubebo; / namque divitibus contingunt gaudia solis / nec vixit male, qui natus moriensque fefellit".

Se a te è caro il riposo, e sei contento di dormire fine a giorno alto, e se ti dà noia la polvere e il cigolar delle ruote dei carri, se non ti piace la taverna, io ti consiglio di andare a *Ferentino*. Poiché né le gioie sono riservate ai soli ricchi, né visse misero che nacque e morì oscuramente".

E qui risaltano insieme al desiderio del riposo l'indicazione di un luogo preciso, un luogo che Cicerone avrebbe chiamato "quietis et tranquil litatis plenissimum". Così per Orazio, inquieto viaggiatore, si presentava appunto questo centro della Ciociaria, rispondente ad un'altra espressione ciceroniana, favorevole "somno et quietibus" (*De Off.* I 29, 103), e quindi alla natura ed alla esperienza oraziana. La tranquillità dello spirito, lo stato libero dalle passioni, incurante delle cose esterne, una condizione non facile a conquistarsi, amara

<sup>23</sup> C. Pavese, *Viaggio in Italia*, Milano, 1959, p. 622.

può guadagnarsi un bel sonno: “Ter uncti/ trasnante Tiberim, somno quibus est opus alteo. / irriguumque mero sub noctem corpus habento”<sup>19</sup> aveva detto all’amico Trebazio, detto giurista, coetaneo di Cicerone, al quale si era rivolto per ottenere consigli sulla condotta da seguire, ironicamente, nel rispondere ai rilievi che muovevano sugli scritti satirici. Ma Orazio aveva anche osservato, in un altro carme, che “all’uomo malvagio, cui pende sul collo una spada affilata, non offriranno un sapore gradito le vivande della Sicilia, e neppure lo aiuteranno a dormire i canti degli uccelli e il suono della cetra”. Neppure si era lasciato sfuggire l’occasione di riconfermare che “un sonno tranquillo non rifugge dalle povere case dei contadini, né da una riva ombrosa, e da una valle esposta al dolce vento degli zefiri”.

“Destructus ensis cui super impia / cervice pendet, non Siculae dapes / dulcem elaboratunt saporem, / non avium cithareque cantus / somnum reducent: semnus agrestium / lenis virorum non humilis domos / fastidit umbrosamque ripam”<sup>20</sup>.

Ed è appunto il tema del “somnus” che si affaccia alla fantasia e alla memoria del lettore, quando incontra un’altra località della Ciociaria, Ferentino, città solitaria, prima Volsca, entrata più tardi nella confederazione degli Ernici, ricordata anche da Livio, quando tentò di resistere contro i Volsci<sup>21</sup>, quasi mai dimenticata nel corso dei secoli da letterati illustri, fino all’età moderna, come ad esempio nel secolo scorso da Ferdinando Gregorovius nelle sue *Passeggiate Romane*: “Ferentino appare una cittadina notevole, situata su una lunga collina verdeggiante di viti e giardini, mentre sulle sue cime si ergono pittoresche ed oscure torri di chiese e conventi... Ferentino, antica sede vescovile, cospicua città del Lazio ... la maggior parte delle case medioevali formano uno strano contrasto coi tronchi di colonne, cippi, tombe, ed altri avanzi marmorei, con iscrizioni romane che ricordano l’antichità classica”<sup>22</sup>. Sia pure in mode più sintetico nel tempo nostro Cesare Pavese colloca Ferentino ne il *Viaggio in Italia* fra quei luoghi nei quali “si conserva un animo tradizionale...

<sup>19</sup> *Serm.*, 2, 1, 7-9.

<sup>20</sup> *Carm.*, 3, 1, 17-23.

<sup>21</sup> *Ab. Urb. C. Lib.*, IV, 51.

<sup>22</sup> F. Gregorovius, *Passeggiate Romane*, Roma, 1961, pp. 140-142.

sintesi di ricerca e di dominio dei sentimenti, in accordo con la filosofia stoica, una vita conforme alla natura.

Come si è detto nella premessa, la fama di Orazio lasciò un eco nei luoghi della Ciociaria anche nello scorrere del tempo, così paradigmaticamente ci si presenta Poggio Bracciolini nel secolo dell'Umanesimo, un esponente di quel movimento ben noto; quel Poggio nato a Terranova nel Valdarno e che troviamo a Firenze in rapporto con altri celebri umanisti, come Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, e che ritroveremo più tardi, ormai già noto per il suo valore culturale e le doti di uomo politico, nella Curia Romana, e da Roma inviato in Europa, specie in Germania occupato nello stesso tempo ad esplicare incarichi ufficiali e a ricercare i documenti della classicità. Ma mentre è a Roma, Poggio non perde l'occasione di consumare il proprio tempo nel soddisfare la sua passione di umanista, tentando anche nel Lazio di accrescere le scoperte del mondo antico. Con lo stesso fervore con il quale, egli scrittore apostolico, si era recato nel 1415 nell'abbazia di S. Gallo ad esempio, con gli amici Agapito de' Rustici e Bartolomeo da Montepulciano, visita alcune città del Lazio, così nel settembre del 1428 lo troviamo a Ferentino. E di questa presenza ha lasciato una testimonianza preziosa. Il giorno 11 di quel mese riferisce di essere insieme proprio con Bartolomeo da Montepulciano, a Ferentino, in una lettera diretta a Niccolò Niccoli, e racconta che il suo amico si è fermato in quella città "animi relaxandi gratia", mentre egli Poggio vi dimora, perché mosso dall'interesse "antiquitatis querendae. Eppure della sua presenza nello stesso luogo parla in un'altra lettera ancora diretta al Niccoli del 23 luglio 1429, scritta sempre a Ferentino, nella quale riferisce di essere stato invitato a ricoprire altri uffici nella Curia Romana, dopo la morte di Bartolomeo da Montepulciano, incarichi che non vuole accettare per restare lontano da Roma, avendo urgente necessità di godere la *quies*, rifacendo in parte il verso alla affermazione oraziana, e di amare la libertà; e per rinvigorire il concetto ricorre ancora alla lezione di Orazio: "non aeris acervus et auri / de aegroto domini corpore deducunt febres"<sup>24</sup>. Così il Venosino aveva dato una serie di consigli a un

<sup>24</sup> Poggi *Epistolae*, Florentiae, 1833, pp. 219, 286, 287, 289.

giovane amico, Massimo Lollio, mentre anche Poggio citava una di quelle sentenze, avviando il discorso in forma didattica, pur ricordando quei versi a memoria pur senza riferire il testo con precisione, ma ripetendo la sostanza dell'insegnamento.

Ora dobbiamo, sia pur brevemente accennare a quei letterati, grammatici e poeti ciociari, che nell'età dell'Umanesimo, come Poggio sentirono viva la lezione di Orazio, ad esempio Giovanni Sulpizio Verolano. Era nato probabilmente fra il 1430 e il 1440, lodato dai suoi allievi, ma aspramente combattuto dai letterati, avversari, forse un personaggio scomodo per molti, ma allo stesso tempo per natura incline a cambiare i luoghi delle sue dimore; lasciando gli scolari verolani li aveva salutati con una esortazione densa di affetto: "O Verulana, mihi toto peramata iuventus: corde vale, et morum quidquid me docta magistro es, / grammaticae quidquid, teneas, precor, et bene serves / Sulpitii praecaepa tui ...", come si legge nel carme "ad scholasticos de suo discessu"<sup>25</sup>. Sulpizio fu autore di una grammatica, di un trattatello "de versuum scansione", e di altri scritti di maggiore impegno come il "de componendis et orandis epistolis", nonché di liriche e sermoni, di commenti ai classici latini, che ancora non sono stati studiati. Ebbene proprio nelle poesie è possibile cogliere immagini ed echi di Orazio, toni e accenti sentenziosi come il "fervidus aestus" tanto vicino al "fervidus aestiferi iam Phoebus" per fare un esempio, o ancora per indicarne un altro, come quello del marinaio, "qui bonus et nimbis opponere proram / nititur et tendit funes, demittit et uncas, / atque ita bella gerens tempus consumi et undas"<sup>26</sup>, naturalmente pallide espressioni, che risultano molto lontane da quelle così incisive dei marinai oraziani i quali "... per omne / audaces qui mare currunt" (Sat. I 1 29-30), in quella satira in cui il nostro chiedeva: "Qui fit Maecenas, un nemo quam sibi sortem / seu ratio dederit, seu fors obiecerit illa, / contentus vivat laudetque diversa sequentis" (v. 38).

