

Il complesso pompeiano del Campo Marzio. Forma e dibattito

A Pierre Gros

Nei dieci anni ormai trascorsi dalla pubblicazione delle mie ricerche sul teatro pompeiano del Campo Marzio¹, si sono susseguiti diversi studi sui monumenti di Pompeo e in particolar modo sul teatro. Quest'ultimo monumento in questo decennio ha richiamato l'attenzione di diversi ricercatori che si aggiungono ai tre che se ne sono occupati in anni precedenti: James Packer, Sophie Madeleine e me medesimo.

Gli ultimi studi di carattere architettonico realizzati dai nuovi ricercatori si concentrano sul teatro, sul tempio di Venere e sulla *scaena*². Per quanto riguarda i portici, il dibattito scientifico si basa sempre sulle stesse premesse: fonti letterarie, analisi tipologica, *Forma Urbis* e, soprattutto, molte idee preconcepite³. Come è successo nei più di 150 anni trascorsi tra le ricerche di Baltard e Canina e i nostri giorni, è complicato trovare lavori che analizzino, con un'osservazione autoptica diretta, l'edificio pompeiano⁴. Tra le ricerche pubblicate dopo il 2010, successivamente alla pubblicazione della straordinaria opera di C. Saliou su Vitruvio⁵, spicca in particolar modo la pubblicazione della Tesi di Dottorato di Sophie Madeleine⁶. Si tratta di un'opera globale sul complesso pompeiano che cerca di far luce su varie problematiche, soprattutto quelle riguardanti il velario, e con la quale, allo stesso tempo, ci troviamo in amichevole dissonanza su diversi temi.

In tutta questa recente produzione scientifica che prende le sue mosse dagli studi fatti fra il 2006 e il 2010,

vi sono idee che mantengono lo spirito della Città, perché la studiano con asepisi, con incanto, con vocazione, con eterna gioventù. Il lavoro di Eloïse Letellier, pubblicato nella rivista *Revue d'études anciennes*⁷, è l'unico studio revisionistico e recente sui monumenti di Pompeo che si basa sull'intera produzione scientifica anteriore – in italiano, francese, tedesco, spagnolo e inglese⁸ – riguardante il tema. Lo studio di Letellier rappresenta senza dubbio, oggi, la miglior rappresentazione dello stato dell'arte che si possa realizzare sul teatro di Pompeo e sulla *porticus Pompeiana*.

7. Letellier-Taillefer 2016.

8. È un vero peccato per il dibattito sul monumento che James Packer – ed i suoi collaboratori – non tenti mai di analizzare scientificamente le proposte da me svolte. Di solito Packer o tace o, nelle scarse occasioni in cui accenna a qualche mio lavoro, non motiva mai le critiche ma si limita a dire semplicemente: No. Basta leggere, per rendersi conto di ciò a cui mi riferisco (Packer *et al.* 2010; Packer 2014a-b). Non mi offendo. Sono la ricerca e il monumento stesso che meritano la verità della situazione storiografica. I miei studi sono stati pubblicati per la prima volta nell'anno 2006 (Monterroso Checa 2006), lo stesso anno nel quale Packer ritiene che terminino, senza citarmi, « i tre secoli » di ricerca sul teatro, anche se il suo lavoro venne pubblicato un anno dopo (Packer 2007). Quest'impostazione molto poco scientifica di procedere non è mai stata posta in evidenza da me, finora. L'ha accennata invece E. Letellier-Taillefer (2016, 585, n. 51), che sentitamente ringrazio. Dopo tanti anni e tante pubblicazioni, dopo che le mie ipotesi sono state accolte da noti specialisti, preferisco pensare che si tratti di una incapacità di comprensione della lingua spagnola. Gli spagnoli, fondatori di San Agustín, la più antica città degli SS.UU, fra molte altre, ci sforziamo di leggere, parlare e scrivere nella lingua di Shakespeare e Faulkner. Incoraggio Packer a leggere nella lingua di Cervantes o Gabriel García Márquez che, sottolineo nuovamente, hanno adottato fortunatamente come sua gli USA: il paese che più ispano-parlanti ha nel mondo.

1. Monterroso Checa 2010.
2. Filippi *et al.* 2016, 323-328.
3. Sande 2014.
4. Vd. Packer 2007.
5. Saliou 2009.
6. Madeleine 2014.

I precedenti della ricerca: Madeleine, Monterroso, Packer

Fino al 2006, le conoscenze sul teatro di Pompeo erano le medesime degli studi di Canina e Baltard. Successivamente a questa data, almeno tre ricercatori hanno lavorato sulla forma, sulla struttura e su altre questioni inerenti questo caposaldo topografico di Roma. A queste nuove proposte fatte, si è poi aggiunta Fedora Filippi. Sintetizzare questo progresso conoscitivo meriterebbe molto più spazio di quello qui a disposizione. Mi limiterò quindi a esporre soltanto le mie ipotesi che discrepano con quelle degli altri ricercatori elencati.

Il teatro di Pompeo di James Packer, di Antonio Monterroso, di Sophie Madeleine e, posteriormente, di Fedora Filippi, sono palesemente diversi nella sostanza architettonica. Ciò è dovuto, senza alcun dubbio, alle differenze nell'approccio, nella formazione personale e negli interessi di ricerca di ciascuno. C'è una cosa però di cui, credo, si sarebbe dovuto tenere obbligatoriamente conto se parliamo di archeologia: l'obbligo di collegare le differenti analisi interpretative all'euristica materiale del monumento e, soprattutto, non solo proporre interpretazioni basate sui dati archeologici o architettonici, ma anche spiegare i criteri sui quali ci si è basati per l'interpretazione dei medesimi dati. Non è appropriato fornire ricostruzioni parziali, con aree non interpretate: è sufficiente, per esempio, la variazione della profondità di un solo gradino per modificare l'intera *cauea*, o basta con una deficitaria disposizione del sistema di scale interne per raddoppiare esageratamente il numero dei muri mediani. Vi è un altro aspetto imprescindibile: esistono molteplici teatri e templi di epoca repubblicana a Roma e fuori dell'Urbe che si possono utilizzare come confronti architettonici per le nostre proposte, per corroborare con sicurezza che siamo sulla scia storico-architettonica adatta. Confronti che dimostrano che non stiamo cercando di trovare «eccezioni» alla prassi. La tipologia deve funzionare come appoggio sicuro per quelle idee che non hanno un aggancio storico-architettonico. Come ultimo aspetto, bisogna tener in conto che anche le fonti possono essere fuorvianti: la Forma Capitolina, la fonte topografia più importante, presenta una serie di difficoltà di codificazione che a volte è molto difficile affrontare.

Ricordando sempre P. Gros, non si possono quindi proporre ricostruzioni senza la conoscenza e l'avvallo della tipologia, cioè la storia del monumento. Non è possibile formulare proposte senza la doverosa conoscenza di base. Roma stessa, la sua topografia, le sue «liturgie», le sue preesistenze obbligano a ciò, arrivata l'ora di «tirare fuori le somme». Vorrei ricordare Coarelli: «L'ipotesi più valida sarà sempre quella che meglio corrisponderà alla lettera di tutte le fonti a disposizione, preventivamente esaminate nel loro intrinseco valore e poste nella giusta prospettiva storica»⁹. Se non si seguono questi dittami, non è ammissibile nessuna ricostruzione ipotetica del teatro di Pompeo. Per ultimo, cito un consiglio personale offertomi dal mio caro e defunto Emilio Rodríguez Almeida: «Lei, fra la *Forma* e supposti errori, deve fidarsi sempre dello spiritello della *Forma*, e leggere G. Gatti per ritrovare il percorso». Queste sono le vere fondamenta su cui si basa il mio teatro di Pompeo.

Inizio adesso la discussione. Le tre planimetrie a disposizione prima delle ricerche realizzate negli ultimi quindici anni – cioè quelle di Canina e di Baltard (e anche di Lanciani) – presentano sostanziali differenze, sia per quello che concerne la forma sia per le dimensioni (*fig. 1*). È così come cominciai, individuando le discrepanze interpretative che si sono generate sullo stesso monumento. Dopo aver riconosciuto tutte queste variazioni, nel 2006 intrapresi la redazione di un nuovo rilievo tecnico, visto che il più recente a disposizione era quello di Baltard redatto nel 1837. Allo stesso tempo, James Packer e la sua *équipe* stavano lavorando su un progetto simile. Pubblicai le mie prime idee nel 2006 (*fig. 2*), fra queste anche una nuova pianta a livello delle sostruzioni e una ricostruzione dell'elevato¹⁰.

Le mie novità interpretative riguardanti il teatro erano rappresentate da una pianta organizzata in diciotto cunei, *cauea* priva di *podia* di separazione fra i *maeniana*, stanze doppie delle volte delle sostruzioni solamente nel terzo anello, quatt'ordini di altezza nella facciata esterna e, soprattutto, la presenza di un tempio di Venere a cella trasversale che sovvertiva la tradizione iconica precedente di questo glorioso emblema di Roma. Un capitello corinzio del terz'ordine, che dimostra che esistessero tre livelli più l'attico, e un fusto di marmo lunense di

9. Coarelli 1968, 58.

10. I primi risultati in Monterroso Checa 2006. Ringrazio ancora F. Baudille e U. Gianotti per la redazione tecnica del rilievo.

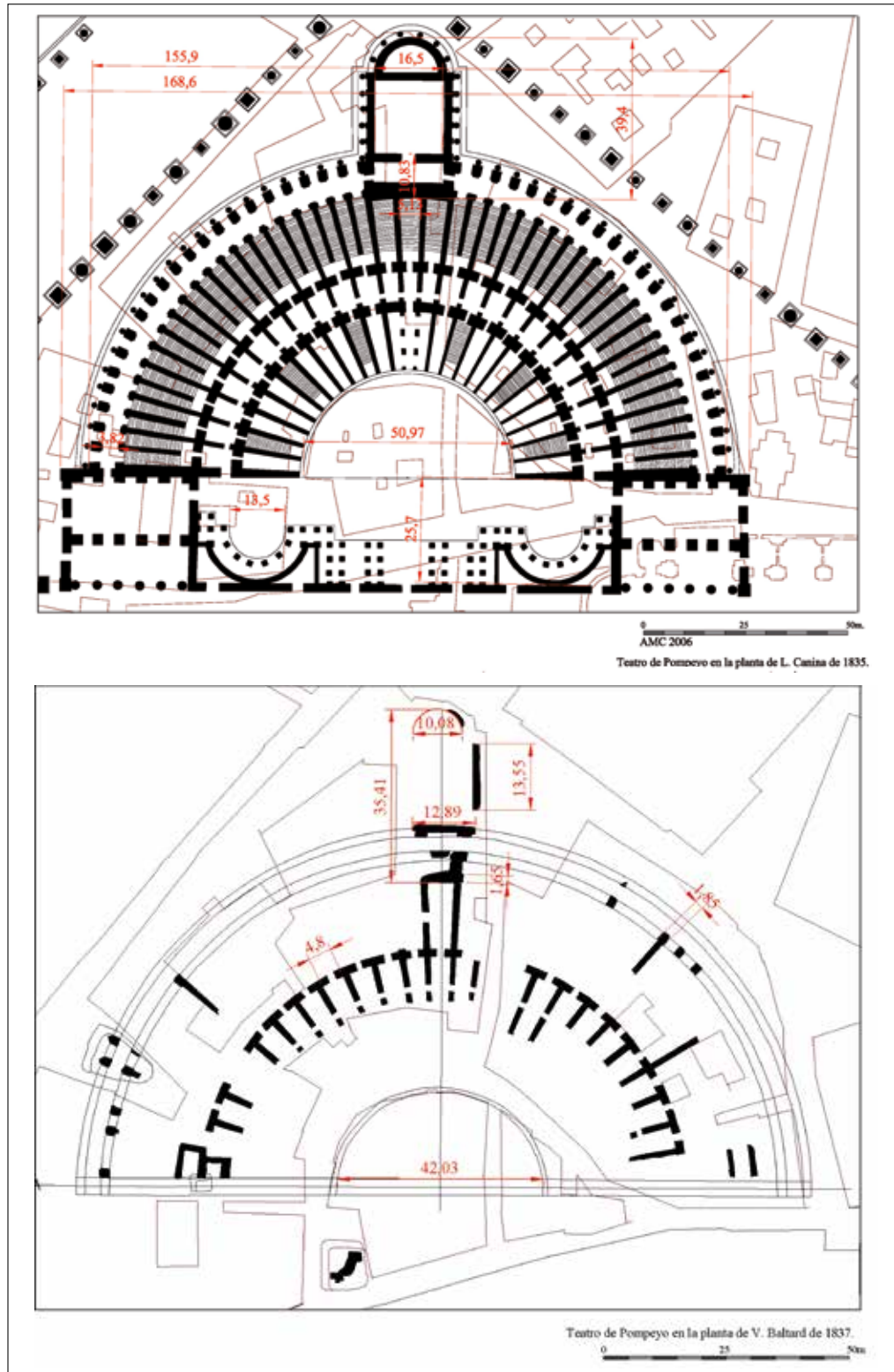


Fig. 1 – Sopra: Theatro di Pompeo secondo Canina. Sotto: Teatro di Pompeo secondo Baltard (Disegno © Antonio Monterroso Checa)

