



STRATAGEMMI
ΣΤΡΑΤΗΓΗΜΑΤΑ
PROSPETTIVE TEATRALI

TRIMESTRALE DI STUDI
DIECI 2009 - GIUGNO

SOMMARIO

5

EDITORIALE

PARTE PRIMA STUDI

9

L'area archeologica del teatro romano di Milano.
Monumento e valorizzazione
di Raffaella Vicci

57

La figura di Odisseo da Omero ai drammaturghi del quinto secolo a.C.
di Fabio Copani

83

Mattatori e primedonne.
La scena tragica e i suoi protagonisti in tre casi recenti
di Martina Treu

111

La traduzione collaborativa
della trilogia di Edward Bond *The War Plays*
di Margaret Rose e Salvatore Cabras

131

Il teatro delle marionette sull'acqua del Vietnam.
Parte seconda: un confronto tra tradizione e modernità.
Dalle ricerche teoriche al progetto di conservazione e valorizzazione
di Nguyen Quang Dat

155

RECENSIONI

PARTE SECONDA TACCUINO

171

Eccellenze sulla scena: i dieci nomi emergenti del teatro italiano
a cura della Redazione

175

La drammaturga: Angela Dematté

183

Il regista: Claudio Autelli

191

L'attrice: Francesca Ciocchetti

195

Il *one man show*: Giulio Cavalli

203

Il gruppo: Babilonia Teatri

211

La scenografia: Maria Spazzi

221

Il gruppo di danza: Zerogrammi

229

La *performance*: Pathosformel

235

Il festival: Danae

241

La contaminazione: Santasangre

249

Tra cinema e teatro, nuovi orizzonti della scena italiana.
Intervista a Maurizio Porro

**L'area archeologica del teatro romano di Milano.
Monumento e valorizzazione**

di Raffaella Vicci

Ai visitatori e ai frequentatori degli affollati e vivaci ambienti dei piani superiori [della Camera di commercio e del palazzo della Borsa] sarà possibile scendere nei silenziosi scantinati dove quiete lampade illumineranno le venerande vestigia del teatro romano e ancora una volta la febbrile attività di Milano creerà uno dei più singolari contrasti tra il vecchio e il nuovo, fra l'antica e la modernissima vita [...].¹

Questo era il desiderio di Alda Levi, l'archeologa che, tra gli anni venti e trenta del XX secolo, contribuì alla scoperta dei resti del teatro romano di Milano.

Sono trascorsi non pochi decenni prima che il suo augurio potesse trovare adeguata realizzazione. Le “vestigia del teatro romano” da lei rinvenute e in parte conservate nei locali sotterranei della sede della Camera di commercio in via Meravigli al numero 16, sono state infatti opportunamente valorizzate solo a partire dal 2004, quando l'Amministrazione della Camera di commercio si è rivolta all'Istituto di archeologia dell'Università Cattolica di Milano per ideare un apparato didattico volto ad illustrare i resti del teatro.

Il progetto aveva come obiettivo ultimo l'apertura di un'area archeologica concepita per i visitatori come spazio di approfondita conoscenza delle strutture superstiti del monumento, contestualizzate da un lato all'interno delle trasformazioni della città di Mediolanum, dall'altro nella cultura del teatro in epoca romana.

¹ A. Levi, *Il teatro romano di Milano*, in “Historia” V,1 (1931), p. 42.

Nel 2004-05, i responsabili scientifici Maria Pia Rossignani, Silvia Lusuardi Siena, Furio Sacchi – anche in veste di coordinatore – e chi scrive, con il prezioso contributo degli studenti della Scuola di specializzazione in archeologia dell'Università Cattolica e di Filippo Airoidi (Laboratorio di archeologia), hanno intrapreso un'opera di revisione critica dei dati editi sul monumento e una serie di ricerche d'archivio. Hanno elaborato una pianta aggiornata e rilievi, analizzato le murature e i materiali architettonici superstiti e infine, per conto della Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia, hanno effettuato un importante prelievo dei pochi depositi stratigrafici non intaccati dagli sterri del 1929-30.²

² Oltre al saggio di scavo, la Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia ha autorizzato l'accesso ai suoi archivi topografico e fotografico e ha permesso di svolgere analisi dendrocronologiche e di termoluminescenza su alcuni campioni di reperti. Le ricerche sui materiali architettonici del teatro, conservati presso i depositi delle Civiche raccolte archeologiche e numismatiche del Comune di Milano, sono state consentite e facilitate dalla Direzione delle stesse. La Regione Lombardia ha partecipato ad una fase dei lavori, finanziando il corso "Archeologia dell'architettura: rilievo, analisi e restituzione virtuale di monumenti antichi" (FSE, progetto 162738), mentre il Museo di storia contemporanea di Milano, l'Archivio diocesano, le Raccolte di stampe Bertarelli e l'Archivio fotografico del Comune di Milano hanno messo a disposizione i loro materiali, permettendo il completamento delle ricerche.

Si coglie qui l'occasione di ringraziare sentitamente tutti gli enti e le istituzioni citate, per aver concorso al raggiungimento dei risultati ottenuti. Un ringraziamento particolare va, da ultimo ma non ultimo, alla Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Milano che ha promosso la realizzazione dell'area archeologica e ha generosamente finanziato i vari ambiti della ricerca.

Contestualmente sono stati eseguiti i restauri delle strutture conservate a cura della Cooperativa per il restauro, sotto la direzione di Elisabetta Roffia e di Anna Ceresa Mori (Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia).

La progettazione dell'allestimento multimediale dell'area archeologica e il coordinamento generale è dello Studio Lariani.

Il 10 dicembre 2007 si è tenuta l'inaugurazione del "Museo sensibile" del teatro romano di Milano, durante la quale è stato presentato un piccolo volume per le scuole dal titolo *Alla scoperta del teatro romano di Milano*,³ e dal 2008 l'area è aperta al pubblico.

1. Il teatro romano di Milano: il monumento

Gli studi e le indagini archeologiche condotte di recente hanno portato a una nuova e più articolata conoscenza del teatro romano di Milano.

I principali risultati raggiunti, attraverso la lettura ad ampio raggio dei resti materiali e delle fonti indirette, vengono presentati nella prima parte di questo contributo, in attesa di un loro ulteriore

³ R. Viccei - F. Sacchi, *Alla scoperta del teatro romano di Milano*, Milano 2007. Il testo è scaricabile dal sito *Mi.camcom.it* (sezione turismo e cultura): http://www.mi.camcom.it/upload/file/1459/729929/FILENAME/TEATRO_romano_Milano.pdf.

approfondimento in un volume a cura dell'Istituto di archeologia dell'Università Cattolica di Milano, responsabile di questa ultima stagione di ricerche.

1.1. *“Il gigante ha sparso i suoi ruderi dovunque all’ingiro”*

Nel 1870 il conte Ercole Turati fece intraprendere lavori di demolizione di modeste abitazioni e di esercizi commerciali nell'area compresa tra le odierne via Meravigli, via delle Orsole, via San Vittore al Teatro e piazza degli Affari, per costruire eleganti palazzi, di proprietà della sua famiglia.

Di certo non poteva immaginare che tale circostanza avrebbe portato alla scoperta dei resti del teatro romano di Milano (fig. 1). Nel 1880 cominciarono infatti ad emergere, a quasi tre metri sotto il piano stradale, tratti di massicce murature in ciottoli e una superficie con rivestimento di tavelloni in cotto che l'archeologo Pompeo Castelfranco, incaricato da Turati di seguire gli sterri, ritenne “trattarsi di costruzione romana [...] che potesse avere relazioni con l'antico teatro de' tempi imperiali”.⁴

Nel brevissimo articolo con cui rese noti i rinvenimenti,⁵ lo studioso segnalava la dislocazione di alcune delle strutture su-

⁴ P. Castelfranco, *Il teatro romano di via Meravigli*, in “L'Italia. Giornale del popolo” II,461 (28-29 marzo 1884).

⁵ Castelfranco, *Il teatro romano di via Meravigli* cit., con pubblicazione delle prime piante del teatro.

perstiti, in particolare dei pilastri “del portico esterno della *cavea* [...] in ceppo di grana mezzana rivenutosi ovunque durante gli scavi”. Aggiungeva che questa pietra era impiegata anche nelle “basi della chiesuola di S. Vittore al Teatro” con una diffusione tale da fargli esclamare: “Il gigante ha sparso i suoi ruderi dovunque all’ingiro”.⁶

Di tali “ruderi” però, alla fine dei lavori, nel 1884, restava ben poco, dal momento che le murature vennero asportate e i frammenti della decorazione della scena dispersi.

Sempre in occasione di lavori edili vennero scoperti, nel 1921, altre due basi di pilastri del fronte esterno della *cavea*, ugualmente demoliti e noti solo da documentazione fotografica.

Nuovi sterri furono effettuati nel 1929-30, in concomitanza con le attività di cantiere per la costruzione del palazzo della Borsa. Essi restituirono parti consistenti delle fondazioni della *cavea* e della scena, e piccole porzioni dell’alzato dei muri radiali su cui si impostavano le volte che sostenevano le gradinate del teatro.

Responsabile di queste indagini archeologiche fu Alda Levi,⁷ funzionario della Soprintendenza alle antichità e belle arti, incaricata alla tutela dei beni archeologici della Lombardia. Fu merito

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. A. Levi, *Milano. Rinvenimenti nell’area del teatro romano*, in “Notizie e Scavi di Antichità” 1930, pp. 485-494; Ead., *Il teatro romano di Milano*, in “Historia” cit.; Ead., *Il teatro romano di Milano*, in “Dioniso” 10 (1932), pp. 155-161.

suo se parti delle fondazioni del teatro vennero conservate negli scantinati dei palazzi della Camera di commercio e della Borsa.