A mio parere maggiore attenzione merita per il ricordo di Martino Filentico, intorno al quale proprio a Ferentino alcuni anni fa si

<sup>25</sup> B. Pecci, *L'umanesimo e la 'Ciociaria'*, trani, 1912, p. 31.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 69.

svolse un convegno, promosso dall'Associazione culturale degli Argonauti. Chi andrà a leggere gli atti di quel Convegno pubblicati nel 1990, troverà uno studio sui *Dialoghi* urbinati, una delle opere di maggior importanza, ricerche intorno ai commenti ai classici della Acquaro Graziosi, alla produzione poetica del Caperna, all'attività pedagogica dello Sperduti e della Valeri, un tema di interesse notevole, quando si tenga presente che il Filetico, secondo l'opinione dei contemporanei, fu specialmente considerato un maestro. Infatti pochi anni dopo la morte, accaduta intorno al 1483, un umanista, di non minor fama; Paolo Cortesi, nel *Dialogus de hominibus doctis*, nonostante alcune riserve sui lavori di lui in prosa e in verso scriveva fra i vari giudizi "sane utilem operam iuventuti praebuit"<sup>27</sup>. Ma Filelfo, almeno ferentinate di adozione (non staremo qui a ripetere le questioni sorte sulla patria di origine), allievo di Guarino Veronese, maestro di discepoli più o meno noti a Urbino e a Roma, compose un commento anepigrafo a Orazio (si tratta dell'*Arte poetica*), conservato inedito nella Biblioteca Vaticana, ms. Ottob. lat. 1256). E di questo commento aveva parlato Carlo Dionisotti nel saggio "Laviniaque venit Litora", e in "Italia medievale e umanistica" pubbl. nel 1938<sup>28</sup>. Ma il lavoro era stato preceduto da un contributo molto importante del Card. Giovanni Mercati, l'illustre prefetto della Vaticana, *Tre dettati universitari dell'umanista Martino Filetico sopra Persio, Giovenale e Orazio*, edito in una raccolta miscellanea in onore di Edward Kennard<sup>29</sup>. Il commento ad Orazio è dedicato ad un personaggio di notevole importanza, ma forse impossibile ad identificare. La dedica, scrive il Mercati, è "un capolavoro di adulazione e di finto pudore ..." termina con una vita di Orazio, in ventuno distici riferita da un libro "de poetis antiquis" non ancora pubblicato dal dedicante:

<sup>27</sup> P. Cortesi, *de hominibus doctis dialogus*, a c. di M. T. Graziosi, Roma, 1973, p. 69.

<sup>28</sup> Pp. 283-316.

<sup>29</sup> G. Mercati, *tre dettati universitari dell'umanista Martino Filetico, sopra Persio, Giovenale ed Orazio*, in "Classical and Medieval studies in honour of Kennard, New York, 1938, pp. 221-230.

“... Sed quoniam non aepistolarum, non de institutione poetica interpretatio apud me erat, sane quae lectitans viris quibusdam, mea quidem sententia, non indoctis dictaveram in eo qui est *de arte poetica libro*, cum Acrone accipias obsecro ...

E i ventuno distici della biografia hanno inizio: “Si quis amat Quinti fortunam discere Flacci / me legat, et patriam norit inde genus”. Ma tutto il discorso è composto da una serie di espressioni oraziane, come quelle presenti nei versi della decima epistola del I libro. Il commento è limitato all’*Arte poetica* nonostante il proposito espresso nella dedica di un futuro commento a tutta l’opera oraziana.

Ma per un felice caso un altro scrittore ferentinate si affianca al Filetico: si tratta di Ambrogio Nevidio Fracco, nato verso la fine del sec. XV, poco dopo la scomparsa del Filetico, anche lui educato in una terra dove fiorivano gli studi classici, nelle scuole, sotto la guida di Vescovi illuminati, fra i quali si distinse Ennio Filonardi, amico del Bembo, poi Vescovo di Veroli. Anche di Novidio si occupò il Pecci, in un lungo saggio del suo libro *L’Umanesimo e la Ciocceria in anni lontani*<sup>30</sup>. Fu Novidio autore di una raccolta di *Epistole* di sapore oraziano, solido seguace del principio dell’imitazione. Purtroppo quelle *Epistole* andarono perdute nel 1527, durante il Sacco di Roma, come appunto ricorderà l’autore in un’altra opera *Elegiae de adveris* in cinque libri conservato con altre scritture, a Roma, nel ms. 1327 della Biblioteca Corsiniana; le *Elegiae* definite a ragione dal Pecci “il giornale del sacco” sono collocate fra le *Heroidum epistolae* e i dodici libri degli *Epigrammata*. Del Sacco di Roma si parla a lungo, l’immagine della città viene presentata secondo un topos tradizionale: “demissis... squallet capillis”, cui si aggiunge subito dopo il ricordo dalla patria:

“Visus eram nostris considerare molliter hortis / parva Ferentini quos dabat ara mihi. / Hic ege semotus musarum et ad otia natus, / etia consiliis semper amica meis, / carmina seu felix populo consueta canebam / visaque erant famam conciliare meam;”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Pecci, *op. cit.*, pp. 209-400.

<sup>31</sup> Pecci, *op. cit.*, pp. 222-223.

Sono questi versi il documento del suo ritorno a Ferentino, per cui aggiungerà il Pecci che “Gli pareva di essere nella dolce quiete della sua casetta, ora intento a scrivere versi, ora sino a tarda notte, sulla soglia della casa, ch’era posta nel suburbio, lungo la via Latina, per chiedere notizie di Roma e dell’assedio, di cui egli per un certo tempo era stato insieme testimone e vittima”. Ma l’umanista lascerà quale opera maggiore i *Fastorum sacrorum libri XII*, condotta secondo il modello ovidiano, un’opera composta fra i pontificati di Leone X e di Paole III, in circa quaranta anni, che aveva inizio: “Tempora sacra cano Latium renovata per annum / summaque cum causis, imaque signa suis”; tuttavia anche qui si risente viva l’eredità oraziana, nonostante l’aperta confessione di volere imitare il modello. Non mancano, anzi risultano evidenti i calchi dell’arte del Venosino, sarà sufficiente darne soltanto qualche esempio. Se in Orazio leggiamo: “Post noctem visus cum somnia vera” (Sat. 10 del I lib., v. 33) Novidio scrive: “Vulgus mane dari somnia vera putat”<sup>32</sup>. Così pure al passo oraziano “... sol ubi montium / mutare umbras et iuga demeret / bobus fatigatis” (Carm. III 6 41-43) corrisponde nei Fasti di Novidio: “Tempus erat bobus quo solvit aratra colonus”<sup>33</sup>. Ma nel libro dei *Fasti* troviamo “Tectaque deciens, per templa ruebat et aras”<sup>34</sup> e in Orazio “ire delectum monumenta regis, templaque Vestae” (Carm. I 2 15-16). Infine: “sic truditur annus ab anno” (lib. XII dei *Fasti*, 397), che corrisponde all’oraziano “truditur dies die” (Carm. II 18 15).

Altre testimonianze della tradizione oraziana hanno lasciato Domenico Farina di Sora, noto con il nome umanistico di Domizio Palladio Sorano, vissuto fra la seconda metà del secolo XV e i primi anni di quello successivo, allievo di Pomponio Leto, di cui si è occupato a lungo e meritamente Mario Martini<sup>35</sup>, e Mario Equicola di Alvito, vissuto nella stessa età. Domizio Palladio Sorano richiama la nostra attenzione per i cinque distici che precedono il Commento ad

<sup>32</sup> Pecci, *op. cit.*, p. 264.

<sup>33</sup> Pecci, *op. cit.*, p. 346.

<sup>34</sup> Pecci, *op. cit.*, p. 361.

<sup>35</sup> M. Martini, *Domitius Palladius Soranus*, Casamari, 1969.