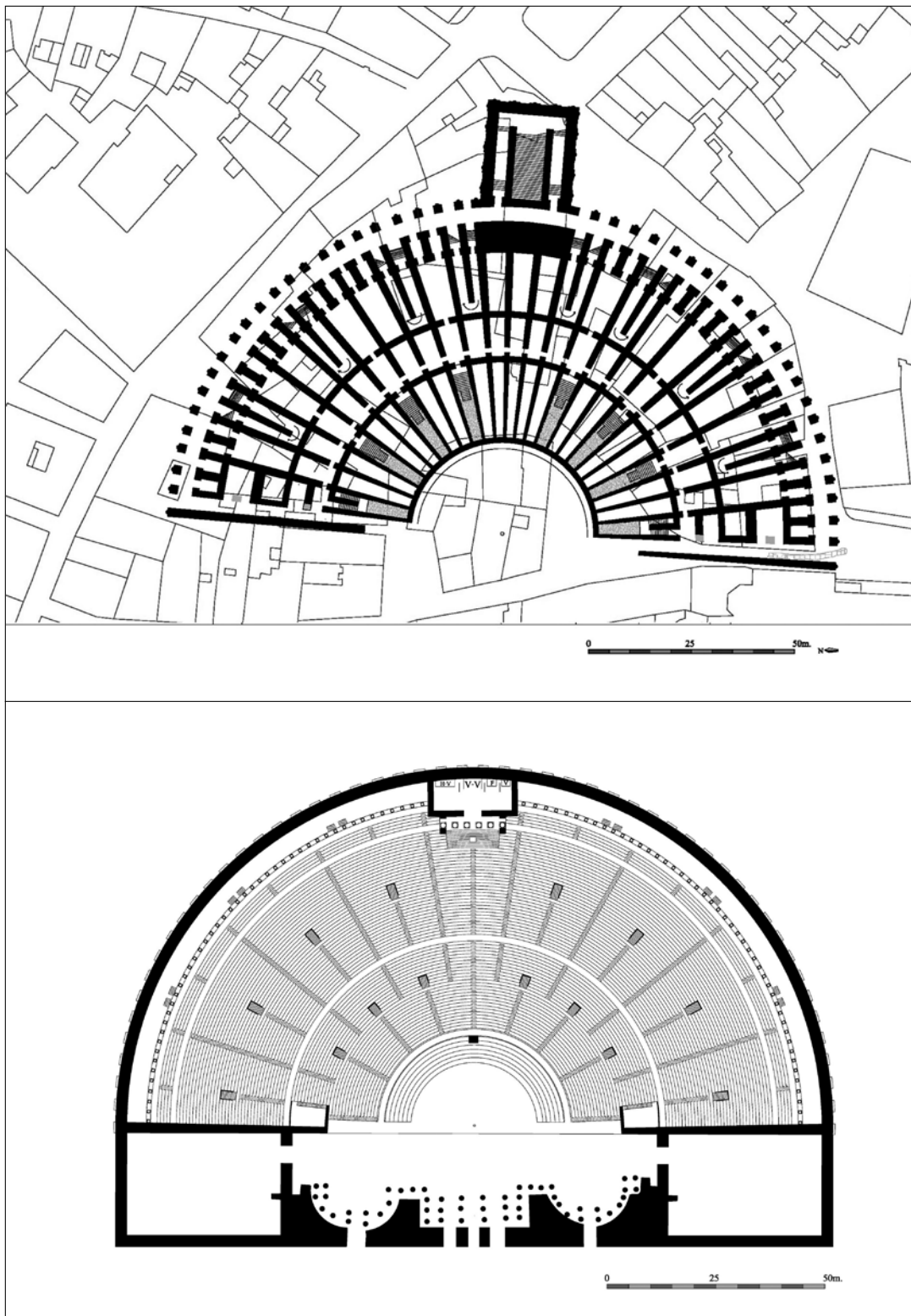


Fig. 2 - Interpretazione del settore inferiore e cavea del teatro di Pompeo
(Disegno © Monterroso Checa 2006)

dimensioni uguali a quelli del tempio di Apollo *in Circo* (caduto nella parte esterna dell'asse centrale del teatro) rappresentano i testimoni diretti¹¹ che mi suggerivano che sulla sommità del teatro non esisteva il tempio ipotizzato da Canina, a 40 metri di altezza, senza elementi lapidei che possano sorreggere una tale struttura.

Packer pubblicava, sempre nel 2006¹², il suo nuovo rilievo delle strutture conservate negli scantinati occupati dal teatro. L'anno successivo proponeva la sua interpretazione assieme a Burge e Gagliardo.

Rimando cortesemente ai loro lavori per analizzare le loro piante e sezioni, come faccio anche con il resto di autori: è sempre meglio osservare la fonte diretta.

Succintamente sottolineo qui le mie critiche strutturali alla sua proposta:

– Il teatro di Packer *et al.* non è simmetrico strutturalmente e funzionalmente nelle sostruzioni del primo livello, come dimostra l'interpretazione del «cuneo» centrale, più ampio che i collaterali, massiccio, e minore che tutti gli altri. Un cuneo centrale «unico», strutturalmente diverso e senza paragone rispetto al resto delle fondamenta, non trova riscontro nell'edilizia teatrale. È una anomalia che va spiegata e per la quale bisogna individuare la sua ragion d'essere in sezione.

– I *uomitoria* sboccano solamente nella precinzione fra l'*ima* e la *media cauea* del teatro. Questa soluzione non è adatta alla premessa di come si potesse organizzare la distribuzione di 20 500 spettatori attraverso l'uso di solo otto *uomitoria* situati nella precinzione delle gradinate dei cavalieri. Inoltre, si trascura che ormai esistevano norme di separazione dalla popolazione, appositamente per le gradinate dei cavalieri (*Lex Roscia Theatralis*)¹³. Si trascura che anche i teatri coevi ormai presentavano soluzioni per mettere in atto i *discrimina ordinum*. Richiamo all'attenzione un esempio illuminante: le scale dell'anfiteatro di Pompei.

– Osservando la sezione, l'interno del secondo e del terz'ordine del teatro si rappresentano vuoti, lasciando quindi solamente a questi *uomitoria* la funzione di collegamento tra le due gradinate superiori. Pertanto, il muro del podio superiore (che qui si propone) deve presentare un riscontro strutturale di appoggio nelle sostruzioni nella sezione verticale e non «essere sospeso» in aria.

– Infine, la questione critica principale: non è stata presentata nessuna sezione lungo l'asse principale del teatro, lungo l'asse col tempio di Venere, per capire fino in fondo tutti i problemi strutturali ed architettonici che, qui, solleva il teatro. Una volta in più il settore nodale non si affronta: non si affronta come sorreggere una tale tempio ed il suo collegamento con la cauea.

– Tutte queste incongruenze mi portano a considerare questa ricostruzione inaccettabile, considerando i ruderi esistenti, la tipologia architettonica e l'eredità teatrale.

Negli stessi anni, Sophie Madeleine stava lavorando sulla sua tesi¹⁴. Oltre a lavorare sui portici partendo principalmente dalla sua interpretazione della *Forma Urbis Marmorea*, aveva proposto anche una ricostruzione globale del monumento. Il suo complesso Pompeiano era sostanzialmente lo stesso di Canina e di Paul Bigot ma, in aggiunta, si poneva anche fervidi quesiti strutturali¹⁵. L'obiettivo principale di Sophie era la ricostruzione virtuale: dà quindi maggior attenzione all'esterno formale e volumetrico del monumento. In mia opinione, per questa ricostruzione, è necessario riconsiderare il fatto di aver ricostruito il teatro in facciata con solo due ordini e l'attico. L'attico risulta alto quasi quanto i due ordini inferiori insieme. È chiaro che bisogna raggiungere i 45 m. di altezza. Credo però che, per raggiungere tale altezza sarebbe meglio, vista l'esistenza di un capitello corinzio di semicolonna, aggiungere un terz'ordine, e sopra quest'ultimo l'attico: il medesimo sistema che molti anni dopo si usa nel Colosseo. In questo modo la facciata e gli ordini architettonici presentano una miglior proporzione generale.

S. Madeleine pubblicò il suo libro nel 2014¹⁶ ma, come scritto precedentemente, i suoi studi sono ben anteriori. Con la pubblicazione del 2014, Sophie Madeleine si è voluta confrontare con le proposte da me formulate e con le ipotesi realizzate dagli altri ricercatori: ciò è degno di ammirazione, rispetto e ringraziamento da parte mia, perché il confronto è proprio ciò che serve al teatro di Pompei. Sono venuto a questo convegno, a casa di Sophie, fondamentalmente come atto di ringraziamento e di stima nei suoi confronti, anche se entrambi continuiamo a vedere il teatro di Pompei in maniera diversa:

11. Vd. sotto, fig. 12.

12. Gagliardo & Packer 2006; Packer *et al.* 2007.

13. Pociña 1976.

14. Madeleine 2006.

15. Madeleine 2014.

16. Madeleine 2014.

per esempio per ciò che si riferisce all'articolazione della cavea, al tempio e al portico. Ognuno propone le sue idee, si spiegano e poi si fanno delle scelte consone al migliore sviluppo della magnifica ricostruzione virtuale promossa dall'Università di Caen.

Questa ricostruzione è certamente un modello virtuale spettacolare, ma soprattutto è un modello scientifico in un tempo, il nostro, molto interessato, ancora una volta, a replicare Piranesi e Canina e le loro intuizioni: come si fosse così semplice. Sicuramente Piranesi e Canina erano «inventori», nel senso di ideatori, di volumi ricostruttivi 3d. Soprattutto però conoscevano meglio di nessun'altro la realtà dei ruderi romani, avendo fatto il lavoro «archeologico» basilare: l'analisi autoptica sui resti. Questa solida base conoscitiva ha favorito la nascita ancora una volta di un vero erede di questa tradizione iconica: la ricostruzione virtuale di Caen, dove la scienza funziona come fondamenta del virtuale. La prova vera è questo convegno. Tutto ciò rende il modello di Caen quello scientificamente più accurato tra tutti i progetti di ricostruzioni virtuali che conosco su Roma.

Per ultimo, anche se coevo a quello di Sophie Madeleine, il mio modello ricostruttivo. Nel 2010, venne pubblicata e presentata la mia Tesi di Dottorato, che difesi il 13 novembre del 2006. Ho avuto la fortuna di aver avuto presenti con me quel giorno alla Scuola Spagnola di Roma Pierre Gros e Filippo Coarelli, che hanno valutato il mio lavoro. Da provinciale betico, sarà un giorno che sempre avrà un posto speciale nel mio cuore.

Il libro, di 424 pagine¹⁷, sviscera nei minimi dettagli le nuove ipotesi architettoniche formulate sul teatro di Pompeo: in questo modo qualsiasi ricercatore può valutare la bontà delle mie idee, o gli errori commessi, basandosi sull'intero processo di studio e ricerca che sviluppai intorno al teatro e non solamente sulle tavole ricostruttive finali. Data la ricchezza di dati, il lettore ha la possibilità, se necessario, di controbattere in qualsiasi momento del processo di studio realizzato punto su punto a quanto ipotizzato da parte mia (fig. 3).

In genere non si pubblica l'intero processo metodologico e di ricerca che esiste dietro la realizzazione della ricostruzione architettonica finale di un monumento: ci si limita normalmente a presentare affascinanti tavole interpretative. Questo però non è abbastanza o, almeno, non è sufficiente per favorire la crescita di un dibattito

scientifico propositivo. Mettiamo a disposizione della storiografia il bagaglio interpretativo di ognuno di noi, confrontiamoci direttamente sul teatro. È questa filiera, questo *workflow* dove ragioniamo, dove spieghiamo le nostre motivazioni, le nostre difficoltà e le nostre interpretazioni ciò che rende credibile e accettabile un prototipo, un'idea: ci piace spesso giungere a delle conclusioni sui ruderi dei teatri in maniera neoplatonica. Ma Platone, a volte, si ritrova senza caverna dove assicurare l'ispirazione. Ripensare tutto un teatro antico, soprattutto questo, crea più difficoltà che altro. Il minotauro avrebbe avuto qui il migliore dei labirinti.

Il mio libro parla del teatro di Pompeo e della configurazione del modello teatrale di Roma: cioè si occupa di tutta l'edilizia teatrale fra Silla e Augusto. Qui si analizza il teatro come edificio, come emblema architettonico, topografico, liturgico, trionfale. E offre la scia delle sue conseguenze. Rimando ovviamente al libro, però presento qui le sue tavole conclusive (fig. 4-5-6)¹⁸.

Concludo questa succinta revisione con un'ultima protagonista che si è inserita da poco sulla scena del teatro di Pompeo: mi riferisco all'ipotesi sull'edificio teatrale realizzata da Fedora Filippi e dai suoi collaboratori.

La loro ipotesi si rifà, ancora una volta, a quella del Canina. Il problema, come gli stessi autori citano direttamente¹⁹, è che eliminano completamente della loro proposta l'interpretazione in alzato del tempio della *summa cauea* e le relative costruzioni: cioè è come se si giocasse a calcio senza le linee del terreno di gioco. Non è ammissibile lasciare vuota, in bianco, non solo l'intera sezione del teatro, ma bensì la più importante. Vuol dire che non si sta affrontando il nodo centrale della questione, il punto dal quale nascono tutti i problemi interpretativi sul teatro.

I lavori di Filippi hanno il merito di migliorare le conoscenze del settore più interno dell'unghia del teatro, dove un ultimo muro scorre sotto il balteo. Grazie a questi studi, si capisce molto meglio il collegamento fra

17. Monterroso Checa 2010.

18. La fig. 5 appartiene alla mia tesi di dottorato, non al libro del 2010. Si pubblica qui per la prima volta, ma è analizzata con tutta la dovizia dei particolari nel libro: rende l'idea dei problemi della sezione dell'asse. Non è esteticamente impeccabile, ma non sono mai stato un ottimo disegnatore.
19. Filippi *et al.* 2016, fig. 21: «Sezione del teatro sull'asse centrale. La ricostruzione descrive la cavea ed il collegamento di quest'ultima con la *scaenae frons*, ed esclude la rappresentazione del tempio in *summa cauea* e le relative costruzioni», Filippi scrisse.