Altri resti dell'edificio da spettacolo furono messi in luce tra il 1948-49 da Aristide Calderini e Nevio Degrassi: quattro basi di pilastro del fronte esterno della *cavea*, conservati negli scantinati di via San Vittore al Teatro numeri 1-3 e 5 (oggi sede della Banca Popolare di Crema e dell'agenzia *Twice*) alcune porzioni dell'alzato del medesimo prospetto curvilineo e la base di un pilastro dell'anello interno.

La Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia, nel 1978 e nel 1988,⁸ ha condotto delle indagini all'angolo tra piazza degli Affari e via Gaetano Negri, dove fino al 1910 era la chiesa di San Vittore al Teatro, e al di sotto del palazzo della Borsa. Qui sono state rimesse in luce parti delle fondazioni della scena, già emerse negli anni venti ma, a causa degli sterri di quegli anni, il deposito archeologico è risultato molto compromesso e poco foriero di nuovi dati.

Infine va segnalato che nel 1910, durante la demolizione della chiesa appena menzionata, e poi nel 1939 e nel 1949, nell'area tra piazza degli Affari e l'inizio di via Gaetano Negri, furono rin-

⁸ Cfr. E. Roffia, *Milano, piazza degli Affari*, in "Notiziario di archeologia medievale" 5 (1978), pp. 35-36; S. Jorio, *Milano. Piazza degli Affari. Strutture del teatro romano*, in "Notiziario Soprintendenza archeologica della Lombardia" 1988-89, pp. 158-160.

venuti anche resti della *porticus post scaenam* e materiali architettonici della decorazione del teatro, molti dei quali andarono tuttavia dispersi.

1.2. *L'ubicazione del teatro*

Il teatro di Mediolanum fu costruito entro le mura tardorepubblicane, nel settore occidentale della città (fig. 2). Per il suo impianto fu scelta una zona strategica del tessuto urbano, caratterizzata dalla presenza di numerosi e importati assi viari e di porte, la Vercellina e probabilmente la Iovia, che permettevano agli spettatori, provenienti anche dai dintorni, di raggiungere l'edificio senza difficoltà.⁹ Per i forestieri il teatro appariva già da lontano con la sua mole imponente, sovrastando in altezza il circuito murario, secondo un espediente scenografico non inedito nelle

⁹ Sulla collocazione urbanistica degli edifici teatrali romani e le relative problematiche si vedano: G. Bejor, *L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea*, in "Athenaeum" 57 (1979), pp. 126-138; E. Frézouls, *Les monuments des spectacles dans la ville: théâtre et amphithéâtre*, in *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres* (Actes Toulouse-Lattes 1987), Lattes 1990, pp. 77-92. — Con particolare riferimento all'Italia settentrionale: M. Verzár-Bass, *I teatri dell'Italia settentrionale*, in *La città nell'Italia settentrionale in età romana* (Atti Trieste 1987), Roma 1990, pp. 411-440; Ead., *A proposito della posizione extraurbana dei teatri romani: il caso cisalpino*, in G. Cavalieri Manasse - E. Roffia (curr.), *Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Roma 1995, pp. 95-118; S. Maggi, *La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo*, in "Latomus" 50 (1991), pp. 304-326; Id., *Correlazione urbanistica tra edifici da spettacolo della Cisalpina e delle Gallie in età romana*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana* (Atti Aquileia 1993 = Antichità Alto Adriatiche, 41), Udine 1994, pp. 39-51.

città dell'impero, e creando un suggestivo contrasto tra il colore chiaro della sua facciata e il paramento delle mura in pietra grigia di Saltrio e in mattoni rossi.

Mediante il tratto occidentale del *decumanus maximus*, oggi via Santa Maria alla Porta, il teatro era ben collegato al foro (odierna piazza San Sepolcro), mentre attorno ad esso si alternavano aree libere e *domus*. Queste sono attestate da resti di pavimentazione in battuto e a mosaico, da *crustae* in marmo policromo e da frammenti di affreschi, messi in luce negli scavi di via Santa Maria Fulcorina, di via Santa Maria alla Porta e di via Gorani.¹⁰

Pur nell'impossibilità di pervenire a una precisa determinazione cronologica delle varie fasi abitative, si può tuttavia sostenere che queste dimore furono realizzate tra il primo secolo a.C. e il primo d.C.: in particolare, le tracce di *domus* rinvenute nello scavo della chiesa di Santa Maria alla Porta si possono ascrivere all'età tardo-repubblicana e all'epoca giulio-claudia, momento in cui si procedette a una lussuosa ristrutturazione. Fatto, quest'ultimo, che

¹⁰ Cfr. A. Calderini, *Nuove indagini sul teatro romano ed edifici adiacenti*, in *Ritrovamenti e scavi per la Forma Urbis Mediolani*, vol. I, Milano 1951, pp. 3-8; A. Ceresa Mori (cur.), *S. Maria alla Porta: uno scavo nel centro storico di Milano*, Bergamo 1986. — Sui motivi decorativi dei pavimenti e degli affreschi milanesi a partire dall'età tardo-repubblicana si rinvia alle considerazioni di: F. Slavazzi, *I pavimenti in battuto di Mediolanum*, in *Milano tra l'età repubblicana e l'età augustea* (Atti Milano 1999), Milano 2000, pp. 233-243; C. Pagani, *Gli affreschi romani*, in Ceresa Mori (cur.), *S. Maria* cit., pp. 58-72; Ead. *La decorazione parietale*, in *Milano tra l'età cit.*, pp. 245-249. — Sull'edilizia domestica di Milano, una sintesi recente è V. Gerli, *Abitare a Mediolanum. I secolo a.C.-VI secolo d.C.*, Milano 2008, pp. 18-38.

costituisce un dato interessante poiché segnala che il quartiere del teatro era abitato, a pochi anni dalla costruzione dell'edificio da spettacolo, da esponenti delle *élites* locali.

Il prestigio sociale della zona si accrebbe maggiormente alla fine del terzo secolo d.C. quando vennero costruiti il *circum* e il *palatium*, legati alla presenza, in Milano capitale, dell'imperatore e dei suoi dignitari.

1.3. *L'edificio teatrale*

Il teatro, con un diametro di circa 98 metri, aveva una *cavea* distinta in due settori da una *praecinctio* (fig. 1). Il fronte curvilineo esterno era composto da più di trenta arcate che scaricavano su massicci e severi pilastri rettangolari, in ceppo d'Adda, costituiti da blocchi disposti a coppia per ciascun'assisa e lievemente profilati lungo i bordi.

Le arcate si sviluppavano su due ordini ed erano verosimilmente coronate da un attico, per un'altezza totale di quasi venti metri (fig. 3). L'edificio scenico non è ricostruibile a causa dell'esiguità dei resti delle fondazioni e della decorazione architettonica, oltre che per via della totale mancanza dell'alzato e dell'arredo scultoreo.¹¹

¹¹ A questo proposito sarebbe da verificare la pertinenza all'arredo scultoreo del teatro di un frammento di mano in marmo bianco trovato in piazza degli Affari, secondo quanto supposto da F. Sacchi, che ringrazio per la segnalazione.

La *frons scaenae* doveva comunque accogliere due serie di colonne, diverse per tipologia, dimensione e materiale: alcune erano in calcare di Verona, altre in marmo bianco scanalato,¹² come il frammento di sommoscapo con collarino ad astragalo (figg. 4-5), ora esposto nell'area archeologica del teatro e rinvenuto durante la demolizione della chiesa di San Vittore al Teatro.¹³ Le dimensioni ricostruibili di questa colonna (diametro cm 90) indurrebbero a ipotizzare una sua collocazione presso la *valva Regia*, alla quale Castelfranco riferiva anche “un segmento dell'arco superiore”,¹⁴ cioè un frammento di timpano arcuato pertinente ad un'edicola, anch'esso perduto.

Alla scena dovrebbe appartenere infine un frammento di cornice corinzia in marmo, visibile nell'area archeologica del teatro accanto al sommoscapo.¹⁵

Il teatro era dotato di una monumentale *porticus post scaenam*, luogo

¹² Considerazioni elaborate a partire da quanto scrive Castelfranco, *Il teatro romano di via Meravigli* cit.

¹³ L'ipotesi di pertinenza di quest'elemento alla scena del teatro è di F. Sacchi che ha affrontato nello specifico lo studio della decorazione architettonica, inclusa quella della *porticus post scaenam*. Quanto riportato nel testo su questo tema fa riferimento al pannello del Museo sensibile *Il complesso teatrale* (vedi *infra*, § 2.1), e a Viccei - Sacchi, *Alla scoperta del teatro* cit., pp. 27, 29, oltre che al testo di una dispensa in corso di stampa su *Genesi e sviluppo dell'edificio teatrale nel mondo greco e romano*, argomento delle lezioni del corso di “Storia dell'Architettura greca e romana” (a.a. 2008/2009) tenute in Università Cattolica dal titolare del corso, prof. F. Sacchi, e da chi scrive.

¹⁴ Castelfranco, *Il teatro romano di via Meravigli* cit.

¹⁵ Ipotesi attributiva di F. Sacchi (si veda la nota 13).

dove gli spettatori si riversavano durante gli intervalli o in caso di maltempo.

Alcuni frammenti architettonici in pietra d'Angera, anch'essi reimpiegati nella chiesa di San Vittore al Teatro, e i resti di un muro in ciottoli con malta grigiastra, orientato N-S, rinvenuto nella stessa zona, sono stati attribuiti da Sacchi alla *porticus*. In particolare lo studioso ha ritenuto associabili due grandi schegge di basi attiche, tre parti di imoscapo di diverse colonne rudentate, un frammento di voluta di capitello ionico e due frammenti d'architrave, articolato in tre fasce lisce digradanti, ricostruendo un colonnato ionico alto 7,90 metri al piano di attesa dell'architrave.