Orazio di Antonio Mancinelli, nell'edizione veneziana del 1498, pubblicati di seguito alla vita di Orazio di Svetonio, che iniziano: "Alta secant volucres, tuto stridente volatu", e terminano: "Ergo sume libens nova commentaria, lector, / haec Mancinelli, qui tibi dexter erit". Ma la presenza dell'influsso di Orazio ritorna nelle liriche, come nella saffica che riecheggia quella dedicata a Postumo (Carmi, II 14), dove si legge che "Fuggono i mesi, passano via gli anni, ogni cosa è travolta dall'ala edace del tempo". "Diffugiunt subito menses, labuntur et anni / praecipiti cursu temporis orta cadunt".

Mario Equicola, autore di un'opera molto diffusa nel tempo, il *De natura de amore*, avversario a parole degli imitatori degli antichi, difetto in cui cadde egli stesso, ripropone nell'opera i concetti del "carpe diem" e dell'"aurea mediocritas", un lavoro denso di citazioni, che attinte sì dai letterati contemporanei, ma non meno dagli antichi, fra i quali Orazio. Esempio appare il riferimento al carme diretto a Santia Focese del II libro delle Odi, dove il poeta latino scriveva che non si doveva esser gelosi di colui che avesse già compiuto otto lustri, essendo ormai passata l'età dell'amore: "fuge suspicari / cuius octavum trepidavit aetas / claudere lustrum" (22-24), opinione ampiamente trattata dall'umanista di Alvito.

Sia pure attraverso questi campioni comprendiamo come nell'età del Rinascimento perdurasse la tradizione di Orazio.

Anche se la regione non fu mai un centro di studi organico, anche se non va dimenticato, come si è già visto, che Martino Filetico aveva aperto una scuola pubblica a Ferentino, non venne mai meno, nonostante il comune destino dei letterati ciociari di lasciare le singole patrie per svolgere l'attività di cultori della civiltà antica e di maestri a Roma, e non solo, ma in vari luoghi d'Italia, primi fra i quali Urbino e Venezia. Tuttavia l'interesse per Orazio non cessò mai fino ai tempi moderni. Anche nel Seicento, quando il culto per l'antichità diminuì o scomparve addirittura, si affermò Ubertino Carrara di Sora (1642-1715), autore del poema *Columbus*, definito enfaticamente "La nuova Eneide", con frequenti presenze di emistichi oraziani<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> U. Carrara, *Columbus*, a c. di M. Martini, Sora, 1952.

Tuttavia se vogliamo riferirci proprio all'età moderna possiamo ricordare due poeti di Frosinone, i Maccari appartenuti al gruppo denominato "Scuola romana", vissuti a metà dell'Ottocento, quei classicisti romani presso i quali fiorì il culto per Orazio, dimostrando, come affermò il Croce che "la maestà e la forza vigorosa della grande tradizione umanistica avrebbe echeggiato anche in periodo post-romantico e verista".



GIOVANNI D'ANNA

## Orazio nel suo tempo

Dunque, con la relazione di don Felici noi siamo entrati nel mondo dell'Ottocento, nel periodo anche burrascoso del pontificato di Leone XIII e sarebbe mio compito, in questa relazione conclusiva, invece, di riportarvi un po' nel mondo antico, nel tempo in cui Orazio visse; infatti, la relazione che mi è stata affidata è intitolata, come avete visto, "Orazio nel suo tempo". Ringrazio, tra l'altro, gli organizzatori del Convegno per avermi voluto affidare questa relazione conclusiva.

Orazio nacque nel 65 a. C. e morì nell'8 a. C.; la sua condizione sociale è molto nota. Orazio era figlio di un padre liberto – "*libertino patre natum*" dice di se stesso – e poi, però benestante e questo padre lo mandò a scuola a Roma proprio per sottrarlo a quell'ambiente un po' forse grettamente provinciale di Venosa dove la disparità sociale, dove i figli dei centurioni potevano un po' schiacciare il genio, l'ingegno, l'indole di Orazio. Non solo, ma poi lo mandò addirittura ad Atene, la scuola di perfezionamento; Atene era rimasta, nei secoli dopo aver perduto la preminenza politica e militare, la patria della filosofia. E quindi Orazio, dopo aver compiuto gli studi superiori a Roma, fu mandato a fare l'"Università" nella patria della filosofia, cioè in Atene dove egli si trovava quando gli eventi politici del suo tempo arrivarono a dei momenti di grandissima drammaticità.

Orazio, abbiamo detto, era nato nel dicembre del 65 e quindi aveva ventun'anni non ancora compiuti quando la tempesta della ripresa della guerra civile scoppiò dopo la morte di Cesare, il 15 marzo del 44; i cesaricidi si rifugiarono in Grecia e arruolarono questi giovani di belle speranze, questi giovani ingegni presi dall'appel-

lo alla libertà che i cesaricidi lanciavano. E Orazio combatté a Filippi nell'ottobre del 42 nell'esercito, che oggi diremmo repubblicano, di Bruto e di Cassio; la battaglia di Filippo fu vinta dai triumviri – in realtà fu vinta da Antonio, ma figurò che l'avesse vinta tutto il triumvirato – e Orazio si ritrovò dopo Filippi – nel frattempo forse gli era morto il padre – in seguito alla sua scelta politica, in una situazione economica precaria.

Ce ne parla lui stesso nella "Epistola" II, II, l'epistola autobiografica, l'epistola a Floro e quindi egli dice che quando si trovava in Atene egli si era dedicato allo studio della filosofia e Orazio nomina soprattutto la filosofia platonica, le "*Silvae Accademii*" e nomina quella scuola filosofica che tendeva a dare una interpretazione allegorica dei versi di Omero e noi sappiamo che era stato Aristotele, prima e che poi erano gli Stoici. In realtà Orazio doveva assorbire anche parecchio della filosofia epicurea; ad ogni modo, da questi studi filosofici "*dura sed movere me loco me tempora grato civilisque rudem belli et tulit estus in arma*" e Orazio ricorda che, appunto, "tra quelle schiere armate che alle forze di Augusto non avrebbero potuto tener fronte, così che congedato dopo lo scontro di Filippi, afflitto con le ali mozze toltami la casa e il potere paterno fui costretto a scrivere versi dalla povertà che rende audaci".

Questo passaggio di Orazio, un po' costretto dai tempi e dalle circostanze alla poesia, fu però la sua fortuna perché questo ingresso nella vita delle lettere gli valse la conoscenza e l'amicizia di due poeti che, di poco più anziani di lui, erano già affermati ed erano stati accolti nell'ambiente mecenatiano: Virgilio e Vario. Essi lo presentarono a Mecenate e questa fu la grande svolta della vita di Orazio; egli ci racconta, nei versi della "Satira" VI, I questo primo incontro con Mecenate. Egli, intanto, rivendica il fatto che il suo non è stato un colpo di fortuna, ma è stata l'amicizia e l'affetto di queste due persone che ha determinato la svolta della sua vita e, comunque, ci racconta di questa sua presentazione a Mecenate in cui Orazio, per la verità, non fece una bella figura perché fu preso dalla timidezza e "*singultim pauca locutus*", tanto che Mecenate poi lo licenziò e lo mandò a richiamare soltanto dopo otto mesi, mesi che possiamo immaginare siano stati per Orazio di attesa piuttosto trepidante, angosciosa.

Però, Orazio riguadagnò il terreno perduto, perché riuscì a entrare nell'amicizia di Mecenate in modo maggiore di qualsiasi altra persona; evidentemente, c'era un'affinità di carattere, di temperamento, per cui Mecenate preferì alla compagnia, all'amicizia cordiale e intima di altre persone di grandissimo ingegno e sensibilità, l'amicizia di Orazio. Dai documenti che abbiamo noi sappiamo, da quello che ci dice Orazio stesso nelle sue "Satire" – quando, per esempio, egli parla dei seccatori che lo assillano per essere raccomandati a Mecenate ed entrare nelle sue grazie, il poeta afferma che, invece, con Mecenate parla di tutto, ma non si occupa di queste questioni particolari, di questioni private, e fa capire che, con Mecenate, c'è proprio comunanza di questa visione della vita, questo colloquio fra amici che non si interrompe mai, che non si stancano mai l'uno dell'altro, che trovano sempre nell'altro l'interlocutore perfetto e preferito.