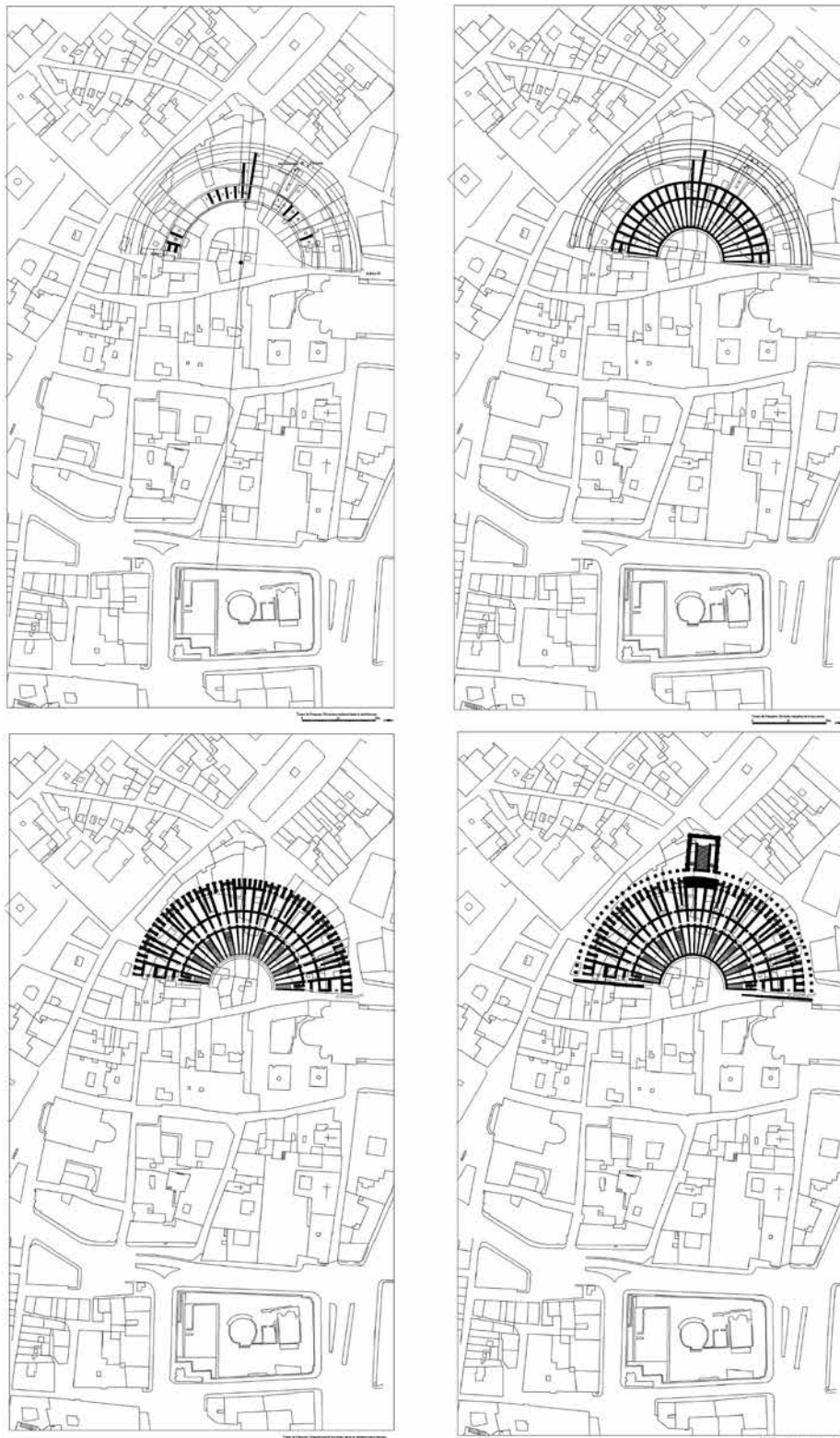


Fig. 3 – Esempio di sviluppo dell'interpretazione del settore inferiore della cavea del teatro di Pompeo (Disegno © Monterroso Checa 2010)

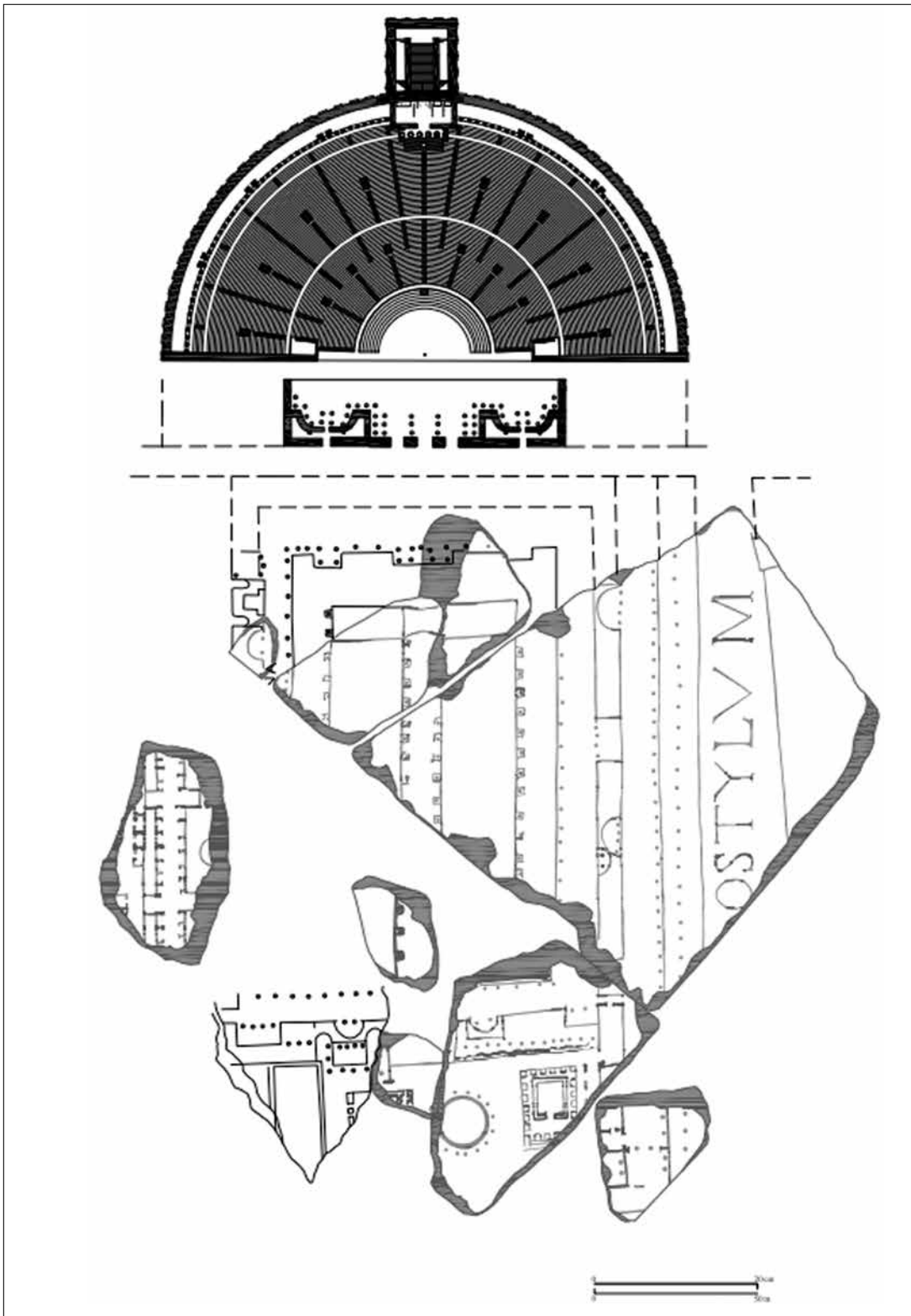


Fig. 4 - Interpretazione generale del complesso pompeiano del Campo Marzio
(disegno © Monterroso Checa 2010)

Fig. 5 – Sezione nell’asse trasversale del teatro
(Disegno © Monterroso Checa 2010)

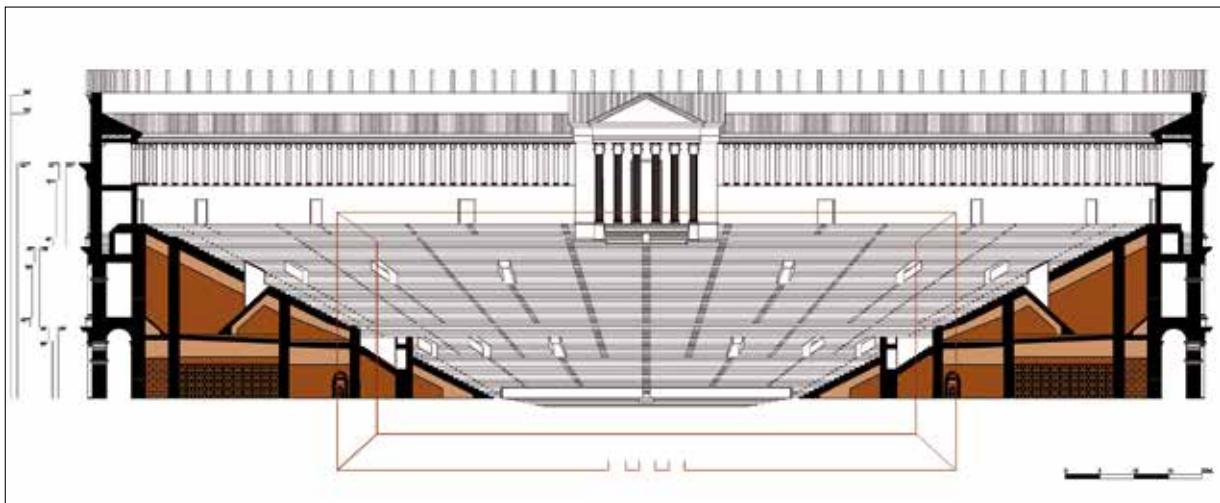


Fig. 6 – Sezione nell’asse longitudinale del teatro (Disegno © Monterroso Checa 2010)

le volte interne e i primi gradini della cavea. Invece, in sezione, questa proposta è una semplificazione delle idee di Canina (salvo che qui la *summa cauea* va su podio), che presenta non pochi problemi architettonici e strutturali. Ribadisco alcuni di essi:

- Non è possibile proporre un’altezza totale della facciata del teatro se non si riflette sull’altezza del tempio di Venere.

- Non si può proporre un’interpretazione delle gradinate se non si sa come si relazionavano con il tempio.

- La proposta, come detto, lascia vuota tutta la sezione interna del teatro, concentrandosi solo sull’esterno, riadattando Canina. Vuol dire che non si è ragionato sul volume ma solo in sezione. Vuol dire che non si è ragionato sull’architettura, si è ragionato solo sulla planimetria.

- Il teatro di F. Filippi *et al.* presenta addirittura due *podia* fra i *maeniana*. È ammissibile che la *porticus in summa gradatione* fosse separata dalla cavea. Non è ammissibile che l’*ima cauea* e la *media cauea* fossero separate da un podio e da un balteo in questa fase cronologica tuttavia evolutiva dell’architettura teatrale ellenistica. Non esiste un solo teatro della stessa epoca che presenti suddivisioni tramite *podia* della gradinata della *cauea*.

- Riadattati da Canina, i *uomitoria* sono enormi e sproporzionati.

Riguardo alle proposte da me formulate, si preferisce ancora una volta tacere²⁰. Questa volta non si tratta di un problema di comprensione linguistica.

20. Ancora una volta, ribadito in Letellier-Taillefer 2016, 585, n. 51.

I componenti del teatro di Pompeo

L'edificio esterno dell'asse

Il problema del posizionamento del tempio di Venere prende forma a partire dal 1562, quando si scoprì la *Forma Urbis Marmorea* e quando quest'ultima venne trasferita a Palazzo Farnese: qui gli architetti della Roma del tempo ebbero la possibilità di studiarne i frammenti. In quegli anni il tempio di Venere fu oggetto di differenti collocazioni topografiche: per esempio venne posizionato sopra la *scaena* o, in un'altra ipotesi, fuori dal teatro (fig. 7). La *Forma Urbis Marmorea* o, meglio detto, il Codice Latino 3439, ispirò l'idea di un tempio in asse, ma al livello del terreno. Solo Canina lo posizionò a 45 metri di altezza. La spiegazione di Canina fu la seguente:

Già tra gli altri dotti, come il Ch. Avvocato Fea, ben avvertiva per incidenza anni addietro... che il tempio di Venere Vittrice stava così innalzato, ne indicava la posizione come è dagli antichi scrittori soltanto designata, e ne faceva anche il confronto col piccolo edificio tondo che si vede esistere nel mezzo della cavea del teatro della Villa Adriana (sic: Teatro dell'Accademia). Questo tempio doveva essere innalzato sino al piano della precinzione superiore, intorno alla quale girava evidentemente il portico, come si trova da Vitruvio designato. Non più di quattro colonne ornavano la fronte del tempio, con due ante alle estremità; e la parte posteriore doveva esser formata a guisa di un'abside, come la indicano le tracce delle sostruzioni che rimangono.

Si è scoperto un roccchio di colonna con accanto due avanzi di pilastri congiunti ad un muro, come vedete delineato nella Tav. II: ma per quanto ho potuto conoscere, e per quanto mi è stato indicato dall'architetto Alippi che dirigeva tali restauri, mi sembra poter decidere che non dovessero appartenere ad una fabbrica precisamente antica²¹.

Nessuna traccia reale del tempio era stata individuata da Canina. Il confronto con un teatro cinque volte più piccolo e parzialmente costruito su un pendio, come quello dell'Accademia di Villa Adriana, non è nient'altro che un confronto antiquario, gratuito, fra due

teatri – uno pubblico e tardorepubblicano, l'altro privato ed adrianeo – che non fanno parte dello stesso discorso costruttivo ed architettonico.

Le tracce delle sostruzioni indicate dall'architetto Alippi sono semplicemente elementi del palazzo Pio, allora in ricostruzione, e non sono neanche state oggetto di un'autopsia vera e propria, come poi affermerà anche Baltard.

Canina non ha visto le sostruzioni del tempio. Canina non ha trovato confronti. Basta leggerlo. Canina, semplicemente, ha posto il tempio in posizione elevata come secondo lui doveva essere originariamente, seguendo principalmente le fonti antiche, in particolar modo il testo di Tertulliano.

Baltard riprese le idee di Canina e propose una ricostruzione simile. Lo fa con la stessa imprecisione sull'esistenza della famosa esedra. L'architetto francese riconosce che le ipotetiche sostruzioni del tempio non erano visibili al suo tempo. M. Royo, il massimo conoscitore dell'opera di Baltard, trascrisse il testo presentato da Baltard davanti la commissione valutatrice del suo lavoro nell'Accademia di Francia, lasciando chiara la situazione. Baltard scrisse:

Fuori dell'area dei gradini, sotto Palazzo Pio, le ricerche hanno permesso di scoprire il muro pieno di una bella costruzione in peperino e pietrisco, con zone di travertino agli angoli: tale muro, per la sua direzione seguiva l'andamento della curva esterna. Disgraziatamente, le parti sul retro, che non dovrebbero appartenere alle sostruzioni del tempio stesso, oggi sono soltanto indicate dalle sostruzioni dei muri di Palazzo Pio²².