Pur data la limitatissima conservazione dei materiali architettonici e delle porzioni dell'alzato, si può sostenere che per il teatro vennero impiegati diversi litotipi, distribuiti all'interno dell'edificio a seconda delle varie esigenze costruttive e decorative. Per i pilastri del fronte esterno della *cavea* e per quelli delle testate dei muri radiali, che sostenevano le gradinate, fu scelto il ceppo d'Adda, utilizzato a Milano anche nell'anfiteatro¹⁶ e in altri edifici della prima metà del primo secolo d.C. La *scaenae frons* era invece decorata da pregiato marmo bianco a grana fine, forse lunense, da calcare di Verona, da pietre colorate e da *crustae* marmoree che verosimilmente impreziosivano anche la *frons pulpiti*.

¹⁶ Cfr. A. Ceresa Mori (cur.), *L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere*, Milano 2004.

Per la realizzazione del teatro si dovettero investire notevoli risorse economiche, dal momento che tutti i materiali appena segnalati erano d'importazione. È molto probabile che alla sontuosa ornamentazione del monumento abbiano contribuito finanziariamente diversi notabili, i quali, come ben attestato da epigrafi e sculture in altri teatri,¹⁷ erano molto interessati a manifestare il loro prestigio sociale e potere economico con atti di evergetismo rivolti al teatro. La classe dirigente di Mediolanum non poteva non vedere, nella decorazione della scena del teatro cittadino, una grande opportunità per autorappresentarsi, per dichiararsi artefice della *publica magnificentia*, per reclamizzare i programmi politici e culturali di Augusto, sotto il regno del quale fu edificato il teatro di Milano.

Le successive trasformazioni architettoniche e decorative dell'edificio sono ignote per la totale assenza della relativa documentazione archeologica. Si può presumere, con cautela, che nel quarto secolo d.C. l'orchestra, le prime file delle *cavea* e forse il *proscenium* possano essere stati modificati per accogliere i mimi acquatici e le battaglie navali di cui parla il poeta Claudiano.¹⁸ È noto infatti che lo svolgimento di tali spettacoli avveniva nel semi-

¹⁷ Cfr. E. Frézouls, *Évergetisme et constructions publiques. Étude comparative: la VII région et la Gaule Narbonnaise*, in "Quaderni del Centro di studi lunensi" 10-12 (1987 = Atti Lerici 1985), vol. II, pp. 211-222.

¹⁸ Cfr. *infra*, § 1.6.

cerchio dell'orchestra che veniva ampliato a scapito dei primi ordini delle gradinate (e talvolta del *proscenium*), e bordato da una sorta di balaustra.¹⁹ Venivano poi attivati dei dispositivi idraulici per l'allagamento dell'orchestra e realizzata una nuova pavimentazione impermeabile, un indizio della quale, per il teatro di Milano, potrebbe stare nella notizia del rinvenimento di “un esteso pavimento di quadroni in cotto”.²⁰

1.4. *La costruzione delle fondazioni*

Gli scavi degli anni venti e quelli del secondo dopoguerra hanno permesso di osservare e comprendere la tecnica impiegata per le sottofondazioni e le fondazioni del teatro, ponendo in condizione di ripercorrere le principali fasi di cantiere (figg. 6-9).

Nei depositi di ghiaia del sottosuolo si scavarono delle trincee, le pareti delle quali vennero foderate con assi lignee per contenere il terreno ghiaioso. Più esattamente, i cavi armati avevano pareti rivestite da assi orizzontali che erano fermate o da assi verticali o da ritzi quadrangolari, con la punta a volte rivestita da metallo per essere conficcati più facilmente nel suolo.

Il fondo delle fosse fu consolidato da numerosi pali di *quercus robur*,²¹ alti 80-120 centimetri, che vennero inseriti nel terreno con

¹⁹ Cfr. G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardoantico*, Roma 1960.

²⁰ Castelfranco, *Il teatro romano* cit.

²¹ Specie arborea di recente determinata dalle analisi del Laboratoire Romand de

una macchina battipalo a una distanza ravvicinata (cm 30).

Questo sistema di sottofondazioni lignee era ben noto in età romana. Oltre a Vitruvio,²² che ne fornisce i precetti teorici, un caso interessante per l'analogia con quello milanese è costituito dal teatro di Concordia, probabilmente d'età augustea, la cui scena poggia su strati di pali di quercia.²³

1.5. *Cronologia*

Il teatro di Milano è stato variamente datato tra l'età tardo-repubblicana – e dunque considerato “l'edificio pubblico più antico di Milano”²⁴ – l'età augustea e l'epoca di Vespasiano.²⁵

Gli scavi archeologici condotti nel 2005 sotto la direzione scientifica dell'Istituto e della Scuola di specializzazione di archeologia dell'Università Cattolica di Milano, pur limitati, hanno permesso di giungere a una corretta e più circostanziata datazione su base stratigrafica.

dendrochronologie di Moudon (Svizzera), richieste dell'Istituto di archeologia dell'Università Cattolica di Milano. Della *quercus robur* parla Vitruvio nel *De Architectura* (II. IX. 8), enunciandone le proprietà, in particolare la duratura resistenza sottoterra e nei luoghi umidi.

²² Cfr. Vitruvio, *De Architectura* III. IV. 1; J.-P. Adam, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, trad. it. Milano 1988, pp. 115-117.

²³ Cfr. E. Di Filippo Balestrazzi, *Il teatro romano di Concordia*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana* cit., pp. 188-189.

²⁴ M. Sapelli, *Milano romana. Il teatro*, Milano 1980, p. 20.

²⁵ Cfr. G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma 2003, pp. 574, con riferimenti bibliografici alle diverse proposte.

Il riempimento, che colmava i vuoti creatisi nelle fondazioni a seguito dello sfilamento di alcuni pali del cavo armato, ha restituito materiali ceramici che permettono di datare la fase di costruzione del teatro alla media età augustea. Si tratta in particolare di “minuti frammenti di Terra Sigillata e di vasellame a pareti sottili [...] tre frammenti di lucerne” e, oltremodo “significativo”, “un frammento di lucerna di tradizione ellenistica [...] tipologia presente in tutti gli scavi milanesi che abbiano intercettato livelli di fine I a.C. - inizi I d.C.”.²⁶

Alla prima/media età augustea rinviano anche il sommoscapo di colonna con collarino decorato da astragali, che è attestato in monumenti augustei di Roma e di altre città dell'impero, il profilo delle basi della *porticus* e il frammento di voluta del capitello ionico, per la presenza e la resa dell'elemento vegetale che si ritrova in esemplari milanesi e lombardi, oltre che dell'Urbe. Allo stesso orizzonte cronologico si ascrive anche l'architrave ionico, a tre fasce lisce decrescenti, per la decorazione del cielo a *Segment-profile*.²⁷

Il teatro di Milano costruito negli anni centrali del principato di Augusto, dunque, è un'ulteriore attestazione dell'intensa promozione dell'edilizia teatrale da parte del *princeps* in Italia. Per

²⁶ E. Grassi - F. Sacchi - F. Airoidi, *Saggi stratigrafici nell'area del teatro romano*, in “Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia” 2005, p. 151.

²⁷ Si veda la nota 13.

Augusto il teatro era, nella sua forma, incarnazione dell'*urbanitas*.²⁸ E esso aveva valore politico poiché era luogo d'incontro reale e ideale fra *princeps* e *populus*, e questo carattere si associava alla tradizionale funzione culturale e pedagogica: “senza teatri l'aspirazione di Roma di diventare il centro anche culturale dell'impero sarebbe rimasta poco credibile”, come ha affermato Paul Zanker.²⁹

Il teatro riconferma con Augusto la sua natura di spazio polifunzionale e polisemantico, e di luogo simbolico.³⁰ L'imperatore e i magistrati locali a teatro incontrano il popolo, il suo *consensus* e le sue proteste: il teatro è cassa di risonanza del rapporto con il potere che in quest'edificio scopre lo spazio architettonico della massima comunicazione visiva, quasi esasperando il senso etimologico del greco *theatron*. Anche lo spettatore più distratto infatti non può evitare di fissare lo sguardo sulle teorie scultoree della *scaenae frons* dove l'imperatore, di solito nella nicchia centrale sopra la *porta regia* (come ad *Orange*), e le divinità si incontrano per comunicare con i *cives* in un discorso collettivo e unitario, su un piano ideale e al tempo stesso semplice ed essenziale.

²⁸ Cfr. P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*, in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I siècle av. J.C.-III siècle ap. J.C.)* (Coll. EFR 98), Roma 1987, pp. 319-343.

²⁹ P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. Torino 1989, p. 160.

³⁰ Cfr. Gros, *La fonction symbolique* cit., pp. 335-343.

Se dunque possiamo cogliere l'importanza del teatro di Milano al tempo di Augusto, non siamo invece in grado di sapere sotto quali altri imperatori l'edificio da spettacolo milanese sia stato oggetto di trasformazioni, ampliamenti, restauri, abbellimenti: come si è detto, mancano del tutto dati archeologici sulla sorte del teatro dopo l'età augustea.

L'edificio ospitava comunque spettacoli nel II-III secolo d.C., come si evince dalle fonti epigrafiche,³¹ e nel quarto secolo d.C., stando alle fonti letterarie, in particolare al poeta Ausonio che ricorda con orgoglio “inclusi moles cuneata theatri”.³² Che in quest'epoca il teatro fosse ancora frequentato e funzionante è sostenibile anche tenendo conto di numerose monete tardo antiche, da tempo disperse ma di cui ci dà notizia Castelfranco, e di un piccolo bronzo della zecca di Costantinopoli con l'effigie di Elia Flaccilla, moglie di Teodosio I, trovato negli scavi del 2005.³³ Nella tarda età imperiale il teatro di Milano, capitale dell'impero, doveva godere ancora di grande prestigio e accogliere spettacoli all'altezza di un pubblico che tra le sue fila contava l'imperatore e i più alti dignitari di corte.