Ora, vorrei sottolineare a questo proposito un particolare che non mi pare bene evidenziato nei manuali: Orazio risiedeva a Roma, mentre Virgilio, Vario, Tuca, Quintilio Varo stavano in campagna. Abbiamo le testimonianze dei papiri ercolanesi, il n. 1082, frammento 12 e frammento 253, che parlano di quelli che studiano filosofia nei circoli della Campania (possiamo pensare alla scuola di Filodemo, possiamo pensare, io personalmente ho sostenuto nella voce "Sirone" dell'"Enciclopedia Virgiliana" che Sirone non è morto, come dice un epigramma dell'"Appendix" almeno in una certa interpretazione, nel 42 a. C., ma Sirone viveva ancora nel decennio successivo, quindi nelle scuole di Sirone in Ercolano): Plozio Tuca, Vario, Virgilio, Quintilio Vario. Sono nominato proprio questi nomi; anzi direi che, in uno dei papiri ercolanesi, siccome l'ultimo nome non si legge per intero, e finisce con un "...θιε" qualcuno aveva pensato di integrarlo con il nome di Orazio, anziché con il nome di Plozio, ma ormai sia Marcello Gigante, sia gli altri esegeti di questi papiri, sono tutti d'accordo che l'integrazione giusta sia quella di Plozio.

Orazio viveva a Roma e viveva proprio a fianco di Mecenate e la prova la fornisce lui stesso nella famosa "Satira" I, V in cui descrive il viaggio da Roma a Brindisi; Orazio parte da Roma e, al seguito di

Mecenate che si reca a Brindisi per cercare di rinnovare – siamo nella tarda primavera del 37 a. C. – il “*foedus Brundusinum*” che era stato stipulato nell’ottobre del 40 e a Sinuessa, ai confini con la Campania, li raggiungono Virgilio, Vario e gli altri. Orazio dice, infatti: “*Oh, cui complexus o quanta gaudia fuere*” che, però, come nota anche il La Penna nel suo commento al passo, evidentemente, abitando nella Campania, erano andati incontro a Mecenate e a Orazio che avevano cominciato il loro viaggio venendo proprio da Roma.

Fra il 33 e il 31, Mecenate fece ancora un qualche cosa di più, cioè regalò ad Orazio la villa Sabina, che sarebbe quella villa i cui resti sono presso Licenza; la villa, effettivamente, costituì per Orazio un dono graditissimo e un altro punto molto importante nella sua vita perché Orazio non nasconde che il suo desiderio sarebbe quello di vivere un po’ lontano dalla città, da tutti gli affanni, da tutte le beghe della città cui, peraltro, lo teneva legato, però, anche l’amicizia con Mecenate; molti anni più tardi, nell’“Epistola” VII, I, Orazio risponde a Mecenate che lo rimproverava di essersene andato nella sua villa con la promessa di starci pochi giorni e di esserci rimasto, invece, per lungo tempo, addirittura per mesi interi e a non accennare neppure a tornare effettivamente in città.

Tuttavia, non andrebbe dimenticato che in sostanza, però, Orazio la sua giornata cittadina se la sapeva bene organizzare; a questo proposito c’è la famosa descrizione di una sua giornata qualsiasi che Orazio fa nella “Satira” I,VI, quella in cui aveva rievocato il primo incontro con Mecenate. Nella parte finale della “Satira”, Orazio racconta questa sua giornata in cui egli sente di vivere meglio, più felicemente, più serenamente di tante persone che, invece, magari, fanno la vita politica, che ricoprono delle cariche; il poeta si sente libero, svincolato da impegni, vive il Foro, ascolta gli indovini e infine, a sera, consuma un pasto frugale somministrato da tre giovani in stoviglie di campagna. La notte è serena e senza pensieri, Orazio si riposa fino all’ora quarta (circa le ore 10.00) e, dopo aver composto qualche verso per esclusivo e personale diletto, si unge di olio e si riposa; nell’ora più calda nella giornata, il poeta si ritira al bagno, gioca a uno dei divertimenti con la palla e infine, dopo un pasto frugale, trascorre in ozio il resto della giornata.

Orazio delinea perfettamente il suo ideale di vita e vorrei, in particolare, attirare l'attenzione sull'espressione: "... *ego lecto ante scripto quod me tacitum iuvel*"; egli ci dice che sa ritagliarsi uno spazio di silenzio in cui leggere e scrivere o in cui leggere e rileggere quello che egli ha già scritto. Tali osservazioni ci consentono di analizzare il poeta e la sua opera in una dimensione diacronica, troppo spesso trascurata in interventi presentati a Convegni e conferenze; invece, è importante osservare anche il trascorrere del tempo e lo svolgersi della vita, in particolare di un autore, quale è Orazio, di cui si conosce la datazione di tutte le opere. Orazio, come tutti, cambia, alcune cose che potevano piacergli quando era giovane, gli diventano meno gradite quando egli va avanti negli anni e questo lo dico soprattutto a proposito, per esempio, della vita cittadina di Orazio e del suo desiderio di evasione nella campagna, nella villa Sabina e lo dico a proposito anche del fastidio che gli procura la vita della città con il suo chiasso, con il suo rumore, con i suoi disturbi, con tutte le sue incombenze. Prendendo l'"Epistola" a Floro, l'autobiografica "Epistola" a Floro, Orazio ci dice che egli adesso non riesce quasi più a scrivere i versi perché a Roma c'è troppo fastidio e troppo fracasso; alle obiezioni del suo interlocutore fittizio, Orazio descrive il traffico cittadino e la difficoltà di recarsi da un quartiere all'altro di Roma: cantieri edili, cortei di funerali, rumori molesti (a tal proposito viene in mente la "Satira" III di Giovenale che tratta tematiche affini).

Questo fastidio per la città, questa impossibilità di scrivere versi nel chiasso e nel trambusto cittadino, mi sembra che un po' contrasti con quel brano richiamato poc' anzi in cui Orazio sapeva ritagliarsi il suo spazio di silenzio, nella quiete della sua casa, nelle ore che egli sceglieva per dedicarsi a tali attività; non solo, ma c'è un passo illuminante e poco noto, tratto dall'"Epistola" I, XIV, ovvero l'epistola che Orazio rivolge al suo "*villicus*", il quale non vede l'ora di recarsi in città, perché in città ci sono amici, divertimenti, le taverne. Orazio gli contrappone, invece, l'ideale della vita a contatto con la natura; però, l'epistola fu scritta tra gli anni 23-20 a. C., gli anni di un Orazio ormai abbastanza maturo e Orazio, a un certo punto, fa una precisazione illuminante: "Ascolta che cosa ci divide; a me che un

tempo amavo toghe eleganti e capelli profumati, a me che sai quanto piacevo a Cinara tanto avara, pur senza farle doni, a me che a mezzogiorno cominciavo a bere il limpido Falerno, adesso piace un pasto breve e il sonno sull'erba presso un rivo!"

Orazio, in realtà, ricorda con un certo rimpianto gli anni della sua giovinezza, gli anni della vita elegante di Roma, l'amore di Cinara; ella, forse, tra le donne di Orazio, è l'unica per cui Orazio abbia espresso qualche cosa di più personale, la ricorda nelle "Odi" del IV libro, la ricorda con rimpianto (la vita di Cinara fu piuttosto breve perché "... *fata tulerunt*"). Quindi, in realtà, Orazio amava la campagna, però certamente la vita cittadina, in gioventù, non doveva dispiacergli, proprio per la sua partecipazione alla vita galante, brillante della città e, nello stesso tempo, per la sua capacità di sapersi ritagliare spazi di silenzio da dedicare alla composizione delle sue poesie.

Tranquillità, ozio epicureo, "λατε βιοσασ": Orazio, sempre al tempo delle "Epistole" si professa eclettico. Uno dei passi più famosi della poesia oraziana così recita: "Perché non ti venga in mente di chiedermi sotto che guida, sotto che protettore io mi tuteli, non vincolato a giurare fedeltà sulle parole di nessun maestro" – *nullius addictus iurare in verba magistri* – "dovunque mi trascinano i venti mi lascio portare senza prendere fissa dimora. Ora mi faccio tutto attivo e prendo a tuffarmi nelle tempeste politiche, custode severo e rigoroso della vera virtù, ora slitto senza farmi accorgere negli insegnamenti di Aristippo" – il piacere, la scuola cirenaica – "e tento di sottomettere a me le cose, non me alle cose".