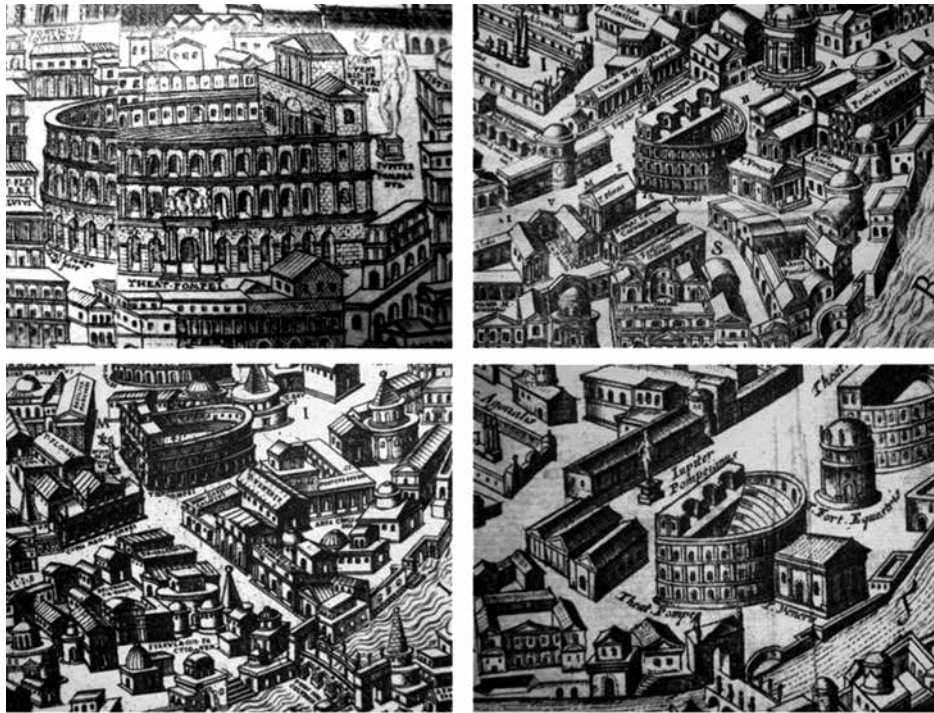
Baltard non ha visto l'esedra. Baltard conferma che i resti del basamento del tempio di Venere, segnalati in nero, non si vedevano, mentre Canina li indicava come reali.

Il problema di entrambe le interpretazioni, e di tutte quelle realizzate fino ad oggi comprese quelle di J. Packer, di Sophie Madeleine e di F. Filippi, è che, direttamente o indirettamente, dipendono da un falso storico. Dipendono dalla ricomposizione che, probabilmente, Giovanni Antonio Dosio fece dei frammenti (mai ritrovati) del teatro di Pompeo nella *Forma Urbis Marmorea* e, più in concreto, del famoso frammento 39f (fig. 8). Si tratta

21. Canina 1835, 22-23.

22. Royo 1992, 165.

Fig. 7 – Differenti opzioni di collocazione del tempio di Venere prima dell'interpretazione di L. Canina (Di Frutaz 1962)



dell'unico frammento giunto fino ai tempi di Canina e Baltard e che permise ai due architetti della metà dell'Ottocento di riposizionare il tempio dal pian terreno al quarto ordine, avendo come riferimento solamente le fonti letterarie (fig. 9 a, b).

Ho già spiegato perché questo frammento non appartiene al teatro di Pompeo²³ e le motivazioni sono state accettate da alcuni noti specialisti sull'argomento, specialmente da P. Gros²⁴:

– Il frammento mostra una curva di un diametro ben 40 metri minore che il teatro pompeiano. Nella *Forma Urbis* non si presenta mai un errore metrico tanto grossolano (fig. 10).

– Il frammento, con i suoi quadratini addossati alla linea, rappresenta pilastri e non colonne.

– La rappresentazione di pilastri oltre la linea non compare in nessun tempio della *Forma Urbis*, dove i quadrati sono sempre dentro, e non oltre, il perimetro che delimitano.

23. Monterroso Checa 2007 e 2014.

24. Gros 2010, 20: « Cette découverte majeure, qui restera dans l'histoire de la topographie romaine comme la révolution monterrosienne, remet en cause la localisation et le plan du temple de Venus Victrix ».

– Se la curva avesse rappresentato i 165 metri del diametro reale del teatro di Pompeo, questo elemento sarebbe dovuto comparire in due lastre e non soltanto nella lastra 39.

Quando si elimina il frammento 39f dal teatro di Pompeo, il problema si ripresenta da capo. Non c'è una via di mezzo. O si crede alla sua appartenenza alla lastra 39, ignorando tutti i codici e tutte le regole della *Forma Urbis*, o non ci si crede, riiniziando di nuovo, come già detto, il problema.

Si presenta subito una questione: esistono effettivamente muri che sporgono dell'asse del teatro: muri antichi, solo nel lato ovest di Palazzo Pio (fig. 11), dove ci sono semicolonne di travertino. Questa è stata sempre l'osservazione maggiormente usata per criticare il mio ragionamento. Questi muri però possono aver avuto altre funzioni e non solamente quella di sorreggere un tempio sospeso, una *Saint Chapelle en elevation*, senza le necessarie fondamenta.

Questi muri servono, in questa fase sperimentale dell'architettura teatrale tardorepubblicana, a distribuire gli spettatori per i settori superiori della cavea (fig. 12). Sophie Madeleine ed io concordiamo sul fatto che nel teatro di Pompeo non ci fosse spazio sufficiente per posizionare un doppio sistema di scale e retroscale interne,

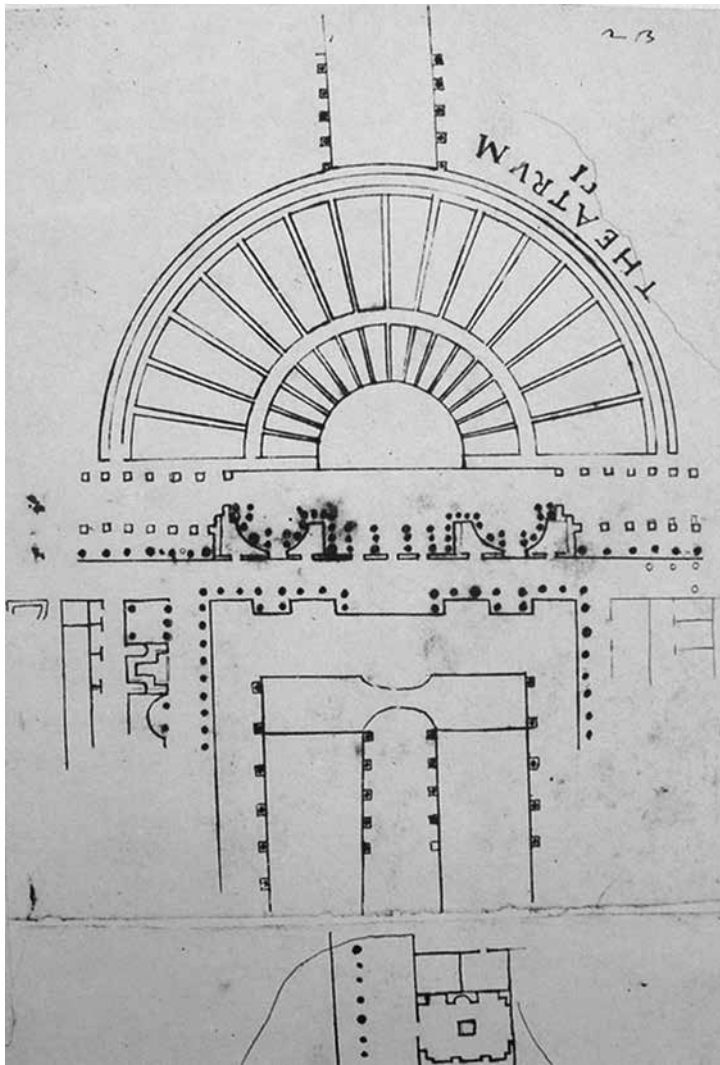


Fig. 8 – Teatro di Pompeo
nel Codice Vat. Lat. 3439
(© Carettoni *et al.* 1960)

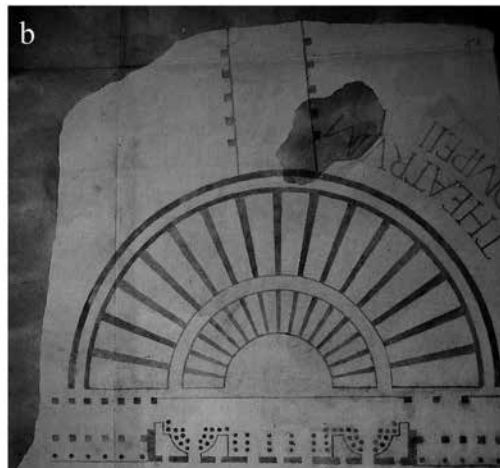
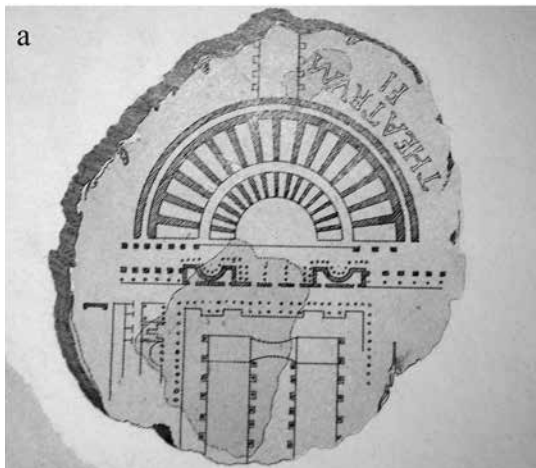


Fig. 9 – Frag 39f nelle interpretazioni di L. Canina e V. Baltard (Di Canina 1835; Royo 1992)

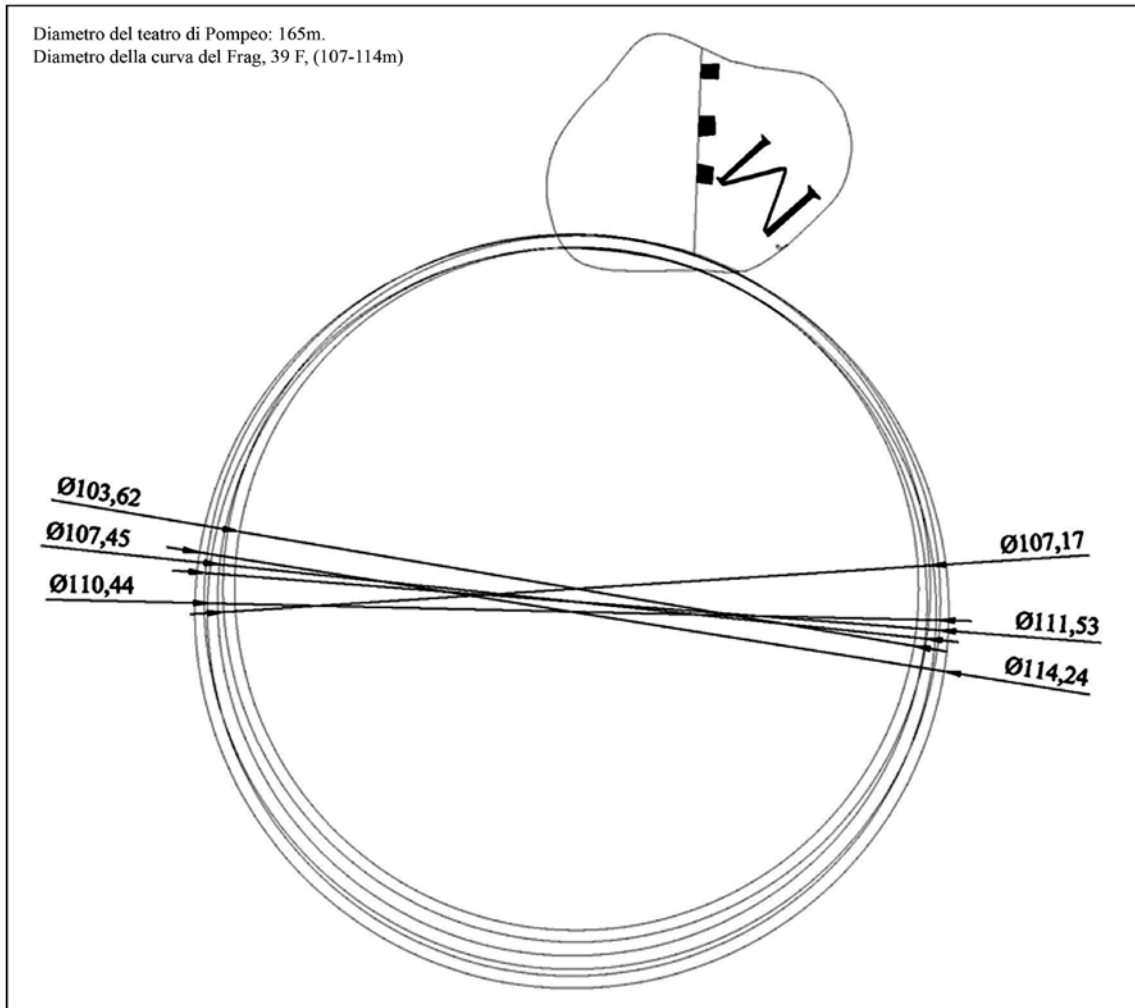


Fig. 10 – Errori metrici del Frag 39f in riguardo al diametro del teatro di Pompeo (© Monterroso Checa 2007)

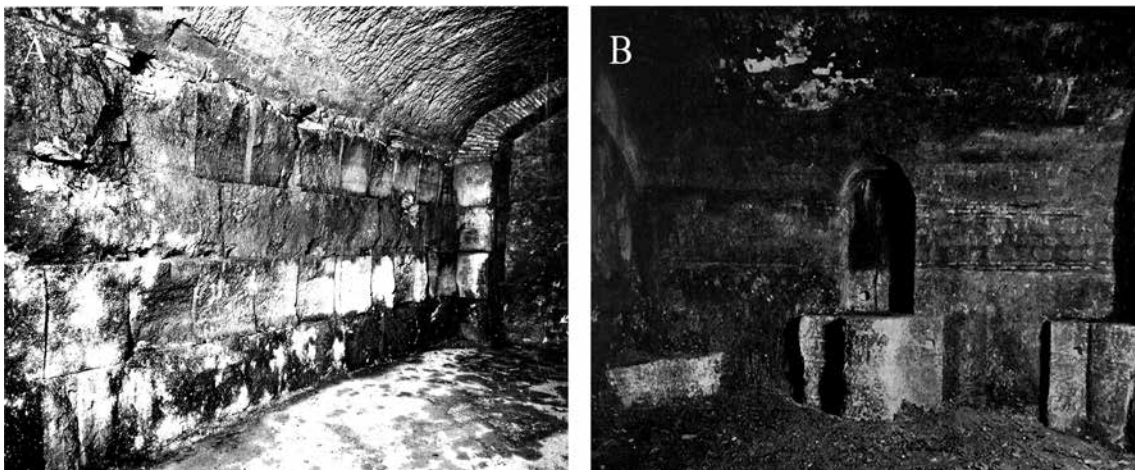


Fig. 11 – Muri sporgenti della cavea del teatro sotto Palazzo Pio (Di Monterroso Checa 2010)