³¹ Cfr. *infra*, paragrafo successivo.

³² Ausonio *Ordo urbium nobilium* VII. Cfr. il paragrafo successivo.

³³ Cfr. rispettivamente Castelfranco, *Il teatro romano di via Meravigli* cit.; Grassi - Sacchi - Airoldi, *Saggi stratigrafici* cit., p. 151.

1.6. *Gli spettacoli nel teatro di Milano*

Dall'età augustea i *pulpita* dei teatri cominciarono ad animarsi per le esibizioni dei pantomimi, raffinati attori-danzatori dalla gestualità proteiforme che, con l'ausilio di scenografie e di macchine sceniche, accentuavano i virtuosismi della propria arte, la *saltatio*.³⁴ È molto incerto se il palco milanese abbia ospitato nel II-III secolo d.C. il *saltator* Teocrito Pilade, commemorato in un piccolo altare funerario dall'intricata storia collezionistica, ora conservato all'Ambrosiana di Milano.³⁵ Infatti, diversamente da quanto affermava Aristide Calderini, secondo il quale Pilade "lavorò certamente sulle scene milanesi",³⁶ pare ormai molto più probabile che questo pantomimo si sia esibito nel piccolo teatro di Lodi Vecchio (Laus Pompeia), città dove l'altare era in origine collocato, giungendo a Milano solo nel Cinquecento.³⁷

È invece indubbio che a Milano, in età severiana, fosse particolarmente apprezzato M. Septimius Aurelius Agrippa che, proprio da un caro amico *Mediolanensis*, ricevette, agli inizi del terzo secolo d.C., un monumento onorario in marmo nel teatro di

³⁴ Sul pantomimo rinvio al bell'articolo di M. Cadario, *L'immagine di una vedette del pantomimo: l'altare funebre di Teocritus Pylades (CIL V 5889) tra Lodi e Milano*, in "Stratagemmi" 9 (dic. 2009), pp. 11-62, con ampia bibliografia.

³⁵ Cfr. Cadario, *L'immagine di una vedette* cit., pp. 27-30.

³⁶ A. Calderini, *Milano romana*, Milano 1989, p. 135; analogamente C. Zaccaria, *Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e di attori nella Cisalpina romana*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana* cit., pp. 73-79, 88-89.

³⁷ Cfr. Cadario, *L'immagine di una vedette* cit., pp. 29-30.

Leptis Magna.

L'epigrafe iscritta sulla base recita: "M[arco] Septimio Aurelio Agrippae / M[arci] Aureli Antonini Pii Felicis Aug[usti] lib[erto] / pantomimo temporis sui primo / Romae adulescentium productorum / condiscipulo ad Italiae spectacula / a domino nostro Aug[usto] provecto / decurionalibus ornamentis Verona / et Vicetia ornato Mediolano in/ter iuvenes recepto in Africa / Lepci Mag[na] a domino nostro Aug[usto] / ordinato P[ublius] Albucius Apollonius / Mediolanensis ex Italia amico rari / exempli permissu splendidissimi ord[inis] p[osuit]".³⁸

Questo pantomimo, liberto di Caracalla (o già di Settimio Severo), fu inviato dall'imperatore *ad Italiae spectacula* e ottenne gloriosi riconoscimenti in diverse città dell'Italia settentrionale tra cui Milano, dove inoltre era stato "cooptato nel *collegium iuvenum*, cioè nell'associazione dei giovani figli degli ottimati locali".³⁹

Il teatro di Milano era dunque pienamente inserito nelle tappe delle *tournées* toccate dagli artisti che, dopo la formazione attoriale a Roma, secondo la prassi in voga nel secondo secolo d.C., giravano i palcoscenici d'Italia e delle province con spettacoli di pantomima e di mimo sui quali l'imperatore esercitava un esclusivo controllo. *Performances* rocambolesche dovettero susseguirsi,

³⁸ J.M. Reynolds - J.B.W. Perkins (ed. by), *Inscriptions of Roman Tripolitania*, Roma-London 1952, nr. 606.

³⁹ Cfr. Zaccaria, *Testimonianze epigrafiche* cit., p. 80.

con ritmo incalzante, nel teatro milanese, dove è molto probabile che si conclusero gli splendidi festeggiamenti, iniziati nell'anfiteatro e continuati nel circo, per la designazione a console di Manlio Teodoro nel 398/399 d.C., ricordati nel panegirico *De Manlii Theodorii consulatu* di Claudiano. Pur non menzionato esplicitamente nel testo, il teatro era l'unica cornice possibile per ascoltare le “mille note diverse” della musica prodotta “dalle canne di bronzo” dell'organo idraulico, e per ammirare “gli acrobati” che si gettavano “nell'aria come uccelli” e costruivano “piramidi” che crescevano “con il veloce intrecciarsi dei corpi”. Subito dopo “una gru mobile” faceva scendere “sull'alto palcoscenico uomini che, ruotando a guisa di coro,” spargevano “fiamme” in modo da creare, giocando “attorno alle falsi travi dello scenario, [...] un innocuo incendio [...] tra le torri senza danneggiarle”. Infine, una battaglia navale “su un oceano improvvisato” dove “rematrici, cantando,” frustavano “le acque coprendole di schiuma”.⁴⁰

1.7. *La trasformazione del teatro di Milano in epoca medievale*

La trasformazione del paesaggio urbano di Milano in età medievale riguarda anche il quartiere del teatro, che accoglie

⁴⁰ Claudiano *De Manlii Theodorii consulatu* 311-332.

numerosi edifici ecclesiastici, abitazioni, aree aperte e botteghe artigianali.

Non più usato come edificio da spettacolo a partire dal IV-V secolo d.C., la struttura dovette andare incontro a un progressivo disfacimento a cominciare dalla scena e dalla *porticus* che, come noto nel caso di altri edifici teatrali, venivano spogliate dei marmi e dell'arredo decorativo, spesso reimpiegati. Almeno attorno alla metà del nono secolo, quando risale la prima menzione in un codice manoscritto della chiesa di San Vittore *ad refugium*, altrimenti nota come San Vittore al Teatro, la *porticus* era demolita (fig. 10): per le fondazioni dell'edificio ecclesiastico vennero infatti utilizzate murature del porticato e materiali architettonici prelevati da esso e dalla scena.⁴¹

La *cavea* continuò ad essere in funzione come luogo per lo svolgimento di alcune assemblee cittadine. Due decreti del 1119 e del 1130 riportano l'uno la notizia "populum in theatro sedentem [...] durabat enim antiquissimi operis usus", l'altro di un'adunanza deliberativa svoltesi "in theatro publico".⁴² Pochi anni dopo, quanto restava del teatro dovette essere massicciamente demolito:

⁴¹ Si rimanda al pannello del Museo sensibile *Il teatro e il quartiere in epoca medievale* (vd. *infra*, § 2.1), a Viccèi - Sacchi, *Alla scoperta del teatro* cit., p. 36, e alla dispensa *Genesi e sviluppo* cit., in corso di stampa.

⁴² Cfr. G. Manaresi, *Atti del Comune di Milano fino all'anno MCCXVI*, Milano 1919, nr. II, p. 5; nr. III, pp. 6-7.

era il 1162, l'anno in cui Federico Barbarossa mise a ferro e a fuoco la città e di certo non risparmiò questo monumento, pericolosamente utilizzabile come fertilizzio.

2. Il teatro romano di Milano: la valorizzazione

La valorizzazione dei resti del teatro di Milano, conservati nel palazzo della Camera di commercio, è stata attuata attraverso un percorso archeologico-didattico e un allestimento multimediale.

Le rovine si presentavano di modesto impatto visivo e poco comprensibili a utenti non specialisti: fin da subito si è posta come prioritaria la necessità di attivare modi per permettere una conoscenza del monumento quanto più possibile completa e coinvolgente.

2.1. *Il percorso archeologico-didattico*

L'Istituto e la Scuola di specializzazione in archeologia dell'Università Cattolica di Milano hanno ideato un percorso archeologico suddiviso in due parti: la prima con pannelli pensati, nei contenuti e nel linguaggio, soprattutto per un'utenza scolastica; la seconda comprendente le evidenze materiali, illustrate da legggi. L'obiettivo del percorso espositivo è stato quello di rendere

intelligibili i resti e chiarire le problematiche generali riguardanti il monumento.

Nell'ambiente con funzioni didattiche – una sorta di corridoio a T antistante all'area archeologica vera e propria – sono stati collocati nove pannelli, compreso quello con i ringraziamenti, e due sagome di pantomimo e di attore comico a dimensione leggermente maggiore del vero, che si pongono quali ideali accompagnatori nel percorso di conoscenza del mondo teatrale romano.⁴³

L'attore comico è rappresentato dal personaggio del *servus*, scelto per la sua indubbia fama tra i vari protagonisti della commedia latina, e la sua iconografia è stata fortemente ed intenzionalmente condizionata dall'immagine del servo della Casa dei quadretti teatrali di Pompei (I sec. d.C.). Per il pantomimo si è partiti dalla nota raffigurazione dell'attore-danzatore sul rilievo eburneo di Treviri, risalente al IV-V secolo d.C., la cui immagine è stata riprodotta nel pannello *Il teatro nella società romana*. Da essa sono stati recuperati la foggia dell'abito, la sua trasparenza, l'attributo della spada e le maschere a bocca chiusa con espressione tragica, una indossata, le altre tenute in mano dal *saltator* che abilmente le cambiava per poter interpretare più ruoli.