Ecco, questa è una delle caratteristiche essenziali della personalità di Orazio, che ci aiuta a capirlo meglio anche nei rapporti con i personaggi del suo tempo, cioè questa sua aspirazione, a suo modo riuscita, alla "αυταρξεια", all'indipendenza, all'autosufficienza, alla libertà interiore. Direi che, se è vero che Orazio al tempo delle "Epistole" si proclama eclettico, che nell'"Epistola" a Floro, rievocando gli anni dell'insegnamento di filosofia ad Atene egli nomina "Accademia" e "Stoicismo", dobbiamo però dire che una componente importantissima della vita di Orazio, tra le scuole filosofiche del suo tempo, fu la scuola epicurea. Che Orazio sia stato, per un certo

periodo della sua vita, imbevuto di epicureismo è innegabile; intanto, ci sono quei versi quasi alla fine della “Satira” del viaggio, quando Orazio arriva a Ignazia dove egli ricorda ricorda che i locali gli presentano un fatto prodigioso, un vanto di quella cittadina, in quanto in quella località ci si vantava che sulla foglia sacra l’incenso brucia senza fuoco. Orazio risponde e commenta: “*Credat iudaeus Apella non ego, namque deos didici securum agere rerum, nec si quid miri faciat natura, deus id tristis ex alto coeli demittere decto*”.

Questa è una professione indiscutibile di fede epicurea e questa fede epicurea di Orazio, perlomeno in un periodo della sua vita, noi la troviamo confermata da altri testi oraziani, la troviamo confermata dalla “Satira” I, II, dalla concezione che Orazio ha anche dei rapporti sessuali, del piacere dell’amore che egli illustra nella suddetta “Satira” proprio secondo la dottrina di Epicuro, la troviamo confermata nella “Satira” I, III dove egli entra in polemica con il paradossoso stoico che tutte le colpe sono uguali e dove ricorda la vita dei primi uomini, dal verso 99 e seguenti con un frasario e una terminologia che sono squisitamente lucreziane. E poi ci sono altri passi tra cui la bellissima “Ode” II, XVI, l’Ode a Grosfo (?) Pompeo in cui Orazio illustra come suprema sua aspirazione l’aspirazione alla serenità interiore; questa serenità interiore non è altro che l’“αταραστια” epicurea. L’Ode è piuttosto lunga e in strofe saffiche ed è sufficiente citarne un brano: “*Laetus in praesens animus quod ultra est oderit curare et amavat lento tempore et risu, nihil est ab omni parte beatum*”.

Il passo è alquanto discusso nella traduzione, dal momento che l’espressione “*in praesens*”, considerata dal Cetrangolo corrispondente a “oggi”, si dovrebbe interpretare, invece, come una predisposizione dell’animo “verso il tempo presente”, data la presenza della particella “in” seguita da accusativo che presuppone la concezione del “*carpe diem*”. Cetrangolo traduce “*lento...risu*” con “freddo sorriso”; in realtà, “*lentus*” significa anche “imperturbabile, distaccato” e quindi il verso possiede la forza evocativa di una distaccata serenità di matrice epicurea, appunto (pensiamo, ad esempio, all’uso che dell’aggettivo “*lentus*” fa Virgilio all’inizio della prima “Bucolica”: “*Tu, Titire, lentus in umbra formosam resonare doces amaryllida sil-*

vas"). La tranquillità di Titiro, nell'infuriare della guerra civile, non implica un atteggiamento egoistico, bensì la sua conquistata serenità interiore che lo rende imperturbabile.

Orazio, perciò, è geloso della sua tranquillità e questo lo ha dimostrato; ciò è molto importante ed è testimonianza della coerenza della sua vita. Svetonio, riportando un passo di una lettera autografa di Augusto, ci informa che l'imperatore scrisse a Mecenate: "Prima riuscivo da solo a sbrigare la mia corrispondenza privata, ma adesso ho tanto da fare e tanta poca salute che ho una gran voglia di portarti via Orazio. Migliorerà la sua posizione, da una mensa parassitica come la tua verrà a una mensa regale e mi darà una mano per la corrispondenza". Naturalmente, Augusto definisce scherzosamente la mensa di Mecenate "parassitica", ma tuttavia pone in risalto che lui era pur sempre il principe e Mecenate, per quanto di nobile discendenza etrusca, era comunque inferiore a lui. Orazio, in sostanza, aveva l'occasione di intraprendere una brillantissima carriera politica perché sarebbe diventato il segretario privato di Augusto e sarebbe stato la persona più vicina all'imperatore e il rapporto che aveva instaurato con Mecenate avrebbe potuto instaurarlo con lo stesso principe.

Orazio rifiutò e Augusto non se n'ebbe a male proprio perché, evidentemente, Orazio sapeva far capire quale fosse la sua posizione;.... (il nastro salta alcune parole).

Non possiamo parlare così genericamente di questo accordo Augusto-Mecenate, ma il rapporto tra Orazio e Augusto si deteriorò; Tacito, in "Annales" III, 30, parlando di un Sallustio – che tra l'altro era nipote di una sorella dello storico, quindi non è una omonimia casuale, ma è una omonimia dovuta alla parentela – di un Sallustio Crispo che era stato molto potente ci dice che "come Mecenate aveva superato in autorità molti insigniti di trionfo e di consolato, in età avanzata *speciem magis in amicitia principis quam vim tenuit*". E aggiunge e forse anche per questo aveva fatto prima l'accostamento a Mecenate: "*Idemque et Mecenati acciderat*"; il La Penna ha fatto un'osservazione finissima secondo cui dall'anno 20 i poeti del circolo di Mecenate non dedicano più niente a Mecenate. Orazio aveva dedicato a Mecenate, prima dell'anno 20: le "Satire", gli "Epodi", i

primi tre libri delle “Odi” e il primo libro delle “Epistole”. Dopo l’anno 20 il quarto libro delle “Odi” – il “*Carmen saeculare*” non aveva dedica, ovviamente, - le tre grandi epistole del secondo libro ad Augusto, a Floro, ai Pisoni (l’“*Ars poetica*” è un componimento a sé ed è inesatto ciò che si dice altrimenti).

Dopo l’anno 20 avviene tale cambiamento e, dice ancora La Penna, Augusto prende su di sé tutta l’incombenza dei rapporti con la cultura, con i poeti, con gli scrittori di quello che noi siamo soliti chiamare il circolo di Mecenate, per cui, nel quarto libro delle “Elegie” di Propertio, Mecenate non è più nominato (anche Propertio aveva dedicato a Mecenate il secondo e il terzo libro). Orazio, tuttavia, pur non dedicando più nulla a Mecenate, non interrompe l’amicizia con lui, dal momento che lo ricorda affettuosamente nell’“Ode” IV, XI nella quale evoca il festino che si svolge in casa sua nel giorno del compleanno di Mecenate e che l’amicizia tra Orazio e Mecenate non si fosse interrotta è dimostrato poi in maniera irrefutabile dal fatto che, quando Mecenate morì, nell’8 a. C., poche settimane prima di Orazio, Mecenate lasciò scritto nel suo testamento ad Augusto: “*Oratii Flacci ut mei esto memor*”.

Questo vuol dire che, quindi, l’amicizia non si era interrotta; però, certamente, dopo il 20, Orazio subisce questa nuova pressione di Augusto, pressione che, evidentemente, sia in forma diretta, sia per il tramite di Mecenate, Orazio aveva subito anche prima come tutti gli altri poeti del circolo perché è chiaro che Mecenate e Augusto chiedevano a questi poeti, come contropartita della loro amicizia, del loro appoggio, dei loro benefici anche economici, delle poesie che fossero poesie che celebrassero il regime. Questi poeti si difesero abbastanza bene da queste pressioni; né Orazio, né Propertio, né Virgilio, in fondo cedettero agli imperativi del potere, sebbene siano stati accusati anche da una certa corrente critica, soprattutto alcuni filoni della critica tedesca di fine Ottocento e degli inizi del Novecento, di essere stati poeti cortigiani, poeti aulici, in parole povere di essersi venduti al potere politico. In realtà, se noi andiamo a vedere, i cedimenti di questi poeti alle pressioni politiche sono stati veramente pochi; essi hanno cantato ciò che sentivano congeniale alle loro aspirazioni e alle loro idealità.