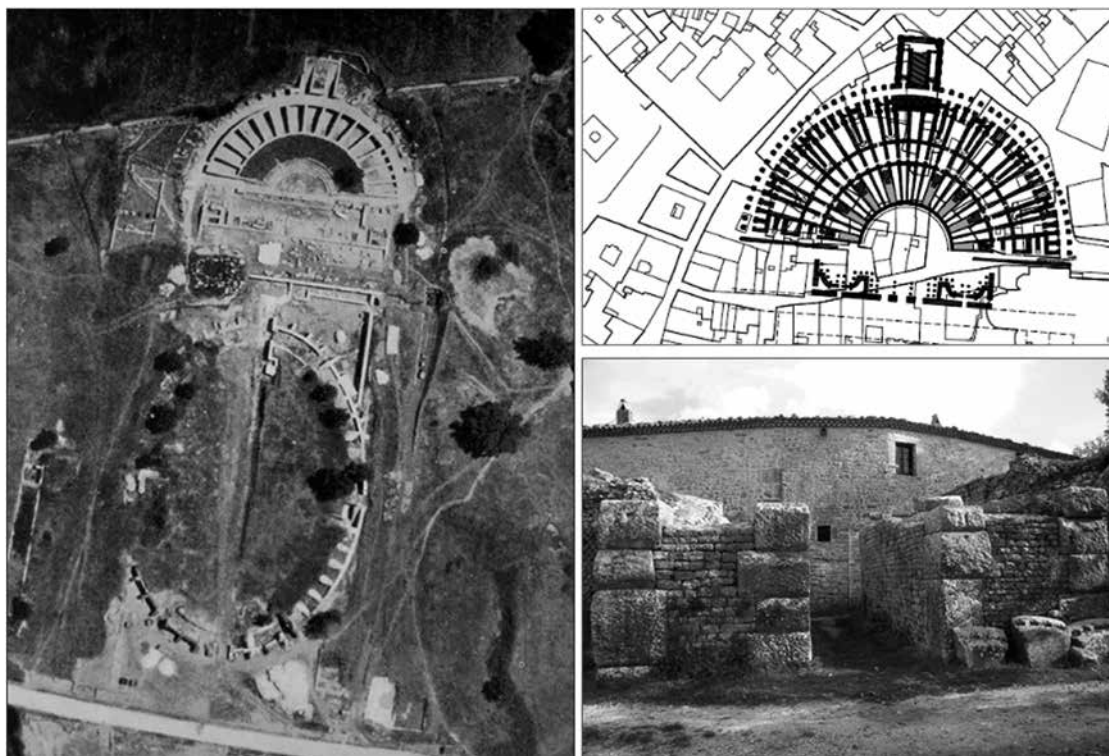


Fig. 12 – Scale esterne del teatro di Carsulae, del teatro di Pompeo e del teatro di Sepino
(Di Monterroso Checa 2010)

come accade nel teatro di Marcello, per poter arrivare a la *summa cauea*. Sophie Madeleine l'ha risolto ragionando su una ricostruzione virtuale, io l'ho risolto riflettendo sulla sezione assonometrica centrale. C'è solo un tratto di scale. Da prospettive diverse, siamo giunti entrambi alla stessa conclusione.

S. Madeleine ritiene che il traffico venisse organizzato solamente attraverso le scale esterne della *cauea*, poste allo sbocco dei *uomitoria* dei cavalieri: a me pare, come detto, che ci sia poco spazio per ridistribuire tale quantità di spettatori, e che si mescolerebbero anche con i settori riservati ai cavalieri. Ritengo che una serie di teatri, come *Carsulae*, Sepino, Ferento, Agen, o l'anfiteatro di Pola ed altri successivi all'opera di Pompeo, ripropongono, con le medesime casse di scale esterne, gli stessi problemi di traffico e separazione sociale del teatro di Pompeo. Questo problema si era già risolto ben prima nell'anfiteatro di Pompei, con le scale per salire alla *summa cauea* attaccate alla facciata della *cauea*. Ovviamente il teatro di Pompeo non aveva una sola scala centrale, doveva averne almeno altre due alle estremità, nelle ali laterali (poi divenute basiliche in fasi

successive) che però, in mancanza di prove, ho preferito non ricostruire.

In ogni modo, già solo questa enorme scala avrebbe risolto il problema maggiore: separare gli spettatori della *summa cauea* dalle gradinate per i cavalieri.

Il tempio di Venere e gli ordini architettonici

Del tempio stesso rimane un frammento di fusto di colonna, simile a quelli del tempio di Apollo *in Circo*, di 1,20 metri di diametro (fig. 13). Grazie a questo dato è possibile ipotizzare un'altezza di 12 metri per le colonne, di 1,50 metri circa per il fregio, oltre al fastigio e al tetto: si può considerare quindi un'altezza minima di circa sedici-diciassette metri. È possibile quindi ricostruire il teatro di Pompeo ideale, quindi, dall'alto in basso e viceversa.

Bisogna per forza includere questo tempio in facciata e, certamente, quattro ordini. Deve avere capienza per 20 500 spettatori. Bisogna considerare la profondità dell'edificio fino all'ambulacro e si deve riconoscere

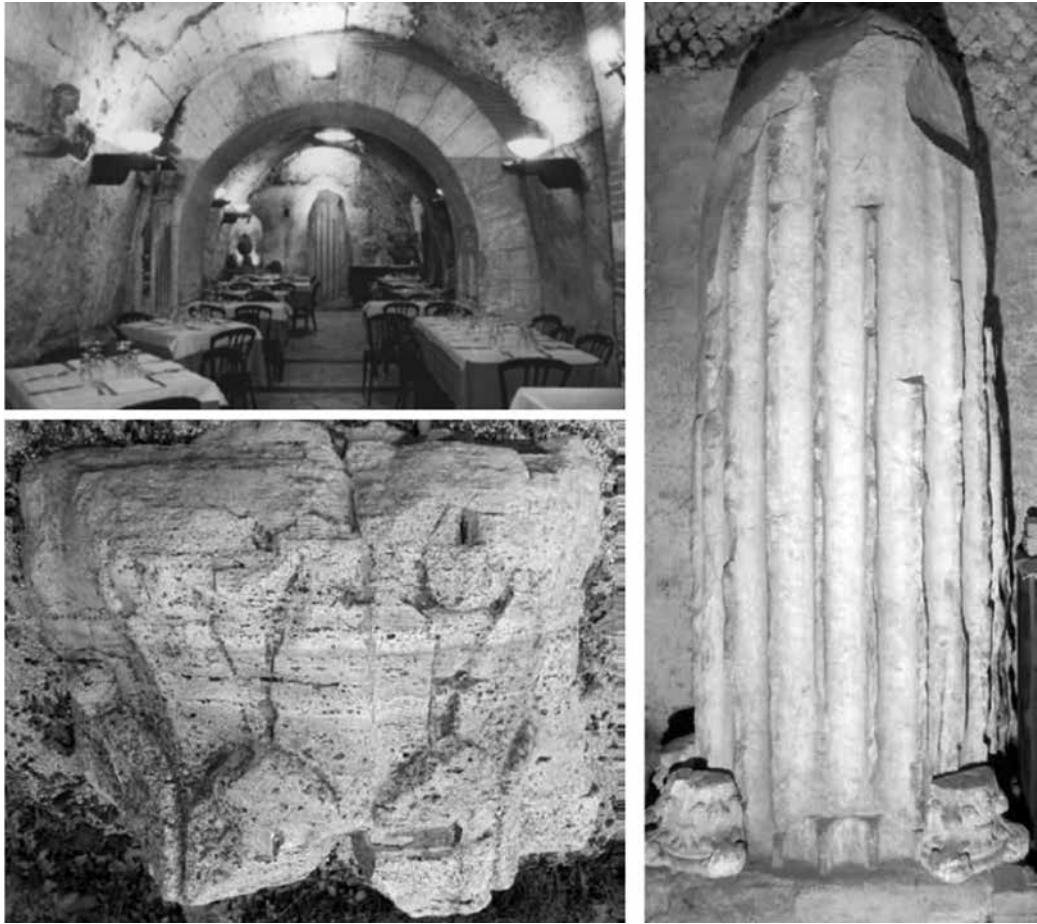


Fig. 13 – Colonna del tempio di Venere e capitello del terz'ordine della facciata della cavea
(Di Monterroso Checa 2010)

l'esistenza di un ordine corinzio perché ne esiste il capitello²⁵. Debbono per forza rispettarsi le pendenze delle volte della gradinata – 28 gradi – e debbono esser esistite sostruzioni capaci di sorreggere una tale struttura templare dentro, obbligatoriamente dentro, le sostruzioni della cavea.

Bisogna anche, se possibile, considerare l'eredità dell'architettura teatrale, dove non esiste un solo teatro costruito in pianura che abbia avuto un tempio in *summa cauea* sporgente, secondo il modello inaugurato

25. Non si conosce la provenienza di questo capitello. P. Ciancio Rosetto, nel dibattito dopo la mia relazione, accennava che la sovrintendenza l'aveva spostato da un altro posto e lasciato in piazza Cairolì. Non importa la distanza. L'importante è che si tratta di un capitello corinzio di semicolonna di 1,20 m di diametro. Il Colosseo ha i suoi. Non esiste alcun altro edificio di quattr'ordini di altezza a Roma a cui poterlo riferire.

da Canina ed ancora vivente. In tutti i teatri costruiti in pianura, per necessità strutturale, i templi sono sempre eretti entro le sostruzioni. In alcuni teatri costruiti in pendio, come a *Bilbilis*, solo una minima parte del tempio sporge dalla *cauea*: non è il nostro caso.

La cavea

Non presenterò qui nuovamente l'intera spiegazione sulla ricostruzione della cavea del teatro di Pompeo, rimando direttamente alla pubblicazione dettagliata della mia interpretazione²⁶. Ricorderò solamente alcune regole:

– In età tardorepubblicana non esistono *podia* utilizzati come divisori dei vari *maeniana*. Questa soluzione appare solo nei teatri di epoca imperiale, soprattutto

26. Monterroso Checa 2010.

a partire dall'epoca giulio-claudia. La cavea del teatro di Pompeo divisa per *podia* che propongono Packer e Filippi è totalmente anomala secondo i termini della storia dell'architettura teatrale e, pertanto, non ha nessuna giustificazione tipologica.

– La *cauea* del teatro di Pompeo doveva avere una pendenza senza soluzione di continuità, senza barriere: solo così si potevano realizzare sacrifici nella *summa cauea* e discendere le scale in maniera visibile a tutti, così come tramandano le fonti classiche. Allo stesso modo doveva esistere una scala centrale che serviva da *clivus* processionale nei momenti culturali.

– Vitruvio²⁷ ai suoi tempi, quando consigliava che una corda doveva toccare tutti gli angoli dei gradini della cavea, stava pensando in una gradinata continua, di tipo ellenistico, e si ispirava nell'unico teatro romano simile, quello di Pompeo.

– Solamente con una *cauea* continua è possibile far corrispondere in sezione le altezze dei vari ambulacri e dei vari accessi con la divisione esterna della gradinata.

– La *cauea* doveva suddividersi in 18 *cunei*, come corrisponderebbe a un teatro di 165 metri di diametro: non è possibile organizzare correttamente gli spettatori in altro modo. Un esempio di inadatta organizzazione degli spazi è offerto da Fedora Filippi. Usa come base una ricostruzione in pianta della cavea molto simile a quella da me proposta, però ipotizza 24 cunei al posto di 18. È sufficiente analizzare la pianta dell'*ima cauea* che Filippi propone per vedere la dimensione sproporzionata dei *uomitioria* e la mancanza di simmetria tra i cunei. Basta osservare la sua ricostruzione della *media cauea* per notare l'esagerata vicinanza tra una scala e l'altra e l'assenza di *praecinctiones* nei punti dove il maggior numero di spettatori accede alla *media cauea*, cioè nell'uscita dei *uomitioria*.

– La *cauea* del teatro di Pompeo aveva *uomitioria* sia nell'*ima cauea* sia nella *media cauea*, come dimostrano le ricostruzioni del teatro conservatesi. Non sarebbe possibile in altro modo. La proposta di Packer, pertanto, impedisce una corretta distribuzione degli spettatori.

– Gli accessi dalla *cauea* verso l'esterno si disponevano in maniera radiale, come dimostrano i teatri tardorepubblicani del momento, come per esempio quelli di Teano e di Arles: da una porta presente sulla facciata,

in linea retta, passando tra volta e volta, si termina incontrando una scala e un vomitorio che sboccano nella cavea.

– Il sistema di scale proposto da Packer e Filippi, oltre ad occupare tre volte del giro intermedio, raddoppia senza alcuna necessità, e senza che esistano prove tangibili, i muri di questo giro. Inoltre, non esiste nessun parallelo né tra i teatri né tra gli anfiteatri.

– Il teatro di Pompeo, pertanto, presentava il raddoppio dei muri radiali solo nell'ultimo giro, quello esterno, limitrofo all'ambulacro della facciata.

Il portico Pompeiano

Sul Portico di Pompeo persistono, allo stesso modo, numerosi dubbi che non posso risolvere. Non ci sono stati, né ci saranno, scavi archeologici estesi. La *Forma Urbis* continuerà ad essere ambigua nell'interpretazione dei suoi codici. Le fonti letterarie continueranno ad essere spunto di intuizioni più che di certezze. La pittura del complesso pompeiano conservata sotto la basilica di Santa Maria Maggiore²⁸ è danneggiata e irrecuperabile nelle parti fondamentali. In pratica, non è possibile un maggior avanzamento delle conoscenze scientifiche. Però, d'altra parte, dobbiamo continuare a lavorare su tutti questi dati.

Per diramare i dubbi esistenti, pertanto, cercheremo di risaltare le contraddizioni intrinseche di ogni singola fonte e le controversie esistenti tra ognuna delle fonti e le altre. Quando Canina, Baltard e Bigot immaginarono che due enormi boschi di platani occupassero la maggior parte di questo spazio (*fig. 14 a-c*), risultava preponderante e dominante l'influenza delle fonti letterarie. Quando si capì che quegli spazi centrali erano due grandi *stoai* porticate, si giunse ai limiti interpretativi della *Forma Urbis Marmorea*. Nel Plastico del Museo della Civiltà Romana si evince una situazione topografica più coerente in relazione con i platani (*fig. 15*).