Nella sagoma si è voluto dare particolare risalto al *pallium* che,

⁴³ Le sagome sono state eseguite dal disegnatore Remo Rachini (Istituto di archeologia dell'Università Cattolica di Milano) sulla base di indicazioni fornite da chi scrive.

come ha di recente sottolineato Matteo Cadario con riferimento a un passo di Frontone, aveva notevoli “potenzialità mimiche” che il pantomimo sfruttava “a fondo”.⁴⁴ Alla sfarzosità dell'abito⁴⁵ si accompagna la ricchezza dei gioielli che contribuivano a configurare il costume come “effeminato”.⁴⁶ Per quanto riguarda la scelta della postura, il *saltator* è stato colto mentre accenna un passo di danza, dando enfasi al movimento della testa e della mano, gli strumenti indispensabili per esprimere azioni e sentimenti della *fabula saltica*.

Accolto da queste sagome, il visitatore giunge dinanzi ai primi due pannelli dell'ambiente didattico, che sono dedicati al teatro nel mondo romano. Con essi viene sinteticamente illustrata la forma architettonica dell'edificio teatrale romano con alcune significative trasformazioni e vengono indicate le sue peculiarità come monumento da spettacolo, luogo della propaganda politica imperiale, specchio della società romana ed elemento distintivo dell'*urbs*. Questi temi sono funzionali a preparare il visitatore alla comprensione dei resti del teatro milanese, di non facile lettura.

Con il pannello *Il quartiere del teatro* viene ricostruito, sulla base della documentazione archeologica, lo sviluppo viario e urbanistico dell'area dove fu costruito il teatro mentre con *La scoperta* si rac-

⁴⁴ Cadario, *L'immagine di una vedette* cit., pp. 18-19.

⁴⁵ Luciano *De Saltatione* 66.

⁴⁶ Cadario, *L'immagine di una vedette* cit., p. 18.

conta la storia della sua messa in luce, dando particolare risalto alle figure di Pompeo Castelfranco e di Alda Levi.

Il complesso teatrale racchiude l'analisi architettonica dell'edificio milanese con le ultime ipotesi ricostruttive, in particolare quella della *porticus post scaenam*, e ripercorre le tappe salienti della sua storia di edificio da spettacolo fino alle testimonianze del quarto secolo d.C.

Le fondazioni propone una lettura della tecnica edilizia che prevedeva l'uso di pali lignei sia nelle sottofondazioni sia nei cavi armati: un campionario dei pali è esposto al di sotto del pannello, protetto da un vetro.

Si giunge infine a *Le recenti indagini archeologiche*, contenente un breve resoconto dei dati emersi dallo scavo del 2005, in particolare di quelli utili a datare stratigraficamente il teatro, per concludere con *Il teatro e il quartiere in epoca medievale*, sulla trasformazione del monumento e dell'area, sottolineando la diffusione di edifici ecclesiastici, tra cui la chiesa di San Vittore al Teatro, impiantatasi nell'angolo della *porticus*.

I pannelli sono caratterizzati da testi brevi, in italiano e in inglese, e sono corredati da immagini (foto, ricostruzioni, piante), selezionate per la loro efficacia comunicativa. Lo stesso criterio informa i cinque legghi che sono stati disposti nei punti dell'area archeologica dai quali sono meglio visibili le parti conservate più signifi-

cative, comprese quelle indicanti un cambio d'uso del teatro: un pozzo di XIV-XV secolo e una fornace.

La seconda parte del percorso prevede infatti la visione diretta sia dei resti delle fondazioni della *cavea*, che vengono attraversati dal visitatore percorrendo una passerella trasparente sopraelevata, sia dei materiali architettonici della scena e della *porticus*.

Nonostante non sia rimasto nulla di queste parti del teatro, la loro esposizione nell'area, affiancata da una restituzione grafica in scala di una delle colonne del porticato con evidenziata la posizione dei frammenti superstiti, suggerisce in maniera efficace la grandiosità di questo annesso, la varietà dei litotipi impiegati e la preziosità dei materiali d'arredo della scena. Per quanto riguarda la *cavea* si comprende pienamente la tecnica costruttiva delle fondazioni, corrispondenti a un settore delle gradinate con un tratto di muro semicircolare che sorreggeva la *praecinctio*. In esso sono distinguibili i saettoni, cioè dei travetti lignei orizzontali che fissavano al meglio le assi verticali dei cavi armati. È inoltre ben visibile, benché esiguamente conservato, il paramento murario in filari di ciottoli di fiume di forma regolare, mentre nulla resta dei sovrastanti corsi di laterizi.

2.2. *L'allestimento multimediale e il Museo sensibile.**

Suoni, odori, immagini: un viaggio polisensoriale nel tempo al teatro romano di Milano è il titolo di una recente conferenza tenuta dall'architetto Ettore Lariani e dal maestro Francesco Rampichini con l'intento di presentare il "progetto di allestimento del teatro romano e le potenzialità della museografia sensibile applicata ai siti archeologici".⁴⁷ In quest'occasione sono state ripercorse le tappe fondamentali dell'allestimento multimediale progettato dallo Studio Lariani per l'area archeologica del teatro romano di Milano, un allestimento pensato sia per fruitori adulti di cultura medio-alta, anche avvezzi alla fruizione di opere d'arte contemporanea, sia per scuole di ogni ordine e grado.

La morfologia del sito archeologico del teatro di via Meravigli ha permesso di creare una museografia multimediale stabile, prevedendo tre installazioni ubicate in sospensione sulle murature e al piano delle stesse. Le installazioni si attivano al passaggio dell'utente in prossimità dei leggi.

L'utente può contemplare una rappresentazione per volta, sequenzialmente, oppure attivarne più d'una e goderne in contemporanea. In presenza di più utenti deambulanti le installazioni

* Il seguente paragrafo è a cura di E. Lariani e F. Rampichini.

⁴⁷ Sottotitolo dell'intervento. Conferenza del 5 maggio 2009 nell'ambito della rassegna "Storia del teatro romano", tenutasi a Milano, Camera del commercio, palazzo Giureconsulti, sala Notari.

si attivano innestandosi con coerenza sonora e creando un'atmosfera simile ad un teatro reale, con presenza di una colonna sonora ipertestuale e pervasiva, illuminazioni puntuali ed eventi visuali dinamici e statici.

Si tratta della prima installazione permanente progettata secondo i dettami della museografia sensibile e dell'acusmetria.⁴⁸

Sono state realizzate quattro installazioni: plasma acustico, muro e teatro, statue recitanti, lastra olfattiva.

Il "plasma acustico", composto da Rampichini, è una composizione continua, pervasiva e non percettivamente ripetitiva, programmaticamente rarefatta, atta a recepire gli inserti musicali e rumoristici delle situazioni isolate. Fasce di violoncelli e flauti

⁴⁸ Per quanto riguarda la museografia sensibile cfr. E. Lariani (cur.), *Museo sensibile. Suono e ipertesti negli allestimenti*, Milano 2002;

<<http://www.studiolariani.it/pubblicazioni/libri/index.html>>.

Per quanto riguarda l'acusmetria, cfr. F. Rampichini (cur.), *Acusmetria. Il suono visibile*, Milano 2004;

<<http://www.acusmetria.it/ita/index.html>>;

<<http://www.musikatelier.it/>>.

Acusmetria[®] (dal gr. *akouo*, udire, e *metrío*, misurare): neologismo introdotto nel 2002 da F. Rampichini, ideatore di questo che definisce "codice delle proporzioni geometriche percepite uditivamente nella rappresentazione acustica della prospettiva spaziale". Tale prospettiva si determina mediante la manipolazione di tre principali parametri posizionali: *stereofonia* (destra/sinistra), *dinamica* (vicino/lontano), *frequenza* (alto/basso), la cui organizzazione sintattica permette di tracciare punti, linee, poligoni, superfici e volumi nell'astrazione del "foglio uditivo". Nata da un gesto, semplice come lo scorrere d'una matita su un foglio, tradotto in suono, studia le correlazioni tra i modelli sonori ascoltati e le forme geometriche evocate all'ascolto per analogia. L'efficacia della rappresentazione acusmetrica risponde probabilmente a fenomeni di natura sinestetica.

elaborate elettronicamente danno, tramite intrecci panoramici e dinamico-armonici, l'idea di una profondità fluida e tridimensionale. Su questa trama si innestano elementi concreti (rumori di scavo, voci umane, passi, fuochi, percussioni, dadi da gioco, carretti e altro), a rievocare frammentate presenze e attività nell'area. Questa parte permane sullo sfondo, reggendo le due installazioni del muro e teatro e delle statue recitanti quando siano in azione.

Il "muro e teatro" è stato ideato e progettato da Lariani e Rampichini. L'animazione è di Francesco Civelli: è una video-proiezione acusmetrica, attivata tramite un rilevatore, su un telo verticale (3 x 5 m) con rappresentazione dinamica della muratura di fondazione che si costruisce sulle rovine, generandosi virtualmente (*muro*), e con scheletro strutturale dell'intera costruzione che si compone linea per linea. La composizione acusmetrica della costruzione determina la posizione dei punti e delle linee nello spazio e si coordina musicalmente al plasma acustico. Più precisamente nel muro (atto I) vi è la comparsa acusmetrica di pietre di diversa foggia ("tipotoni") puntualmente spazializzate, intervallate dall'emersione di tre principali aree più estese caratterizzate da suoni di smottamento. Sullo sfondo una remota ambientazione prelude e si collega al *teatro* (atto II), che è il cuore della composizione acusmetrica. Segni dinamici ricreano i profili notevoli del teatro: le gradinate si animano con sequenze di suoni

pizzicati e percussivi spazializzati nel senso di una rapida discesa all'orchestra. Nel finale ricompaiono, sovrapposti, tutti i materiali costitutivi del teatro.