Lo stesso Virgilio che alla fine è stato l'unico che si è "piegato" a scrivere il poema epico, non ha scritto un poema epico celebrativo, come egli stesso aveva lasciato intendere che avrebbe fatto nel Proemio del III libro delle "Georgiche", cioè un poema che avesse come centro dell'argomento le imprese militari di Ottaviano e che avesse come elemento sussidiario la parte mitologica, ma rovesciò i due argomenti e dette la preminenza alla parte mitologica lasciando soltanto di scorcio in pochi episodi, inseriti nel contesto del poema, la parte celebrativa dell'impero di Augusto.

Orazio era stato sollecitato come tutti i poeti del suo ambiente a scrivere "epos" celebrativo e aveva risposto in "Satira" II, I (35-30 a. C.) in senso negativo, aveva fatto una "recusatio": "Non ho le forze, non sento portato; io sono chiamato a scrivere una poesia più dimesa, io sono più umile". Invece, più tardi Orazio qualche cosa ad Augusto concederà; per esempio, Orazio quando finisce di comporre i tre libri delle "Odi" e li pubblica tutti insieme nel 23 egli dice di aver concluso la sua stagione di poeta lirico e anzi, un po' immodestamente egli ci dice che si rende conto di aver fatto una grande cosa. Mecenate stesso lo aveva sollecitato a riprendere in mano la penna e a scrivere una poesia lirica e Orazio a Mecenate aveva risposto cortesemente di no. Ci informa sempre il nostro preziosissimo Svetonio che, invece, Augusto insistette con Orazio perché egli riprendesse la composizione lirica e Orazio questa volta ad Augusto non disse di no e scrisse il quarto libro delle "Odi".

Dobbiamo anche metterci nei panni di Orazio; Augusto, nel 17, gli dette l'incombenza di essere il cantore ufficiale di Roma, incaricò Orazio di comporre il "*Carmen saeculare*". Questa designazione è una cosa di un onore immenso, nella vita di Orazio dovette rappresentare forse quasi il culmine della sua gloria poetica, il riconoscimento più alto che egli poté avere come poeta. È chiaro che al principe che gli aveva fatto questo onore forse Orazio non ha potuto poi dire di no e scrivere quel quarto libro delle "Odi" in cui Augusto voleva che fossero ricordate le imprese dei suoi carissimi figliastri: Tiberio e Druso e le campagne contro i Reti e i Vindelici. E infatti Orazio scrive le Odi IV e XIV del quarto libro dedicate a questo argomento e aggiunge, a ciascuna di queste due Odi, l'Ode V e XV

che sono dedicate ad Augusto stesso come instauratore di quella pace universale, come instauratore di quell'ordine che del resto era stato sempre nelle idealità oraziane.

Un altro punto su cui Orazio si trova invischiato nelle vicende dei suoi giorni è la questione del teatro; a un certo punto, Augusto insistette per una rinascita del teatro latino che era andato in crisi con la fine del II secolo a. C. Tutti i grandi scrittori di commedie, di tragedie finiscono di proporre una produzione rilevante con la fine del II secolo-inizi del I secolo a. C.; Augusto, mezzo secolo più tardi circa, vuole far rinascere il teatro latino, anche perché il teatro era la forma di letteratura che aveva più presa sul popolo, era la forma di letteratura a cui le masse popolari si accostavano. Dobbiamo ricordarci che, nei tempi antichi, non c'era la stampa, la poesia letta era patrimonio soltanto di quei pochi che potevano o acquistarsi oppure arrivare ai manoscritti, alle opere copiate a mano e quindi a un certo punto la poesia comica aveva una grande presa. Orazio dice, nell'Epistola ad Augusto: "I poeti latini arcaici ancora oggi sono rappresentati e la gente si affolla in uno stretto teatro per assistere alle rappresentazioni di questi poeti".

Quando nel 55 fu costruito il teatro di Pompeo, esso venne inaugurato con la rappresentazione di una delle tragedie arcaiche, probabilmente una tragedia di Nevio e ciò attesta l'esistenza di un progetto politico di Augusto di far rivivere il teatro latino; Orazio, sul teatro latino, ha questa posizione: dapprima egli, nella stessa epistola che dedica al principe, nell'Epistola ad Augusto, rinnova la sua perplessità – potremmo dire addirittura la sua condanna – esprime le sue gravissime riserve sul valore poetico di tutto il teatro latino arcaico perché, a suo giudizio, il teatro arcaico è del tutto privo di "ars". Arriva a maltrattare Plauto in maniera indicibile, unica voce discorde nel coro degli estimatori del commediografo; Orazio esprime il biasimo per il teatro arcaico, unendo ad Augusto l'esortazione a non sottovalutare la poesia di lettura e arriva a ricordare ad Augusto che, in fondo, lui, dai poeti che hanno scritto poesia di lettura, Virgilio e Vario, ha avuto delle grosse soddisfazioni. Anzi, Orazio gli fa anche un complimento perché gli dice che non si è comportato come Alessandro Magno che ha pagato profumatamente poetastri come

Cherilo, ma Augusto ha avuto poeti che gli hanno fatto onore e che, se remunerati bene, lo hanno meritato.

Successivamente, nell'“*Ars poetica*”, Orazio invece cede un poco, ma non del tutto, ad Augusto perché, tracciando nell'“*Ars poetica*” il manifesto letterario del classicismo augusteo, Orazio parla soprattutto, per influsso anche di Aristotele, della poesia drammatica, della tragedia. Però, non si rimangia la condanna che egli ha fatto al teatro latino arcaico, dal momento che il succo dell'“*Ars poetica*” è il seguente: Orazio finisce per anteporre all'*epos* – uno dei tanti misteri insoliti della poesia di Orazio è proprio il silenzio del poeta sull'*epos* nell'ambito dell'“*Ars poetica*” – il teatro e le altre forme di poesia drammatica conferendo loro validità e dignità, ma con il monito, rivolto ad Augusto, di non illudersi di poter resuscitare il teatro latino arcaico, di riuscire a realizzare la continuazione di quel teatro, in quanto era necessario dar vita a un teatro nuovo prendendo i Greci a modello che, soli, sono stati capaci di scrivere alta poesia e sono quindi i naturali e indispensabili maestri.

Quindi, cedimento di Orazio di fronte ad Augusto, ma fino a un certo punto; il poeta mantiene sempre la sua autonomia, la sua serena considerazione delle cose, si mostra coerente con la sua dirittura morale con la sua “*αυταρχεια*” e il suo equilibrio tra gli estremi opposti che egli applica anche nell'“*Ars poetica*” e alle teorie letterarie. Quando Orazio – in questo figlio del suo tempo – adotta la concezione secondo cui anche la poesia deve avere un fine – cosa che noi in nome di De Sanctis e Croce rifiutiamo decisamente – e ci dice che il fine che la poesia non deve essere né quello di insegnare, né quello del dilettere, ma il temperamento fra tutte e due le cose. Quando Orazio si pone nell'“*Ars poetica*” l'altro problema se la poesia debba valere più per l'“*ingenium*” o per l'“*ars*”, per la natura o per lo “*studium*”, Orazio afferma che sono entrambi necessari, in quanto sbaglia chi dice che per scrivere la poesia ci voglia soltanto l'“*ingenium*”, dal momento che anche l'“*ars*” da sola non vale niente se non c'è il talento.

Comunque, direi per concludere, che Orazio in tutta la sua vita, in tutti i campi in cui ha operato e nel contatto con tutti i grandi personaggi che ha conosciuto, ha saputo mantenere il suo equilibrio;

alla fine dell'Epistola a Floro (19 a. C.), scritta non in età avanzata, Orazio si sentiva precocemente invecchiato e tale caratteristica è stata colta da tutti i più fini commentatori di Orazio. Si avverte la malinconia del precoce invecchiamento nei versi: "*Singula de nobis anni praesantur euntes...puere iocos, Venerem, convivia, ludum. Tendunt extorquere poemata*". Orazio, quindi, alla fine dell'Epistola in questione, fa una specie di esame di coscienza e quanto era stato poco modesto nel giudizio della sua poesia, finisce per essere un po' troppo modesto nella valutazione che egli dà delle sue qualità, della sua vita. Egli, infatti, dice che, in fondo, di tutti i vizi lui può dirsi esente da uno solo: da quello dell'avarizia. Il poeta è abbastanza severo con se stesso e conclude l'Epistola con l'immagine del convitato sazio che si alza dalla tavola perché deve cedere il posto a quelli che vengono: "*Lusisti satis, edisti satis atque bibisti; tempus abire tibi est*".