Dobbiamo cercare di evitare che una contraddizione ci porti a un problema maggiore e, soprattutto, dobbiamo ragionare spazialmente e architettonicamente per sciogliere nodi futili.

La *porticus Pompeiana* fu il primo grande esempio di quadriportico romano canonico situato nella zona posteriore allo scenario di un teatro, come Vitruvio

27. Vitr. 5, 6, 4.

28. Vd. sotto.

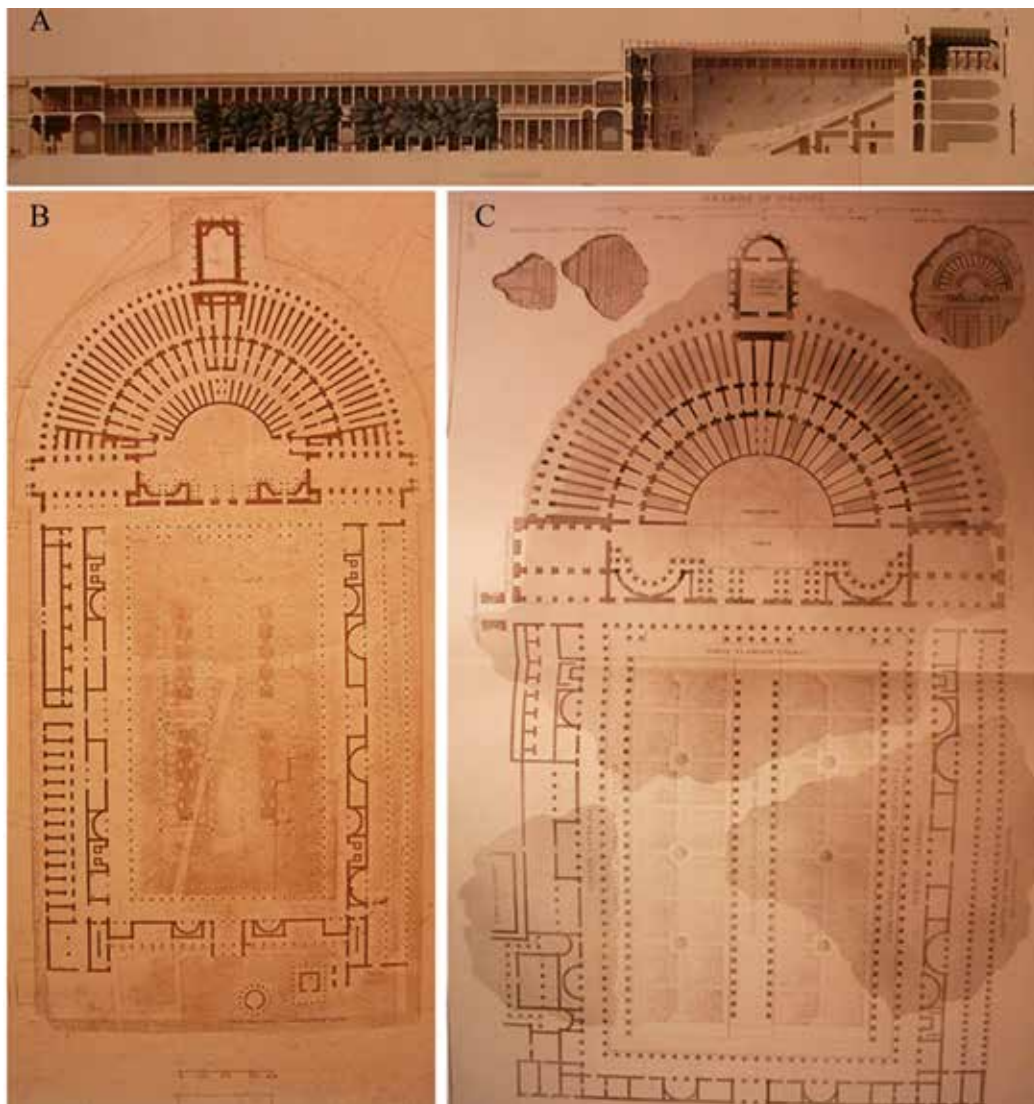


Fig. 14 – A. Platani nella ricostruzione di V. Baltard. Sezione. B. Ricostruzione di Baltard. Pianta
C. Platani nella ricostruzione di Canina. Pianta (Di Canina 1835; Royo 1992)

raccomandava²⁹, e uno dei più antichi spazi pubblici di Roma³⁰ aperti, interamente o parzialmente occupato da giardini³¹.

Nella sua funzione di parco pubblico, fu un edificio autonomo disposto nel centro del Campo Marzio, un'entità propria e indipendente dal teatro. Era un luogo di gigantesche dimensioni, con una decorazione di lusso e con spazi naturali di carattere esotico, fatto che

spiegherebbe perché il Portico fu una costante fonte di ispirazione letteraria, come spiegherò adesso.

Lo spazio del Portico

Logicamente, fino all'ultima ricostruzione del complesso pompeiano in epoca di Teodorico³², lo spazio interno del portico dovette essere oggetto di numerosi rifacimenti, soprattutto tenendo in conto i vari incendi che si susseguirono in questo settore.

29. Vitr. 5, 4, 7.

30. *LTUR* IV, 148-149.

31. Gleason 1994.

32. *LTUR* IV, 148-149.

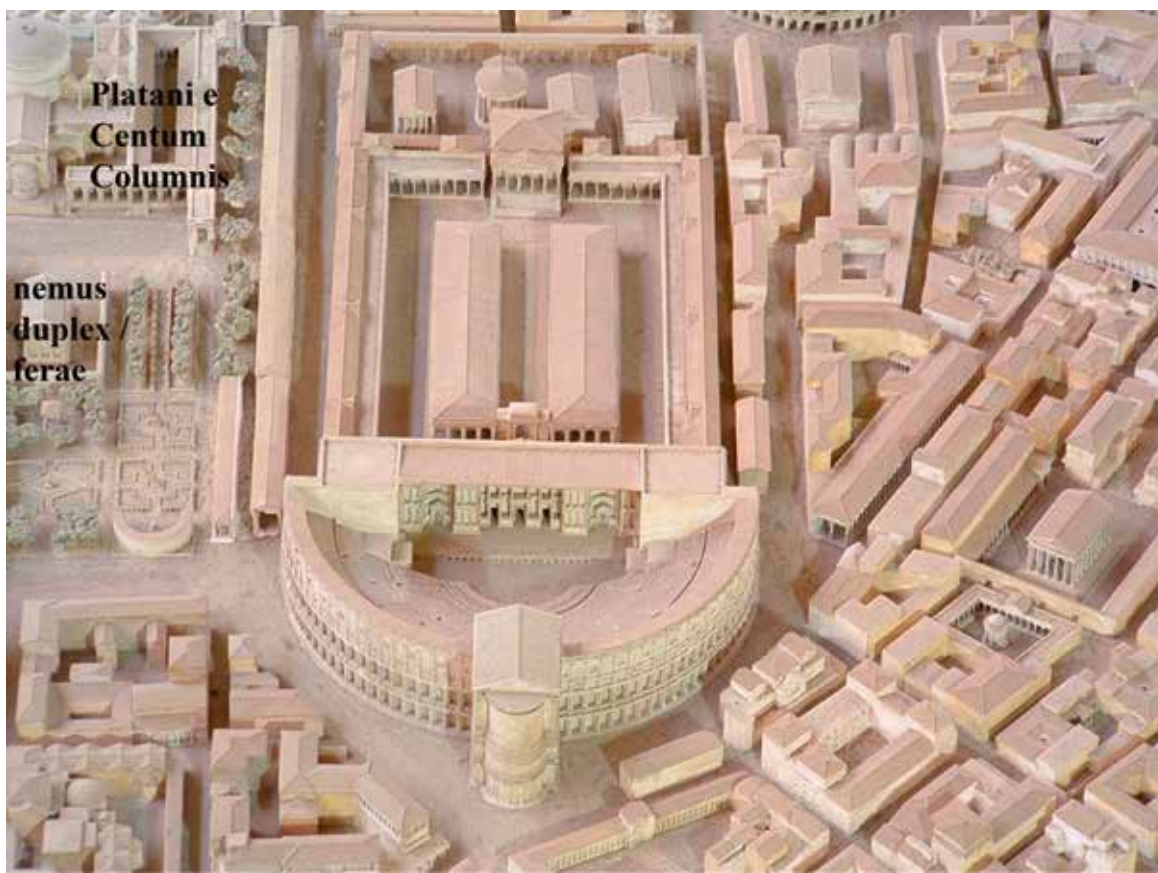


Fig. 15 – Portico di Pompeo, platani e *nemus duplex* nel Plastico del Museo della Civiltà Romana
(Foto e composizione di A. Monterroso Checa)

La prima notizia che ci aiuta a conoscere questo spazio è l'area antistante al Magnicidio. Cassio Dione³³ tramanda che, a quei tempi, nel portico erano previsti giochi gladiatorii. In effetti in quegli anni a Roma non esisteva nessun anfiteatro stabile ed è ben noto che, in genere, il luogo dove veniva celebrata questa tipologia di giochi era il Foro Romano³⁴.

Il maggior portico della Roma del tempo era, senza dubbio, uno scenario appropriato per i *munera gladiatoria*. Detto ciò, è chiaro che si aveva bisogno quindi di un grande spazio per lottare: almeno un recinto tipo *ludus* che delimitasse l'area di azione dei gladiatori. Si possono così stabilire una serie di condizioni necessarie per l'interpretazione di quest'area, almeno nei suoi primi momenti: i *munera* hanno bisogno di spazio sufficiente, come quello che si creava con l'adattamento del Foro

Romano dove, secondo Welch³⁵, forse già si presentava con una forma ellittica, *maeniana* e teloni³⁶.

Se osserviamo le ricostruzioni più famose e tradizionali del Portico Pompeiano, notiamo come quest'ultimo risulta interamente occupato da fontane, statue e boschi di platani. È qualcosa che va totalmente in contraddizione con l'uso gladiatorio attestato da Cassio Dione e già conosciuto a Roma per via degli adattamenti realizzati nel Foro negli stessi anni. Il portico, all'epoca di Pompeo, doveva essere quindi totalmente diverso.

Parliamo dei platani: l'opera del bilibitano Marziale è sempre stata considerata una fonte indispensabile per le conoscenze sulla *porticus Pompeiana* in relazione all'interpretazione della sua organizzazione interna. Quest'interpretazione in una parte della tradizione, come

33. D.C. 44, 16.

34. Plin., *Nat.* 19.23.

35. Welch 2009.

36. C'era bisogno anche di spazi d'attesa e per l'alloggio dei gladiatori, prima della lotta: Nic. Dam., *Vit. Caes.* 23, 26.

detto, è legata a due strutture rettangolari e longitudinali che dividono lo spazio in due parti separate lungo un asse simmetrico longitudinale. La decorazione di questo giardino includeva, secondo quanto sostenuto dalle interpretazioni tradizionali, platani, fontane e vari tipi di personificazioni scultoree.

Parte delle informazioni offerte da Marziale sono racchiuse in un epigramma, quello che meglio tratteggia il fenomeno del parassitismo sociale romano di epoca imperiale, che è stato oggetto di studio da parte di E. Rodríguez Almeida³⁷.

L'epigramma³⁸, che è la base sulla quale Almeida propone il riconoscimento del *dromos Isei* con la *Porticus Europae* citata da Marziale varie volte, descrive il preciso percorso per il Campo Marzio compiuto da un approfittatore di inviti a cena. Comincia nella *Porticus Europae*, continua per i *Saepta* e il santuario di Iside, giunge all'*Hecatonstylon* posto all'esterno del teatro di Pompeo, successivamente passa per i suoi portici e da lì giunge, in teoria, al doppio giardino annesso: *Inde petit centum pendentia tecta columnis / Illinc Pompei dona nemusque duplex*. Da lì arriva alla zona popolare situata a sud del teatro, dove si trovano bagni di infima categoria, poi corre verso le grandi terme di Agrippa prima della chiusura e alla fine, disperato, torna verso l'Iseo.

In un altro epigramma³⁹, Marziale spiega che in prossimità delle « Cento Colonne » si trova un boschetto di platani abbellito con sculture che rappresentavano bestie feroci. Tra esse, una di un'orsa con un serpente in bocca. Il morso del rettile, probabilmente, causò la morte di *Hylas*, visto che l'orsa non era viva⁴⁰: *Proxima centenis ostenditur ursa columnis / Exornant fictae qua platanona ferae*.

Il testo che però sembra chiarire meglio la questione è un frammento di Properzio⁴¹ dove, alludendo all'amata Cinzia, si raccomanda di non passeggiare per la zona del portico pompeiano, oltre ad altri motivi, per la presenza di una fitta agglomerazione di platani di ugual altezza: *Scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis porticus, aulaeis nobilis Attalicis / et platanis creber pariter surgentibus ordo*. Allusioni al carattere mondano degli

ombrosi portici pompeiani si ritrovano anche nell'*Ars Amatoria* di Ovidio⁴².

Le informazioni tratte da Marziale e Properzio sono state intese, generalmente, come riferimenti all'architettura dei portici pompeiani. Analizzando congiuntamente le due fonti, si è supposto che l'interno dei portici fosse organizzato secondo una decorazione di platani, statue di animali e fontane e diviso in due parti, una *nemus duplex*. L'interpretazione creatasi a partire dallo studio di questi testi e dall'analisi della rappresentazione dei portici conservatisi nella *Forma Urbis Marmorea*, mostra una visione del quadriportico pompeiano diviso secondo boschi longitudinali che delimitano una strada nel centro abbellita con fontane e statue⁴³.

Rodríguez Almeida, come molti altri, nei suoi studi disse che i riferimenti di Properzio e Marziale, contenendo una descrizione itinerante di differenti luoghi, « hanno prodotto paradossalmente la convinzione che i viali di platani e il doppio parco annesso siano la stessa cosa che lo *xystus* de la *Porticus Pompeiana* »⁴⁴. Emilio forniva vari argomenti per rifiutare quest'assimilazione:

- Se fosse esistita una fontana che rappresentava Virgilio meditabondo, sicuramente ve ne sarebbe stato fatto riferimento abbondante nelle fonti letterarie.