L'installazione "statue recitanti" è stata ideata e progettata da Lariani: sulle superfici di due statue lisce, bianche, di forma pura, viene attivata tramite un rilevatore la proiezione di un filmato con due mezzi busti di attori, uno dei quali recita versi in latino (pronuncia *restituta*). L'attore declamante è Giorgio Albertazzi; l'attrice silente Barbara Fantini. Il recitativo previsto dalla composizione acusmetrica – il prologo della *Casina* di Plauto – prende vita sul fondale del "plasma acustico" e degli altri elementi, apportandovi la quota di musicalità propria del linguaggio verbale, in una sorta di melologo fra passato e presente.⁴⁹

La quarta e ultima installazione è la "lastra olfattiva", anch'essa ideata e progettata da Lariani: si tratta di una lastra in ferro con emanatori aromatici e pannelli che riportano e commentano le fonti storiche utilizzate per la ricostruzione olfattiva,⁵⁰ che si vedranno più nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

⁴⁹ A questa fase dell'allestimento ha preso parte R. Vicci in qualità di responsabile della scelta del testo latino e di consulente scientifica per la lettura con pronuncia *restituta*

⁵⁰ Ricerca affidata a R. Vicci.

2.3. *La lastra olfattiva del teatro romano di Milano: un approfondimento sugli odori nei teatri romani.*

L'ideazione della lastra olfattiva per il teatro di Milano è stata l'occasione per effettuare una ricerca sugli odori nei teatri romani, tema finora mai affrontato in maniera sistematica: negli studi su questi edifici da spettacolo, infatti, viene solo menzionato l'uso di zafferano e, genericamente, di profumi, al fine di rendere più gradevole l'aria durante le rappresentazioni sceniche.⁵¹

A Roma e nelle città dell'impero, gli spettacoli teatrali si svolgevano soprattutto in primavera e in estate, e solo di mattina.⁵² I teatri erano privi di una copertura stabile e il sole si concentrava nell'imbuto della *cavea*: l'odore acre del sudore si mescolava a quello degli aliti pesanti di aglio, cipolla,⁵³ di spezie molto piccanti, di *garum*⁵⁴ e alla flatulenza causata da legumi e farinacei, ingredienti base nell'alimentazione dei Romani.⁵⁵

Il cattivo odore era accresciuto dalla pressoché totale assenza di latrine, circostanza che induceva gli spettatori a utilizzare come servizi igienici le scale d'accesso alle gradinate.⁵⁶ Così, per profu-

⁵¹ Tra i tanti, cfr. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961, p. 190; W. Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. Roma-Bari 2003^{iv}, p. 196.

⁵² Cfr. F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985, pp. 54, 57.

⁵³ Cfr. A. Dosi - F. Schnell, *Le abitudini alimentari dei Romani*, Roma 1992ⁱⁱ, p. 61.

⁵⁴ Cfr. Plinio *Naturalis Historia* XXXI. 95.

⁵⁵ Cfr. N. Savarese, *Rappresentazioni teatrali in epoca imperiale*, in F. D'Andria (cur.), *Lecce romana e il suo teatro*, Lecce 1999, p. 75.

⁵⁶ Tra i rarissimi rinvenimenti archeologici di latrine in edifici teatrali si segnala la

mare Paria e dare refrigerio al pubblico e agli attori accaldati, vennero ideate delle pioggerelle artificiali con acqua di zafferano, solitamente quello giallo di Corycos, il più ricercato per il suo intenso profumo,⁵⁷ che veniva spesso mescolato al vino dolce o a oli con essenze floreali, in particolare di rosa.⁵⁸ Questi lievi getti d'acqua profumata cadevano indistintamente sul pubblico e sugli attori tramite tubi o condutture nascoste, alle estremità delle quali potevano anche essere collegate statue con fori che, poste ai lati del palco, permettevano di far arrivare gli spruzzi d'acqua in modo più diretto sulla scena e sulle prime file della *cavea*.⁵⁹

Dal *pulpitum* e dall'orchestra provenivano altri odori legati agli allestimenti degli spettacoli: nelle scene di carattere funerario o sacro è verosimile che venissero utilizzati fiori, come rose, viole, gigli, spezie (cannella, mirra), o che venisse bruciato dell'incenso; nelle scene che prevedevano l'impiego di animali – muli, leoni,

latrina del teatro di Cyrrhus, all'estremità N dell'edificio scenico: cfr. E. Frézo-uls, *Cyrrhus et la Cyrrestique jusqu'à la fin du Haut-Empire*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, ser. 2, vol. VIII, Berlin-New York 1978, pp. 164-197: 195.

⁵⁷ Oltre allo zafferano proveniente da questo centro della Cilicia, era usato il *crocus* coltivato, di colore bianco, detto *dialeucon*, e quello arancio di Cirene.

⁵⁸ Apuleio *Metamorphoseon libri XI*. X. 34; *Historia Augusta. De vita Hadriani* 19. 15-20; Orazio *Epistulae* II. 1. 79-8; Lucano *Pharsalia* IX. 808-810; Lucrezio *De Rerum Natura* II. 414-416; Marziale *Epigrammata* V. 25. 7-8, VIII. 33. 3-4. IX. 38. 5-6; Ovidio *Ars amatoria* I. 103-104; Plinio *Naturalis Historia* XXI. 33; Propertio *Elegiae* IV. 1. 15-16; Seneca *Ad Lucilium epistulae morales* XIV. 90. 15. A. Ciarallo, *Flora pompeiana*, Roma 2004, p. 127.

⁵⁹ Sulle *Brunnenfiguren* cfr. M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz am Rhein 1987, pp. 141-143.

elefanti – molto spesso in gran quantità, nel teatro doveva di certo diffondersi un certo olezzo.⁶⁰

Soprattutto a partire dal secondo secolo d.C., a questo insieme di afrori si aggiunse anche quello del sangue: è noto, infatti, che da allora le orchestre di diversi teatri vennero trasformate in arene per poter consentire lo svolgimento delle *venationes*, delle cacce di pantere, tori, leoni, gazzelle, orsi, cervi, daini, cani, tigri, culminanti nelle feroci uccisioni delle bestie.⁶¹

Odori ancora diversi circolavano tra le fila delle gradinate dove il pubblico aveva l'abitudine di consumare cibi e bevande anche durante le rappresentazioni,⁶² offerti da magistrati, da evergeti, talvolta dallo stesso imperatore,⁶³ o acquistati da venditori che giravano nel teatro⁶⁴ o nelle vicine botteghe, durante gli intervalli. Si sentiva così il profumo del vino, quello della frutta – fichi, datteri, uva, olive – dei dolci e delle focacce (spesso a base di formaggio, che i Romani amavano piccante e affumicato), delle uova.⁶⁵

⁶⁰ Cfr. Cicerone *Ad familiares* 7. 1. 2; Plutarco *Pompeius* 53. 5; G.F. Gianotti, *Letteratura e spettacoli teatrali in età imperiale*, in M. Verzár-Bass (cur.), *Il teatro romano di Trieste: monumento, storia, funzione. Contributo per lo studio del teatro antico* (Biblioteca Helvetica Romana, 25), Roma [et al.] 1991, pp. 284-329: 317.

⁶¹ Cfr. C.W. Weber *Panem et circenses*, Milano 1986; D. Manciola *Giochi e spettacoli*, Roma 1987.

⁶² Cfr. Marziale *Epigrammata* I. 11. 1-2; I. 26. 1-2. 7-8; Plauto *Poenulus* 40-43; Quintiliano *Institutio Oratoria* VI. 3. 63.

⁶³ Cfr. Giovenale *Saturae* 10. 81.

⁶⁴ Cfr. Dupont, *L'acteur-roi* cit., p. 65.

⁶⁵ Cfr. Dosi - Schnell, *Le abitudini alimentari* cit..

Nella *cavea* si distinguevano altri effluvi. Per i Romani andare a teatro era una festa, era un momento centrale del vivere sociale in cui ognuno faceva mostra di sé di fronte alla collettività. Questo valeva soprattutto per gli uomini e le donne di rango che si presentavano a teatro con abiti particolarmente eleganti ed esibendo una cura del corpo alla quale concorreva l'uso di profumi,⁶⁶ come quello usato dal senatore ricordato ironicamente da Marziale “cuius olet toto pinguis coma Marcellano”, cioè nel teatro di Marcello.⁶⁷

Nei teatri romani, infine, giungevano anche gli odori dell'ambiente circostante sia di quello naturale sia di quello urbano, dal momento che erano solo coperti, e non sempre, da temporanei e rimovibili *velaria*.

⁶⁶ Tra essi erano molto apprezzati, in età imperiale, il *Rhodinum*, profumo a base di rosa, finocchio, mirra, incenso, il *Mirtum-Laurum*, ricavato dagli oli degli stessi con mirra, giglio e altri ingredienti, il *Susinum*, ottenuto con gigli, miele, mirra, zafferano, il *Melinon*, composto di maggiorana, foglie di vigna, mandorle amare, mele cotogne. Cfr. S. Lilja *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*, Helsinki 1972; C. Giordano - A. Casale *Profumi, unguenti e acconciature in Pompei antica*, Roma 1992.

⁶⁷ Marziale *Epigrammata* II. 29. 5.

Appendice.