Un brillantissimo studioso, Gian Biagio Conte, interpreta tale finale dell'Epistola a Floro quasi come un'amara constatazione di un fallimento come se Orazio arrivato al momento del bilancio della sua vita, dovuto alla sensazione di un precoce invecchiamento, facesse una constatazione amara di un fallimento. A me, invece piace rimanere fedele all'interpretazione che ho già dato di questi ultimi versi dell'Epistola, come l'interpretazione di un sereno distacco del poeta dalle cose.



## *Indice dei nomi*

- Agapito de' Rustici: 231  
Agostinelli, N.: 36  
Agostino (S.): 21  
Alatri: 22, 221, 222, 224  
Albano: 166  
Alessandria: 177  
Alessandro Magno: 176, 249  
Amaseno (fiume): 223  
Ambrogio (S.): 204  
Ambrogio Novidio Fracco: 234, 235  
*Amīternum*: 30  
Ammonio Sacco: 175  
Amucano, M.A.: 34, 38  
Anagni: 221, 222, 223  
Anco Marzio: 183  
Ancona: 49  
Andreae, B.: 27, 30, 31, 36  
Andromaca: 184  
Anguillara Sabazia: 48  
Annibaldi, G.: 23, 24, 25, 26, 27, 29,  
30, 31, 36, 57, 66  
Annibale: 185  
Anti, C.: 66  
Antigone: 184, 185  
Antiochia: 177  
Antonio: 188, 239  
*Anxur*: 166  
Aosta: 55, 56  
*Aquinum*: 95, 96, 97, 99, 166, 224, 227  
Ariccia: 166  
Aristio Fusco: 227, 228  
Aristotele: 240, 250  
Arles: 32, 61  
Arpino: 21, 166, 221  
*Asculum*: 23, 37, 38, 66  
Asinio Pollione: 168  
Aspendos: 32, 35  
Atene: 177, 239, 240  
Audin, A.: 57  
Augusto (imperatore): 61, 166, 186,  
187, 188, 189, 190, 202, 210, 224,  
240, 246, 247, 248, 249, 250  
Aulo Gabinio: 168  
Bacci, A.: 196, 197, 211, 219  
Barocelli, P.: 56  
Bartoli, A.: 21, 133, 134, 137, 140,  
172, 173  
Bartolomeo da Montepulciano: 231  
Bassi, D.: 199, 202, 205, 208, 212,  
216, 217  
Beare, W.: 57  
Bembo, P.: 196, 234  
Reschi, L.: 50, 66  
Beyor, G.: 33, 53, 58  
Bieber, M.: 32, 54, 64, 65, 67  
Blake, M.E.: 27, 51, 52, 53, 59  
Blanckenhagen, P.H. von: 51  
Bonello Lai, M.: 36  
Bonghi, R.: 204, 205, 210  
Bonifacio VIII (papa): 197  
Bonvicini, P.: 38  
Brecciaroli, L.: 37  
Brescia: 66

- Brindisi: 228, 241, 242  
 Brugnoli, M.: 24  
 Brunelli G.: 197, 203, 215, 217  
 Bruto: 189, 240  
 Byvanck, A.W.: 64
- Cagiano de Azevedo, M.: 95, 96, 99, 100  
 Cagliari: 36  
 Caputo, G.: 32, 33, 34, 35  
 Caraceni, F.: 23, 24  
 Caretoni, A.: 46  
 Caretoni, G.: 46, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 140  
 Carneade: 178  
 Carpineto Romano: 198, 209  
*Carsulae*: 30  
*Casinum*: Cassino  
 Cassino: 21, 35, 45, 46, 49, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 95, 98, 132, 139  
 Cassio: 189, 240  
*Castro Truentino*: 38  
 Castellani, G.: 23  
 Catone il Censore: 179  
 Catone Uticense: 168  
 Catullo: 168, 198, 213  
 Caviglia, A.: 197  
 Celestino V (papa): 215  
 Centroni, C.: 35, 140  
 Ceprano: 227  
 Cerfoglio, E.: 36  
 Cherilo: 250  
 Chieti: 66  
 Cianfarani, V.: 66  
 Cicerone: 101, 168, 188, 198, 230  
 Circe: 167, 168, 169  
 Cleopatra: 190  
 Clodoveo: 215  
 Coarelli, F.: 34, 100, 101, 102  
 Coccia, M.: 165, 166, 170  
 Coluccio Salutati: 231  
 Conta, G.: 38  
 Conte, G.B.: 251  
 Costanzo II (imperatore): 37
- Crema, L.: 48, 50, 53, 54, 64, 140  
 Creonte: 184  
 Crispolti, F.: 219  
 Critolao: 178  
 Croce, B.: 237, 250
- Dal Forno, A.: 66  
 Damaso I (papa): 197  
 Dante Alighieri: 203, 219  
 De Agostino, A.: 65  
 De Franciscis, A.: 51  
 Delplace, Ch.: 23, 27, 30, 31, 32  
 De Sanctis, F.: 250  
 Didone: 184, 185  
 Dinsmoor, W.B.: 54  
 Diogene: 178  
 Dionisotti, C.: 221, 233  
 Di Vita, A.: 33  
 Domizio Palladio Sorano: 235  
 Douggà: 28, 35  
 Druso: 248  
 Ducaroy, A.: 57
- Enea (eroe troiano): 183, 185  
 Enea Silvio Piccolomini: Pio II (papa)  
 Epicuro: 181, 188, 245  
 Equi (popolazione italica): 223  
 Ercolano: 241  
 Ernici (popolazione italica): 222, 229  
 Ettore: 184
- Fabbrini, L.: 35  
*Falerio*: 28, 38  
 Falvaterra: 224  
 Fasolo, F.: 49  
 Felici, S.: 200, 203, 212, 240  
 Ferentino: 35, 131, 132, 166, 172, 221, 222, 224, 229, 230, 231, 234, 235, 236  
*Ferentinum*: Ferentino  
 Ferento: 35  
 Feronia: 166  
 Fiastra: 23, 37  
 Fidene: 166  
 Fidenzoni, P.: 140

- Fiesole: 28, 65  
 Filippi (battaglia): 188, 189, 239  
*Firmum*: 23, 38, 66  
 Fiumi, E.: 65  
*Florentia*: 32  
 Floriani Squarciapino, M.: 51, 52  
 Floro: 241, 243, 244, 247, 251  
*Flusor*: Fiastra  
 Fondi: 166, 171  
 Formia: 166  
 Forni, G.: 36, 38  
*Forum Acti*: 166  
 Frezouls, E.: 33, 35, 54, 57, 62, 63, 64,  
 65, 66, 67  
 Frosinone: 224  
 Frova, A.: 61  
 Fuchs, M.: 31, 61, 65  
  
 Gabi: 166, 222  
 Gaggiotti, M.: 32  
 Gaio Cesare (nipote di Augusto): 61  
 Gardner, R.: 66  
 Garigliano (fiume): 226  
 Gasperini, L.: 32, 37  
 Gigante, M.: 241  
 Giovanni Battista (S.): 215  
 Giovanni XXIII (papa): 196  
 Giovanni Paolo II (papa): 195  
 Giovanni Sulpizio: 232  
 Giovenale: 223, 226, 243  
 Giuliani, C.F.: 95, 99, 100, 101  
 Giulio Cesare: 188, 239  
 Goethe, W.: 182  
 Graefe, R.: 35  
 Grasso, P.: 197  
 Graziosi, M.T.: 233  
 Gregorio Magno: 197  
 Gregorio VII (papa): 207  
 Gregorovius, F.: 229  
 Gros, P.: 33  
 Grosfo Pompeo: 245  
 Grossi: 95, 96  
 Guarino Veronese: 233  
 Gubbio: 28, 35  
 Guidi, P.: 23  
  
 Gullini, G.: 49, 172  
  
 Hammond, P.: 34  
 Hanson, J.: 33, 34  
 Harris, D.: 175  
 Hayward, F.: 197  
 Hornbostel-Huttner, G.: 48, 50, 53  
  