- La statuette dove *Hylas* mise la mano doveva essere di ridotte dimensioni, qualcosa inadatto al Portico Pompeiano e meno se si vuole identificare queste statue con i magni quadrati della *Forma Urbis Marmorea*. *Hylas*, stando a Pompeo, non riesce, in ambo i casi, a mettere la mano.

In realtà Marziale, nel suo primo epigramma, non cita i platani. Solamente cita un bosco doppio una volta che Selio è passato per i doni pompeiani e pertanto si presuppone che sia qualcosa ad essi alieno. Nel secondo epigramma, parla semplicemente di « platani » dove si trova la statua di un'orsa – senza alcun dettaglio ulteriore – vicino alle Cento Colonne: anche qui non cita i Portici. Properzio è l'unico che sembra inserire questo viale o fila di platani nel portico, ma non fa riferimento a nessun bosco doppio. Questi sono i meravigliosi rompicapi della topografia letteraria romana.

Rispettando le fonti letterarie, se fossero esistiti platani nel Portico Pompeiano, si sarebbe dovuto trattare

37. Rodríguez Almeida 2003, 45-63.

38. Mart. 2.14.

39. Mart. 3.19.

40. Rodríguez Almeida 2003, 45-63.

41. Prop. 2, 32,1-20.

42. Ov., *Ars*, 1, 60-79; 3, 385-396.

43. Vd. (fig. 14).

44. Rodríguez Almeida 2003, 59, n. 66.

di una fila vicina all'*Hecatonstylon* nel settore settentrionale: certamente verso le Cento Colonne, visto che solo le fonti le citano. Se fosse esistito un bosco doppio tanto grande, si dovrebbe identificare questa *nemus* con, o addirittura, come il *Porticus*. Non succede mai: l'unico riferimento è solo con le Cento Colonne.

Gismondi, nel Plastico monumentale del Museo della Civiltà Romana (fig. 15), fece secondo me la corretta interpretazione: platani disposti in una fila sempre fuori il complesso pompeiano e costeggiando le Cento Colonne. *Nemus duplex ex ferae fictae* vicine disposti in un piccolo boschetto. Allo stesso modo, e con maggior dettaglio, ancora una volta si esprime Emilio Rodríguez Almeida⁴⁵.

Cesare aveva piantato un «*platanus*» vincitore in una nobile casa di Tartesso, a Cordova (notizia tramandata anche da Marziale), come segno di trionfo, seguendo la scia di Agamenon, Menelao e Alessandro⁴⁶: *O dilecta deis, o magni Caesaris arbor / Ne metuas ferrum sacrilegosque focos / Perpetuos sperare licet tibi frondis honores: / Non Pompeianae te posuere manus*⁴⁷. Marziale, ancora, preferisce le sue mani a quelle di Pompeo. Forse Marziale stava ricordando questa stessa fila di platani romani disposti fra Pompeo, le terme di Agrippa e i *Saepta*, fra Pompeo e Cesare e che, forse, poteva essere anche stata pianta dal vincitore di Farsalo come viale trionfale occupando simbolicamente gli ingressi a Pompeo: in «dialogo», ancora una volta, con la pompeiana Cordova.

L'intera superficie del Portico di Pompeo infine resta, anche per me, uno spazio aperto, alieno e senza connessione letteraria tanto con platani che con il bosco doppio.

45. Emilio Rodríguez Almeida aveva nuovamente ragione quando affermava che la *nemus duplex*, alla quale sono legate fontane, una statua di Virgilio meditabondo e *ferae fictae*, si relazionava con il *porticus thermarum Agrippianarum*, per il quale Strabone (13, 1, 19) ci informa della presenza ivi di un leone di Lisippo e che esso arrivava almeno alla prima parte dell'*Euripus* di Agrippa. Il motivo per cui Marziale la chiama *nemus duplex* non è di facile spiegazione, ma per Rodríguez Almeida si deve alla divisione del giardino delle terme in due parti a partire dalla realizzazione delle opere di Domiziano, lo stadio e l'odeon, che avevano diviso in due il precedente parco di Agrippa (Rodríguez Almeida 2003, 59).

46. Cubera & Galaz 1995.

47. Mart. 9. 51.

Il risultato più importante estrapolabile da questa analisi è che, sebbene sia chiara la presenza di platani e statuette, è chiaro come non potesse esistere un bosco doppio lungo 200 metri che avrebbe influenzato completamente l'interpretazione del portico e che avrebbe impedito le attività gladiatorie nel suo primo momento, oltre a tutte le altre attività che si svolgevano in quest'area.

Le sculture del Portico

Le problematiche esistenti su questo programma scultoreo richiederebbero una quantità di spazio di cui non sono a disposizione. Pertanto, riguardo alla decorazione scultorea del Portico Pompeiano, si raccomanda la lettura dell'ultimo lavoro, di eccellente qualità se si considera la difficoltà intrinseca nel riassumere tante opinioni e ipotesi su un così eccezionale e complesso sistema statuaria, di Matteo Cadario⁴⁸. Cadario è riuscito a sintetizzare perfettamente le ricerche e le interpretazioni esistenti riguardo al programma iconografico del Portico. Dal punto di vista archeologico, sono state recuperate varie statue femminili conservate in collezioni storiche romane per le quali però, secondo Beatrice Palma⁴⁹, non è assolutamente certa l'appartenenza al complesso pompeiano: tra di esse, quella più pertinente sembrerebbe essere la cosiddetta *musa della Centrale Montemartini*, proveniente dall'area compresa tra il teatro e Piazza Cairoli.

Un altro problema è rappresentato dalle quattordici personificazioni scultoree di nazioni vinte, opera dello scultore *Coponius*, citate da Plinio⁵⁰. Sono state formulate diverse ipotesi sull'originario posizionamento di queste sculture: secondo Eugenio La Rocca dovevano essere poste in uno dei bracci della ristrutturazione augustea del portico pompeiano; per Filippo Coarelli dovevano collocarsi nell'*Hecatonstylon* che, per lo studioso, sarebbe la stessa *porticus* conosciuta anche come *Porticus Lentulorum* e *porticus ad Nationes*; secondo Gilles Sauron erano situate nella facciata esterna della cavea; la mia opinione, infine, è che si trovassero nel *porticus in summa gradatione* del teatro, ai lati del Tempio di Venere che è l'ipotesi accettata anche da Cadario⁵¹.

48. Cadario 2011.

49. Palma-Venetucci 2008-2009.

50. Plin., *Nat.* 36. 41. Per la situazione storiografica: Vd. Monterroso Checa 2008.

51. Cadario 2011, 20-21, n. 31 y n. 32.

Bisogna affrontare anche la problematica della statua posizionata nella famosa *Curia Pompeia*⁵². Secondo Coarelli ed altri ricercatori, bisognerebbe identificare questa scultura con il colossale Pompeo Spada che oggi giorno sorveglia la sede del Consiglio di Stato a Palazzo Spada. Invece secondo Cadario, La Rocca ed altri, la statua, che sosteneva la Gorgone e l'orbe, doveva rappresentare un imperatore e la collegano con Domiziano. Eugenio La Rocca, non accettando l'appartenenza del Pompeo Spada alla Curia, ritiene che la statua della Curia dovesse rappresentare Pompeo eroicizzato e nelle vesti di Nettuno dominatore dei mari⁵³.

Quest'opinione secondo Cadario⁵⁴, e con cui sono completamente d'accordo, ignora un dettaglio fondamentale: la statua della Curia fu un omaggio del Senato a Pompeo e eretta in suo onore dalla Città quando fece costruire in quel luogo il teatro e i portici⁵⁵. Questo accade nel 52 a.C. e non nel 55 a.C. Inoltre, fu un omaggio destinato a essere collocato in un edificio civile con valenza templare⁵⁶, come fu la Curia. Questo aspetto ci obbliga a pensare che si trattasse, come propone Cadario, di una statua togata *habitus consularis*. È assai complicato immaginare un Pompeo eroicizzato, rappresentato come Nettuno, di fronte a Cesare o a Crasso nel 55 a.C., in uno spazio civico e templare come questo.

La problematica maggiore è rappresentata, senza dubbio, dall'ipotesi che indica la presenza nei portici pompeiani di un'ampia serie di statue di donne resesi famose in seguito ad azioni incredibili⁵⁷. Plinio cita un testo dove si riporta la presenza di una statua di Eutidiques di Tralles, che partorì 30 figli, e di una statua di Alcipe, che partorì un elefante.

Tuttavia, Plinio cita chiaramente il teatro – *in ornamentis theatri* – e non il portico; e bisogna ammettere che Plinio era molto preciso quando collocava topograficamente le opere d'arte presenti nel complesso pompeiano.

Queste due statue non rappresenterebbero un problema se Filippo Coarelli⁵⁸ non avesse evidenziato che ambedue le sculture appaiono in una lista di 37 statue presenti a Roma ai tempi di Taziano e che quest'ultimo

vide sicuramente. Oltretutto, con il rinvenimento della base della statua della poetessa *Mistis*, hetaira o nutricia sidonia di Dioniso, si è acutizzato l'aspetto lascivo, ritenendo prostitute le donne effigiate nel portico di Pompeo, in relazione con la valenza amorosa di Venere⁵⁹.

Nonostante ciò, sono d'accordo con Cadario⁶⁰: esistono tre ragioni per cui non possiamo prendere la lista di Taziano e immaginare automaticamente che queste 37 statue, raffiguranti donne che compiono atti incredibili, poetesse, lascive o eroine, fossero collocate nel portico originale. La prima è che le due statue citate da Plinio sono riconducibili al teatro (*in ornamentis theatri*), sebbene sia possibile che fossero state spostate; la seconda è che ciò significherebbe che all'epoca di Taziano il programma scultoreo si conservava completamente, nonostante il susseguirsi di vari incendi e ristrutturazioni; la terza è che si sa che alcune statue citate da Taziano si trovavano in altri edifici di Roma.

In ogni modo, è certa l'esistenza di questa sfera femminile che, secondo G. Sauron⁶¹, si collega con la catabasi di un Pompeo vincitore degli inferi alla stessa maniera di Ulisse, Ercole o Dioniso e, pertanto, corteggiato da parte di tutte le donne strane e cattive dell'Ade. La cosa strana però è che di questo complesso apparato scultoreo sia giunto fino ai nostri giorni, con certezza, solamente la base di *Mistis*. Cadario, seguendo le ipotesi di Sauron, confronta questo programma con il giudizio di Paride, accomunando le partorienti a Giunone, le poetesse a Minerva e le Etere a Venere, la Vincitrice della gara.

Si può obiettare che, almeno che non fosse presente un'altra statua di Pompeo nel portico, è difficile collegare queste statue, come propongono Sauron e Coarelli, al Pompeo della Curia visto che, come già si spiegò in precedenza, difficilmente Pompeo poteva essere rappresentato in maniera eroica. Inoltre, sarebbe venuto a mancare qualsiasi collegamento visivo. D'altra parte, questo coro di eroine intorno al Pompeo che discende all'Ade ha bisogno di una coerenza unitaria e, in ogni modo, la statua della Curia è un dono del Senato del 52 a.C. e non del 55 a.C., anno di inaugurazione del complesso edilizio e nel quale si sarebbe teoricamente organizzato questo programma scultoreo.

52. Si vd. Cadario 2011, 45-52.

53. La Rocca 1987-1988.

54. Cadario 2011, 50.

55. Plut., *Brut.* 14, 1-4-5.

56. Gell. 14, 7.

57. Cadario 2011, 31-43.

58. Coarelli 1997.

59. Vd. Evans 2009.

60. Cadario 2011, 43.

61. Sauron 1987 y 2011.

Forse sarebbe meglio, come ammette lo stesso Sauron, collegare queste statue femminili con la donna per antonomasia che tutela questo complesso dal tempio della *summa cauea*.

In ogni caso, per ciò che qui ci interessa – e cioè la forma, lo spazio e le dimensioni – bisogna evidenziare che si trattava di statue maggiori che il naturale, a giudicare dalla grandezza della base rinvenuta. Allo stesso modo, se osserviamo la statua della Poetessa-Musa, procedente probabilmente dal teatro pompeiano, dobbiamo pensare a statue monumentali, in concordanza con tal enorme struttura architettonica.

Queste statue, sebbene enormi, non possono mai corrispondere ai quadrati della *Forma Urbis Marmorea*, che sono tuttavia di maggior dimensioni. Tali sculture, seppur nel non indifferente numero di 37 elementi, non sarebbero state sufficienti per caratterizzare interamente l'enorme spazio dei Portici Pompeiani, che occupavano 200 metri di profondità e 160 metri di larghezza. Se si vuole pensar ciò, queste statue dovevano quindi essere mescolate, lungo la stessa linea e nello stesso spazio, con altri programmi iconografici che ignoriamo, riempiendo interamente la profondità di questo spazio e rendendolo certamente una struttura con un'organizzazione poco coerente.

Per gallerie e serie scultoree (come processioni di eroi, *summi uiri*, poeti e poetesse, filosofi), a mio avviso, Roma offre sempre un luogo ben definito, cioè l'interno dei portici, in nicchie o su basi. Questo sistema doveva essere sicuramente il medesimo utilizzato anche nel portico pompeiano, nel quale le donne dovevano disporsi solo in una *porticus* «tematica», come in tanti altri portici di Roma: non si posizionavano mai nel centro del giardino, e nemmeno occupando le quattro braccia.

La Forma Urbis Marmorea

Non si è mai scavato esaustivamente nessun resto archeologico del Portico di Pompeo. Solo in tempi recenti è stato realizzato uno scavo archeologico e dal quale non si è ottenuto nessun risultato riguardante il contesto architettonico antico: si tratta dello scavo effettuato nel Teatro Argentina⁶². Pertanto, l'unica fonte archeologica utile per interpretare l'architettura del portico – chiaramente non

riferibile con sicurezza a quella originaria – è rappresentata dalla *Forma Urbis Marmorea*: la gigantesca mappa simbolica e codificata dell'architettura monumentale del centro storico di Roma⁶³.

L'intera esegesi architettonica realizzabile dai frammenti marmorei deve intendersi come una opzione aggiuntiva visto che, disgraziatamente, la codificazione dell'edilizia tramite segni grafici offre, nella miglior situazione possibile, almeno due ipotesi. O, quando è univoca, è sicuramente architettonicamente contraddittoria.

Cercherò qui di presentare solamente l'opzione architettonica più plausibile per questo spazio, anche se siamo costretti a continuare un *dialogo tra sordi*, al quale a volte giungiamo noi archeologi quando dobbiamo confrontarci con i marmi capitolini. Per prima cosa, ci confronteremo con il segno grafico, poi passeremo all'identificazione, successivamente all'architettura e, per ultimo, alla soluzione scelta.