Dall'*Alcestis Barcinonensis*: messa in scena di una pantomima nel teatro romano di Milano

L'8 maggio 2009 la Camera di commercio, con l'Istituto di archeologia e il Laboratorio di drammaturgia antica dell'Università Cattolica, ha promosso una giornata di apertura straordinaria del Museo sensibile del teatro romano di Milano. Occasione è stata la festa di San Vittore, al quale sono dedicate la chiesa di San Vittore al Teatro e la via omonima che, come si è visto, sono variamente legati alle vicende del teatro romano. Tra le diverse iniziative si pone l'allestimento parziale della pantomima *Alceste*, ideato e realizzato dal Laboratorio di Drammaturgia antica.⁶⁸

⁶⁸ Ragioni organizzative, limiti di tempo e di spazio hanno costretto a una messa in scena parziale, comunque di grande suggestione e successo. La giornata di apertura straordinaria del teatro romano prevedeva infatti visite guidate ai resti e un intermezzo di pantomima per un tempo massimo di 30 minuti, tre dei quali destinati allo spettacolo. Poiché la pantomima si svolgeva al termine della visita alle strutture teatrali, lo spazio destinatele è stata la piccola porzione della passerella trasparente compresa tra le "statue recitanti" e l'uscita d'emergenza. Ricordiamo che finora – in tempi moderni – *Alceste di Barcellona* è stata messa in scena integralmente, per la prima e unica volta, il 17 giugno 1999 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, con la consulenza scientifica di Olimpio Musso e con l'attrice-danzatrice Sara Cascione.

Il Laboratorio di drammaturgia antica dell'Università Cattolica è sorto nell'a.a. 2002-03 per iniziativa di Elisabetta Matelli, docente di retorica antica, studiosa di teatro antico, docente e responsabile di detto Laboratorio. Dal 2002-03 sono stati messi in scena la *Medea* di Euripide (regia B. Crucitti), la *Casa degli Atridi* tratto dall'*Oreste* di Euripide (regia E. Savino), lo spettacolo per bambini *Orfeo e le stelle* ispirato alla mitologia greca (regia A. Iurissevich, E. Savino), *Dioniso l'illusionalista* dalle *Baccanti* di Euripide (regia L. Giagnone), il *Dyscolos* di Menandro (regia P. Stoppani).

La scelta è caduta sul testo latino dell'*Alcestis Barcinonensis*: la pantomima, infatti, ebbe grande favore rispetto agli altri generi teatrali presso il pubblico romano in età imperiale e questo testo rappresenta la sola *fabula saltica* giunta integralmente.⁶⁹ Dai 122 esametri composti da un anonimo, colto poeta del quarto secolo d.C., dedicati al sacrificio di Alceste, eroina dell'amore coniugale ben nota grazie all'*Alceste* di Euripide, sono stati tratti per lo spettacolo milanese i passi più significativi dal punto di vista scenico ed emozionale.

L'attore-pantomimo Paolo Stoppani del Laboratorio di drammaturgia antica – dopo un'attenta lettura del testo nella traduzione di Nosarti⁷⁰ e dopo aver ricevuto da chi scrive indicazioni utili per un'adeguata preparazione testuale e culturale sulla pantomima – ha sapientemente indirizzato la sua espressività corporea, sostenendola con mirati riferimenti agli insegnamenti di Martha Graham,⁷¹ a interpretare i quattro personaggi del dramma: il pantomimo, da vero mattatore, era infatti l'unico interprete sulla scena e, con l'ausilio di tante maschere quanti erano i ruoli

⁶⁹ Cfr. G.F. Gianotti, *Sulle tracce della pantomima tragica: Alceste tra i danzatori?*, in "Dioniso" 61 (1991), pp. 121-149; L. Nosarti, *Alceste latina*, Bologna 1992, per il testo con traduzione e per l'esauriva introduzione.

⁷⁰ Nosarti, *Alceste* cit., pp. 18-21.

⁷¹ Per un inquadramento di quest'indiscussa protagonista della danza contemporanea si rinvia a: M. Graham, *Blood Memory*, New York 1991; S. Franco, *Martha Graham*, Palermo 2003.

previsti dal libretto, dava corpo ai diversi protagonisti.⁷²

Stoppani ha dapprima restituito con vibrante *patbos* lo sgomento di Admeto all'annuncio della profezia di Apollo sulla morte vicina e sulla possibilità di una morte vicaria – motore del dramma. Da qui ha reso le risposte del padre e della madre di Admeto alla richiesta di costui di morire al proprio posto. Dalla risposta paterna sono stati scelti i versi 31 e seguenti:

Se mi chiedessi gli occhi, te li donerei e se volessi, figlio, prendere del mio corpo la mano, che m'è pur cara, te la darei: continuerà l'altra mano a vivere con me; anche se resterò senza vista, mi sembrerà comunque d'essere qualcosa; ma non sarò più nulla, se ti farò dono di tutto il mio essere. Quanta piccola parte di vita rimane alla mia vecchiaia! Vuoi togliermi anche questo poco che ho da vivere?

In questa parte l'attore-danzatore ha evidenziato il ruolo primario – in questi versi ancora più rilevante perché espressamente menzionate – che le mani avevano nel recitare del pantomimo.

Le mani *loquacissimae*⁷³ hanno poi trasformato il *pallium* indossato da Stoppani nella chioma dell'anziana madre di Admeto e, con studiati movimenti del ventre e ancora delle mani, sono state rese le parole della donna (vv. 47ss): “Senza un briciolo di pietà verso i genitori tu, scellerato, oseresti vedere la morte di tua madre, gioire

⁷² Cfr. N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in “Dioniso” 2 nv. ser. (2003), pp. 84-105.

⁷³ Cassiodoro *Variae* 1. 20. Cfr. Cadario, *L'immagine di una vedette* cit., p. 15.

della mia tomba? Questo petto vuoi che distruggano le fiamme e che il fuoco estremo del rogo consumi l'utero che ti ha generato, nemico alla mia vita, nemico, figlio, a quella di tuo padre??"

La generosa offerta della vita di Alceste in cambio di quella di Admeto è racchiusa nei versi 71-81: "Me consegna, me, sposo, consegna al sepolcro; volentieri ti concedo, ti faccio dono, Admeto, del tempo datomi in sorte, io, sposa, per il mio sposo [...] Lontano da me una vita di lacrime; preferisco una morte come questa. Me consegna al sepolcro".⁷⁴ Essi sono stati suggellati dalle parole finali della pantomima, con le quali è terminato pure lo spettacolo dell'8 maggio:

Dà disposizioni ai servi, lieta mette a punto ogni cosa per il proprio funerale, il letto funebre [...] ramoscelli esotici e profumi, incenso e zafferano [...] La rigidità della morte le impacciava le mani, s'impadroniva di tutta la sua persona; prossima alla fine ella notava le unghie bluastre e sentiva i piedi di ghiaccio: oppressa dal freddo mortale, si rifugia tra le braccia di Admeto, ombra ormai fuggente dalla vita.

La scelta dei passi riportati ha permesso a Stoppani di non scontrarsi con la difficoltà di dover impoverire i movimenti acrobatici,⁷⁵ impraticabili per il poco spazio a disposizione nell'area del teatro

⁷⁴ L'omissione segnalata nella presente citazione – siccome nella successiva – è da intendersi come selezione del testo ai fini dello spettacolo.

⁷⁵ Cfr. Luciano *De Saltatione* 71.

romano, e di restituire comunque l'alternanza stasi-dinamismo che caratterizzava il *modus* recitativo del pantomimo.⁷⁶

Per i personaggi sono state impiegate due maschere con la bocca chiusa, una per Admeto e i genitori, una per Alcesti.⁷⁷ Sono state realizzate in cartapesta, la prima da Stoppani, l'altra da Andrea Martano (Istituto di filologia classica e papirologia dell'Università Cattolica di Milano): entrambi hanno tratto ispirazione dall'iconografia delle maschere tragiche e pantomimiche.⁷⁸ Si è deciso di conferire una maggiore caratterizzazione e riconoscibilità alla maschera dell'eroina protagonista, anche attraverso il colore bianco-bluastrò dell'incarnato che voleva essere premonizione di morte,⁷⁹ mentre la maschera degli altri tre personaggi è stata concepita tenendo conto dell'anzianità dei genitori e dell'angoscia di Admeto: per esprimere questi due elementi si è scelto di solcare il volto con rughe che da segni della vecchiaia diventassero – grazie a studiati movimenti della testa dell'attore – espressione di dolore.

⁷⁶ Cfr. Libanio *Pro Saltatione* 117-118.

⁷⁷ La maschera a bocca chiusa è caratteristica della *saltatio*: cfr. Luciano *De Saltatione* 29. Il numero delle maschere impiegate – solo due – è stato determinato dal finanziamento della Camera di commercio, che ha erogato fondi per la realizzazione della sola maschera di Alcesti. L'altra è stata realizzata a titolo gratuito.

⁷⁸ Cfr. in particolare: R. Paris (cur.), *Persona. La maschera nel teatro antico*, Roma 1990; N. Savarese (cur.), *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Milano 2007.

⁷⁹ Colori suggeriti dai versi finali di questa *Alcesti*, riportati *supra*.

Il pantomimo ha indossato un costume realizzato riprendendo fedelmente la foggia e i colori dell'abito della sagoma dell'attore-danzatore posta all'ingresso dell'area archeologica del teatro romano di Milano,⁸⁰ volendo in tal modo materializzare questa figura inanimata e chiudere 'ad anello' la visita guidata speciale dell'8 maggio.

Le limitazioni di spazio e tempo imposte alla rappresentazione dell'*Alceste* nel teatro di Milano⁸¹ non hanno permesso di impiegare musica dal vivo e un coro:⁸² dal *compact disc* di Gregorio Paniagua *Musique de la Grèce antique*, Elisabetta Matelli e Stoppani hanno estrapolato la composizione *Anakrousis. Orestes stasimo*, ricostruita sulla base del papiro Vienna G 2315, scelta per le sonorità drammatiche riconosciute particolarmente rispondenti ai movimenti dell'*Alceste*.⁸³ Il canto del libretto da parte di un coro è stato sostituito dalla lettura scenica dei versi salienti sopra riportati.