 Ignazia: 245  
 Innocenzo III (papa): 197  
 Isola Liri: 227  
 Itinerario Antonino: 38  
  
 Jouffroy, H.: 53  
  
 Kahler, H.: 49  
 Kant, I.: 191  
 Kennard, E.: 233  
  
 Lanuvio: 166  
 La Regina, A.: 66  
 Lechi, F.: 66  
 Leonardo Bruni: 231  
 Leone X (papa): 235  
 Leone XIII (papa): 196-219, 239  
*Leptis Magna*: 33, 56  
 Licenza:  
 - villa di Orazio: 59, 224, 242  
 Licinio Catullo: 168  
 Liri (fiume): 225, 226, 227  
 Lollini, D.: 23  
 Lombardi, M.: 65  
 Lopes Pegna, M.: 32  
 Lorenzo de' Medici: 182  
 Luchi, O.: 65  
 Lucio Cesare (nipote di Augusto): 61  
 Lucio Elio Lamia: 226  
 Lucrezio Caro: 178, 200, 210  
 Lugli, G.: 27, 30, 48, 49, 50, 52, 53,  
 56, 59, 60, 140  
  
 Mac Donald, W.L.: 53  
 Macerata: 23  
 Maetzke, G.: 32  
 Maggi, S.: 37, 66

- Maiuri, A.: 46, 50, 64  
 Manciola, D.: 140  
 Mandela: 165  
 Mansuelli, A.: 37  
 Marconi, P.: 50  
 Mario Equicola: 235, 236  
 Marsi (popolazione italica): 223  
 Marta, R.: 30  
 Martini, M.: 235, 236  
 Martino Filetico: 232, 233, 234, 236  
 Mau, A.: 64  
 Mausolei:  
   - Marano: 51, 52  
   - S. Vito: 51, 52, 53  
 Mazzoli, G.B.: 38  
 Mecenate: 166, 185, 186, 187, 188,  
   190, 240, 241, 242, 246, 247  
 Menendez-Pidal Alvarez, J.: 35  
 Mercado, L.: 23, 37  
 Mercati, G.: 233  
 Mercurelli, F.: 218  
 Merida: 35  
*Mevania*: 32  
 Minto, A.: 65  
 Minturno: 59, 127, 132, 166  
 Mitens, K.: 64  
 Mommsen, Th.: 32  
 Montagna Pasquinucci, M.: 32  
 Moschella, P.: 35  
  
 Napoleoni, G.: 66  
 Nash, E.: 49  
 Neppi Modona, A.: 28, 32, 35  
 Nevio: 249  
 Niemeyer, H.G.: 61  
 Nocella, C.: 218  
 Nora: 36  
  
*Oericulum*: 30  
 Orange: 32, 35, 61  
 Orazio Flacco: 165, 166, 169, 175-193,  
   198, 199, 200, 202, 203, 210, 211,  
   212, 213, 214, 217, 219, 221-237,  
   239-251  
  
 Ostia:  
   - necropoli: 50, 52  
   - teatro: 34  
  
 Paci, G.: 27, 37  
 Palestrina: 49, 222  
 Palladio, A.: 50  
 Pallotta, G.: 27, 36  
 Pane, R.: 51  
 Paolo III (papa): 235  
 Paolo VI (papa): 195, 196  
 Paolo Cortesi: 233  
 Pascoli, G.: 205, 213, 214, 217, 226  
*Pausulae*: 37  
 Pavese, C.: 229, 230  
 Pecci, B.: 232, 234, 235  
 Pecci, G.: Leone XIII  
*Peltuinum*: 30, 66  
 Pensabene, P.: 35  
 Pergamo: 177  
 Piergiacomi, G.: 23, 36  
 Pietrangeli, C.: 32  
 Pindaro: 226  
 Pio II (papa): 198  
 Pio VI (papa): 170  
 Pirani, V.: 36  
 Plauto: 249  
 Plotino: 175, 176  
 Plozio Tucca: 241  
 Poggio Bracciolini: 231, 232  
 Pola: 66  
 Polinice: 184  
 Pollini, J.: 61  
 Pompei:  
   - Casa del Torello: 53  
   - Edificio di Eumachia: 50  
   - Teatro Grande: 64  
   - Tempio di Vespasiano: 50  
   - *Theatrum Tectum*: 59, 60  
*Potentia Ricina*  
 Pomponio Leto: 235  
 Properzio: 247  
 Prudenzio: 204  
  
 Quintilio Varo: 241

- Ricci, G.: 140  
 Ricci, S.: 50, 53  
*Ricina*: 23, 28, 37  
 Robertson, D.S.: 32, 35  
 Rodi: 177  
 Roma: 168, 171, 177, 187, 236, 241, 243;  
   - *Domus* di Livia: 27  
   - Esquilino: 187  
   - Foro di Augusto: 49  
   - Mercati di Traiano: 51, 52  
   - Palatino: 53, 60, 225  
   - Piramide di Caio Cestio: 27  
   - Teatro di Marcello: 27, 139  
   - Teatro di Pompeo: 34, 249  
 Rotelli, L.: 215  
  
 Sabini (popolazione italiana): 223  
 Sabratha: 32, 35  
 Sadoletto, J.: 196  
*Saepinum*: 66  
 Sallustio Crispo: 246  
 Salvadori, G.: 197, 206  
 San Severino: *Septempeda*  
 Santangelo, M.: 67  
 Scrinari, V.: 56, 66  
*Septempeda*: 23, 38  
 Servio Tullio: 183  
 Sidone: 227  
 Silla: 168  
 Silvio (re di Alba Longa): 167  
 Sinuessa: 166, 242  
 Sirone: 241  
 Small, D.B.: 34  
 Soderini, E.: 197  
 Sommella, P.: 23, 32  
 Sora: 221, 222, 227  
 Sperandio, F.: 222  
 Springhetti, E.: 196  
 Strabone: 170, 171, 222  
 Subiaco: 222  
 Svetonio: 236, 246, 248  
  
*Tabula Peutingeriana*: 37  
 Tacito: 246  
  
 Taormina: 67  
 Tarozzi, V.: 218  
 Telegono: 167, 168, 169  
 Tenna (fiume marchigiano): 38  
 Terracina: 171  
 Tiberio (imperatore): 29, 50, 248  
 Tibullo: 198, 199  
 Tito Livio: 208, 223, 229  
 Tommaso d'Aquino, San: 198, 207  
 Torelli, M.: 34  
 Torino:  
   - Porta Palatina: 50  
 Trieste: 56, 66  
*Tusculum*: 34, 132, 166, 167, 168  
  
 Ubertino Carrara: 236  
 Uggeri, G.: 23  
 Ulisse: 167  
 Ummidia Quadratilla: 21, 62  
 Urbano VIII (papa): 198  
 Urbino: 236  
 Urbisaglia: 23, 24, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 57  
*Urbs Salvia*: Urbisaglia  
 Urubra: 166  
 Ustica: 165  
  
 Valeri, B.: 233  
 Valla, L.: 196  
 Vallauri, T.: 219  
 Valle, E.: 197, 215, 217  
 Vario Rufo: 240, 241, 242, 249  
 Veloccia Rinaldi, M.L.: 127, 171  
 Venezia: 236  
 Venosa: 192, 193, 239  
 Veroli: 221, 222  
 Verona: 49, 50, 66  
 Verzar, M.: 66  
 Vetrioli, D.: 213  
 Vian, N.: 195, 219  
 Vighi, R.: 48  
 Villa Potenza: *Ricina*  
 Virgilio: 175, 184, 185, 186, 190, 198, 199, 203, 210, 213, 222, 223, 227, 240, 241, 242, 245, 247, 248, 249

- Vitruvio: 33, 34, 63, 64, 139, 140  
Volpini, A.: 218  
Volsci (popolazione italica): 223, 229  
*Volturnum*: 30  
Volterra: 35, 65
- Ward-Perkins, J.B.: 53  
Zanella, G.: 215  
Zanker, P.: 49, 6

Finito di stampare dalla GRAFICA 2000  
Coordinamento tecnico CENTRO STAMPA di Meucci Roberto  
CITTÀ DI CASTELLO (PG)

---