⁸⁰ Cfr. *supra*, § 2.1.

⁸¹ Si veda la nota 68.

⁸² Elementi caratterizzanti la pantomima. Si veda: V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo 1957; S. Montiglio, *Paroles dansées en silence. L'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur*, in "Phoenix" 53 (1999), pp. 265-266.

⁸³ G. Paniagua (dir. par) - Atrium Musicae de Madrid (ex. par), *Musique de la Grèce antique*, compact disc, Arles 1986.

Questa parziale messa in scena dell'*Alceste Barcinonensis* ha avuto il merito, sottolineato dai visitatori del Museo sensibile, di avvicinare a questo genere di spettacolo pressoché ignoto e di farlo vivere in uno spazio consono, sia per la presenza dei resti di un teatro d'età imperiale sia per gli stimoli olfattivi e sonori: elementi che hanno ampliato, nei visitatori divenuti spettatori, la comprensione del mondo teatrale romano.

L'area archeologica del teatro romano di Milano

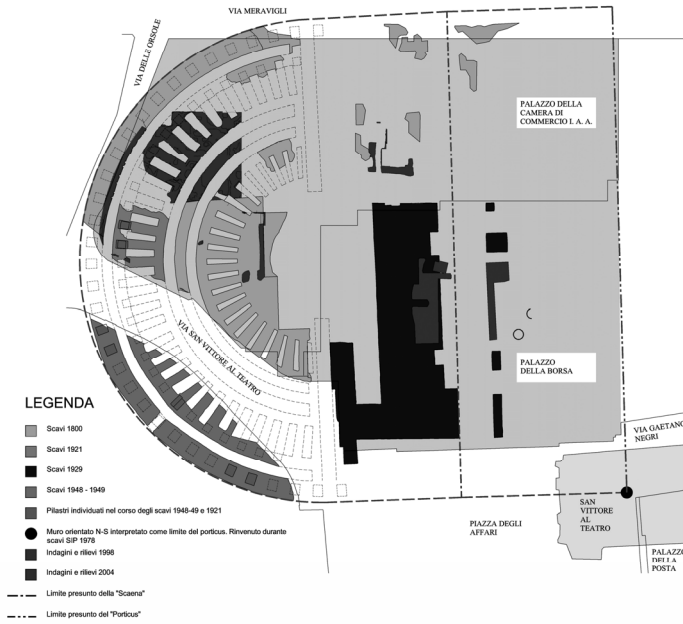


Fig. 1 Pianta dei resti del teatro romano di Milano rinvenuti a partire dal 1880.

Tutte le immagini sono tratte da: R. Viccei - F. Sacchi, *Alla scoperta del teatro romano di Milano*, Milano 2008, pp. 26-36.

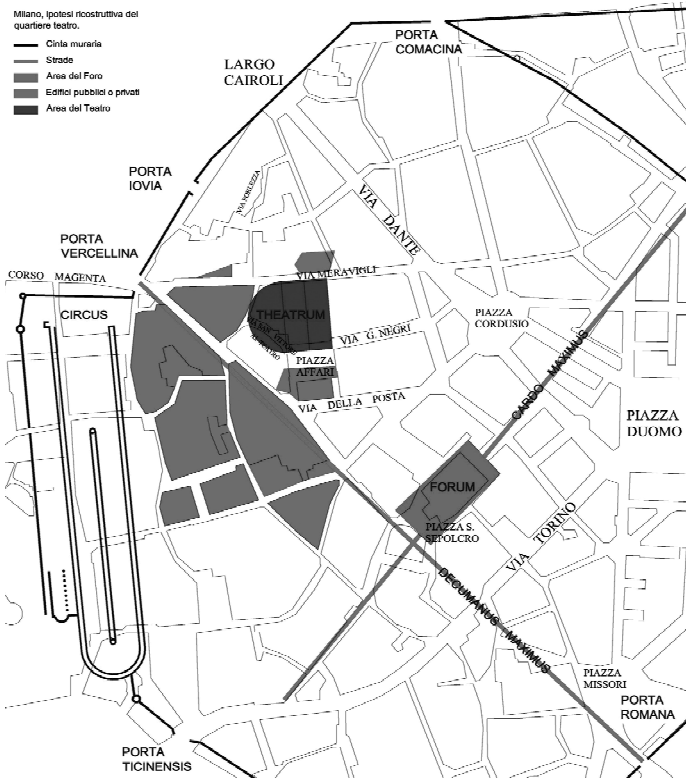


Fig. 2 Milano: il quartiere del teatro in età romana.

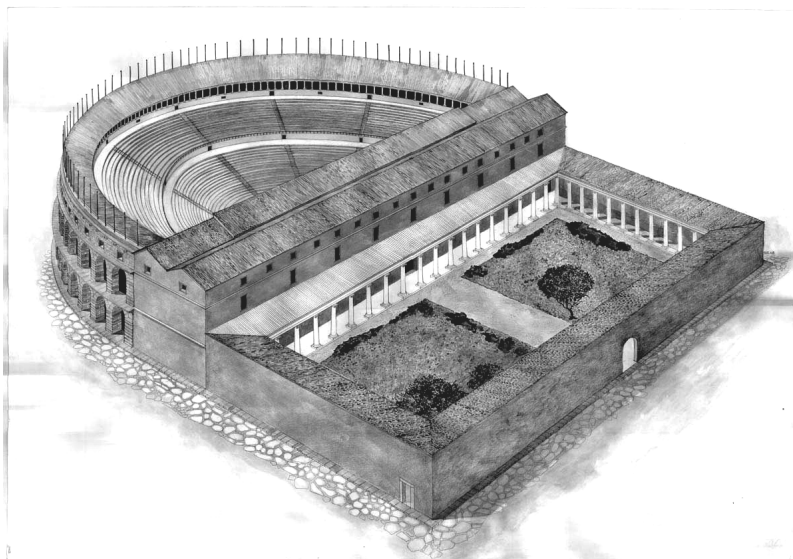
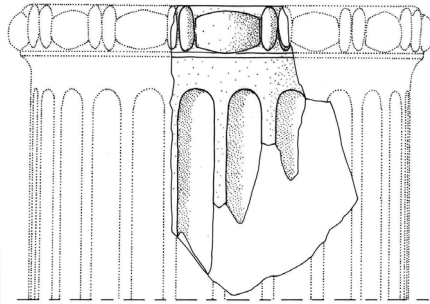
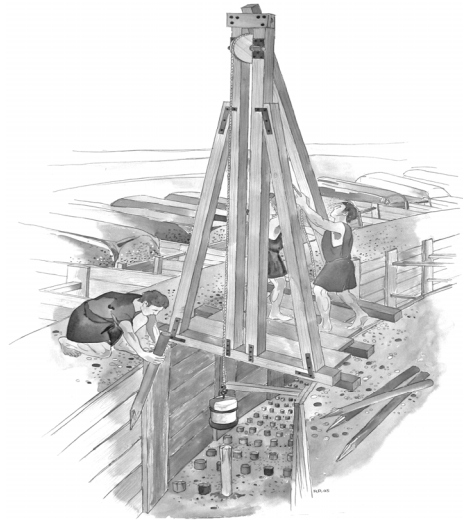


Fig. 3 Ricostruzione ipotetica del teatro romano di Milano (dis. di R. Rachini).



Figg. 4-5 Foto e rilievo del frammento di sommoscapo di colonna della *scenae frons* del teatro romano di Milano (dis. di R. Rachini).



Figg. 6-7 Disegni delle principali fasi di cantiere per la costruzione delle fondazioni del teatro di Milano: consolidamento del fondo delle trincee (fig. 6); cavi armati (fig. 7). (Dis. di R. Rachini.)



Figg. 8-9 Disegni delle principali fasi di cantiere per la costruzione delle fondazioni del teatro di Milano: riempimento delle fosse con ciottoli (fig. 8) e malta liquida (fig. 9). (Dis. di R. Rachini.)

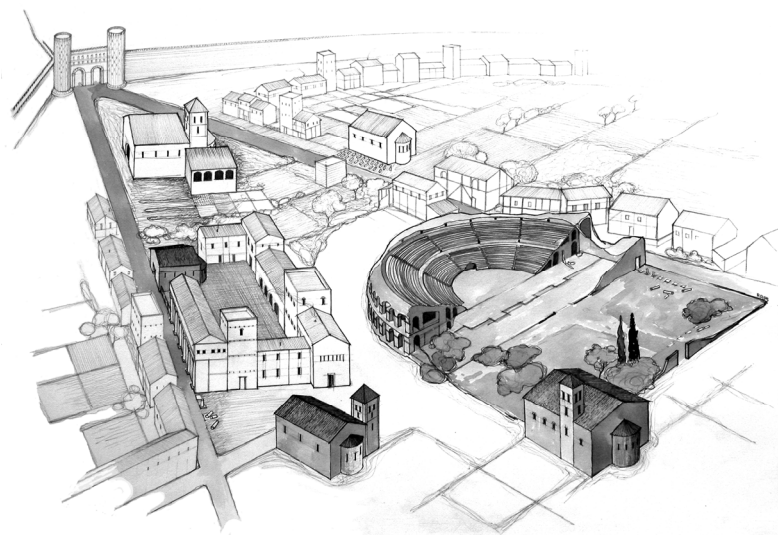


Fig. 10 Disegno della trasformazione del teatro e del quartiere in epoca medievale (dis. di R. Rachini).