La definizione del Portico Pompeiano nel corso della storiografia del monumento ha avuto, come scritto sopra, due versioni differenti: nella seconda opzione ha avuto una maggior influenza l'interpretazione del segno grafico della *FUM*, però forzando quest'ultima.

Il maggior problema risiede in una contraddizione degli stessi editori della *Forma Urbis* del 1960, forse confusi per via dell'insita difficoltà nel decodificare l'architettura del Portico attraverso i segni della *Forma*. Essi erano ben coscienti e spiegarono chiaramente che «per indicare le colonne, oltre il punto, vengono usati altri segni: il punto entro il rettangolo ed il rettangolo o quadrato di piccole proporzioni. Il punto entro il rettangolo ed il piccolo rettangolo non si trovano mai nello stesso monumento, ma sono spesso accompagnati dal punto semplice, cosicché si può supporre che si trovino ambedue nello stesso rapporto nei riguardi di quest'ultimo: forse indicano colonne poste su dado, mentre il punto indica colonne la cui base poggia direttamente sullo stilobate»⁶⁴.

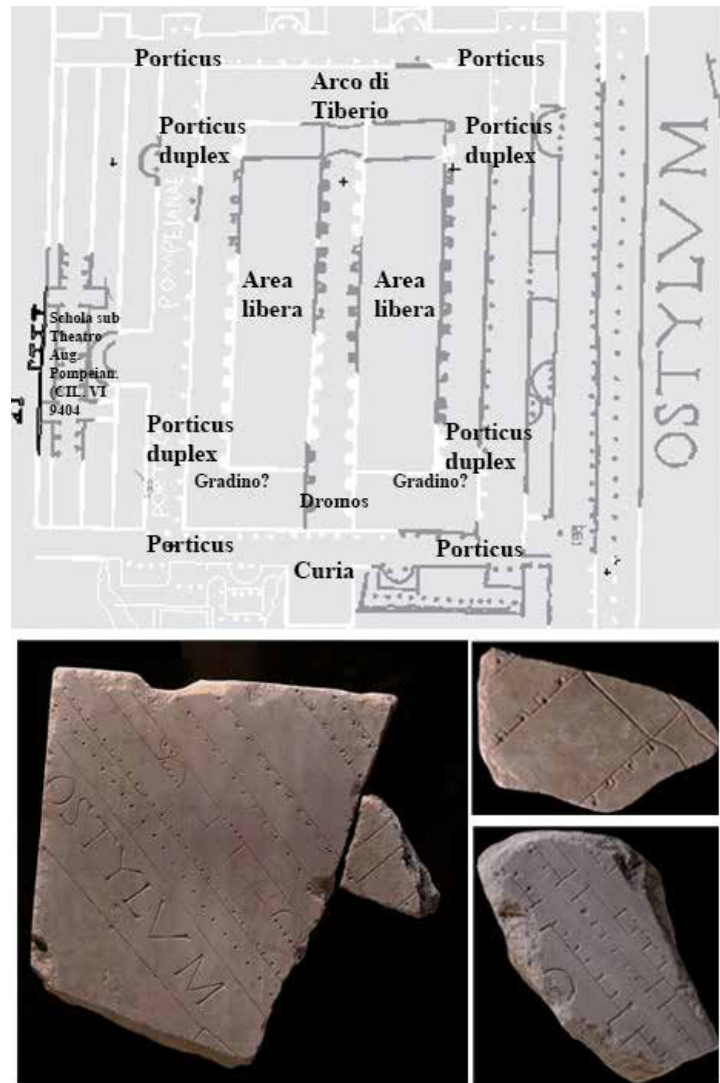
I padri della *FUM* sapevano effettivamente diverse cose: il punto dentro al rettangolo identifica sempre una colonna e, in questo caso, le colonne si trovano fuori dalle aree rettangolari delimitate da linee e difficilmente questi spazi longitudinali potevano essere coperti, visto che presentano una larghezza di 24 m. Nella seconda

62. Gianfrotta *et al.* 1968-1969.

63. Monterroso Checa 2012.

64. Carettoni *et al.* 1960, 202.

Fig. 16 – Proposta di articolazione dei Portici Pompeiani (© Antonio Monterroso Checa. Frammenti dei Portici nella Forma Urbis © Sovrintendenza Capitolina / Stanford University)



ipotesi, che si spinge troppo in là nell'interpretazione della *Forma*, i tetti oltrepassano la linea limite.

La prima ipotesi quindi, nella quale si immaginano boschi di platani con statue, non si regge in piedi se si consideriamo la *Forma Urbis Marmorea*: questi segni grafici rappresentano colonne, le statue non vengono mai raffigurate in questa maniera. Nella seconda ipotesi, come già detto, vi è una contraddizione enorme con la chiara interpretazione dei quadrati con punto della *Forma Urbis*. I quadrati con punto sono sempre colonne. Altro problema è come interpretarli in volume secondo nostri scopi.

Una terza opzione è quella di attenersi strettamente alla *Forma Urbis* (fig. 16). Seguendo questa via, dobbiamo supporre che esisteva un corridoio centrale porticato,

due enormi ali laterali libere e un *porticus duplex* nei lati longitudinali, ma non lungo tutto il suo sviluppo. Tanto l'ipotetico *dromos* centrale che si viene a creare, quanto i portici doppi laterali dovevano collegarsi con il settore orientale dei Portici, la zona dove si trovava la Curia, e con l'occidentale, dove si trovava la scena.

Anche questa opzione ovviamente presenta complicazioni. La più chiara è che nel settore occidentale e orientale i quadrati con punto non raggiungono la terminazione dei portici laterali. Esisteva forse quindi solo un tratto dove il portico era doppio: ma c'è una linea, cioè un limite o un gradino, che permette l'interpretazione.

La seconda è che in questo settore la *Forma Urbis* mostra chiaramente un arco di trionfo, probabilmente quello deliberato in onore di Tiberio, invece di quello

citato da Svetonio *contra regiam theatri*⁶⁵, alla fine del viale centrale porticato. Non risulta affatto comodo addossare un arco a un portico, non è logico incastrare il tetto spiovente di un portico con la facciata di un arco di trionfo. Le due strutture non potevano essere state ideate allo stesso tempo da un punto di vista architettonico. L'unica soluzione è che, se si tratta dell'arco di Tiberio donato dal Senato in epoca di Claudio, si addossasse a una via porticata preesistente.

Nonostante tutte queste complicazioni, penso che questa sia l'opzione più plausibile e meno anomala: permette identificare pertinentemente i quadrati della *Forma*; permette collocare al centro un viale porticato che collega *ualua regia* e *Curia Pompeia*, privilegiando chiaramente questo percorso; e permette scartare la presenza di statue nell'area libera e i platani.

Tutte le altre ipotesi forzano le fonti archeologiche e l'architettura del complesso pompeiano: né i platani né le due costruzioni in forma di *stoa* o *basiliche* al centro del portico sono architettonicamente convincenti. Inoltre, impedirebbero qualunque uso di questo parco col quale Pompeo collegò il tempio di Venere e la sede delle riunioni del Senato.

In assenza di tracce materiali e visto che siamo intrappolati in una sorta di equilibrismo topografico, la cosa migliore da fare è rispettare il valore intrinseco di ogni fonte archeologica, inserita in una corretta prospettiva monumentale e architettonica.

La Curia Pompeia

Al di fuori dell'asse orientale dei portici si posiziona la Curia. Non si tratta di una normale esedra del portico o di un'esedra di dimensioni maggiori, come tante volte proposto⁶⁶. È un vero e proprio edificio a sé stante.

Questo edificio è stato rappresentato in diversi modi da vari ricercatori. Le piante più affidabili sono state sempre quelle di Gatti e Marchetti-Longhi, che non hanno tradotto quei ruderi in volumi tridimensionali.

Con i miei colleghi R. Martín, J.I. Murillo e M.A. Utrero, e grazie alla gentilezza della Sovrintendenza Capitolina (ringrazio ancora M. Mattei ed Ersilia D'Ambrosio), ho lavorato a Largo Argentina fra il 2013 e il 2017. Abbiamo realizzato un rilievo fotogramme-

trico degli edifici pompeiani conservati nel lato ovest dell'Area: Forica pensile, Curia e Grande Latrina.

Le dimensioni della Curia la rendono paragonabile alla Curia Iulia; la rendono cioè prototipo di quest'ultima. I ruderi che persistono a Largo Argentina oltrepassano la lunghezza dei portici Pompeiani nella *Forma Urbis* (fig. 17). La Curia era quindi un edificio che rompeva tutto l'asse orientale del complesso. Era anche, come lascia intendere il dipinto di Santa Maria Maggiore, un edificio isolato, almeno nel suo momento originario: non vi si univano né la Forica pensile né la Grande Latrina che, stratigraficamente, si addossano a quote differenti e con tecnica costruttiva diversa a quella utilizzata per la Curia.

È stato possibile recuperare l'originaria organizzazione della Curia ed anche un tamponamento, nel punto dove un tempo era posizionato il *suggestus* che elevava la sedia del *princeps senatus*. Non si tratta di un rialzamento di 30 cm come accade nella Curia Iulia, bensì di un blocco di ben 6,5 metri di larghezza e di almeno 2 metri di altezza che oblitera completamente il posto centrale della Curia. Seguendo la sequenza stratigrafica, questo blocco, costruito in *opus caementicium* con paramenti esterni di reticolato, si addossa allo spoglio dei rivestimenti originari del muro di fondo della Curia. Le malte analizzate sono completamente diverse per composizione e provenienza rispetto a quelle originarie: per i confronti realizzati con altri campioni, queste malte sono databili ad epoca augustea (fig. 18).

Sia nella Forica Pensile sia nella grande Latrina, si è conservata l'intera sequenza stratigrafica degli elevati. Tutti gli incendi sono stati documentati, oltre a rialzamenti di piani di calpestio e ad altri dati che, tutti insieme, mostrano una continuità d'uso di questi due edifici⁶⁷.

Nella Curia, d'altra parte, non succede niente fino al suo spoglio. Ci sono solo tre fasi: fase pompeiana, fase augustea e fase dall'età medievale in poi (in quest'ultima l'edificio è già inglobato negli scantinati dei palazzi). La sua posizione isolata fu a poco a poco mitigata, sia con l'addossamento di Forica e Latrina, sia con l'addossamento degli edifici a due piani situati tra Curia e tempio B. Si tratta di un'epoca di silenzio, vuoto e assenza fra la chiusura da parte di Augusto che perdura fino al suo smantellamento.

65. Suet., *Aug.* 39, 1.

66. Monterroso Checa *et al.* 2018.

67. Lo studio complessivo sulla Forica e sulla Grande Latrina è in via di pubblicazione.

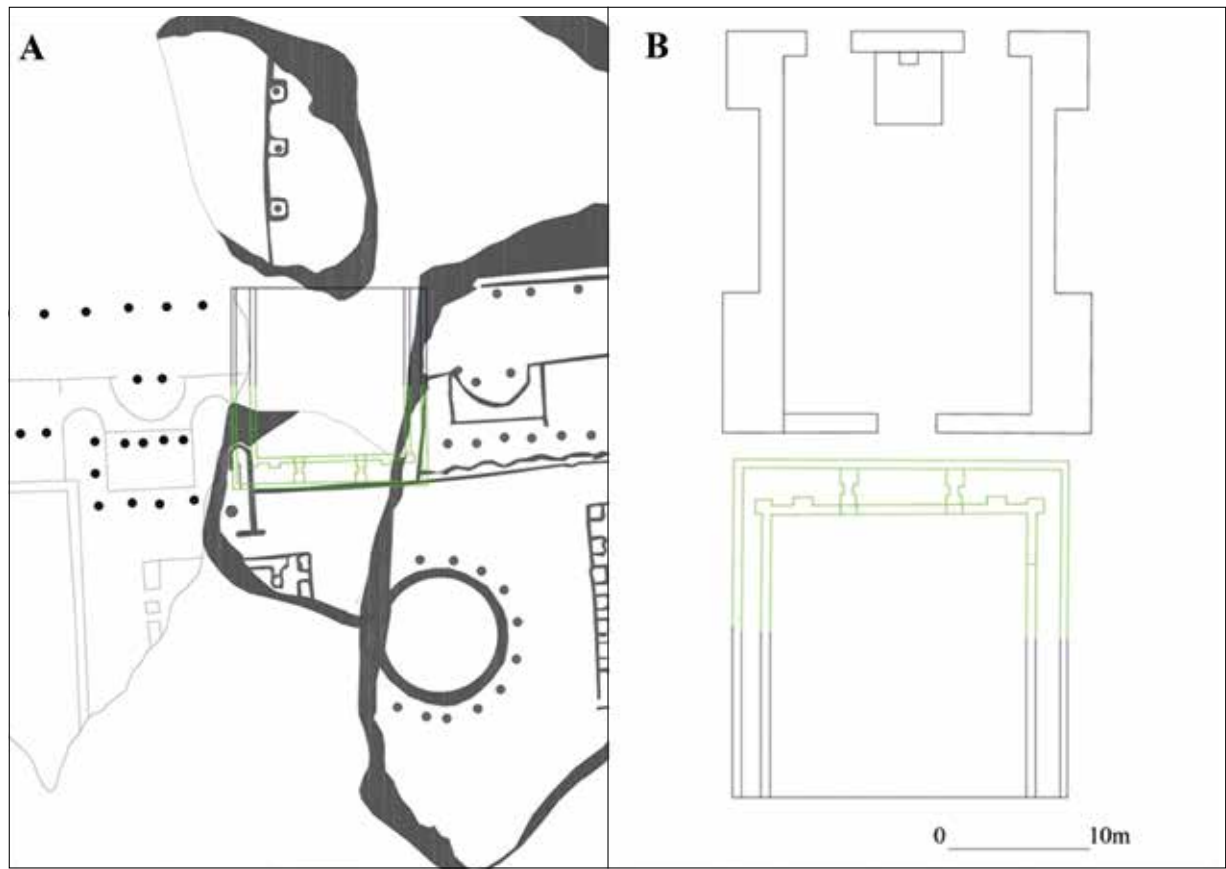


Fig. 17 – Curia Pompeia. A. Ricostruzione della realtà archeologica sopra il disegno della FUM. Comparazione con la Curia Iulia (Di Monterroso Checa *et al.* 2018)

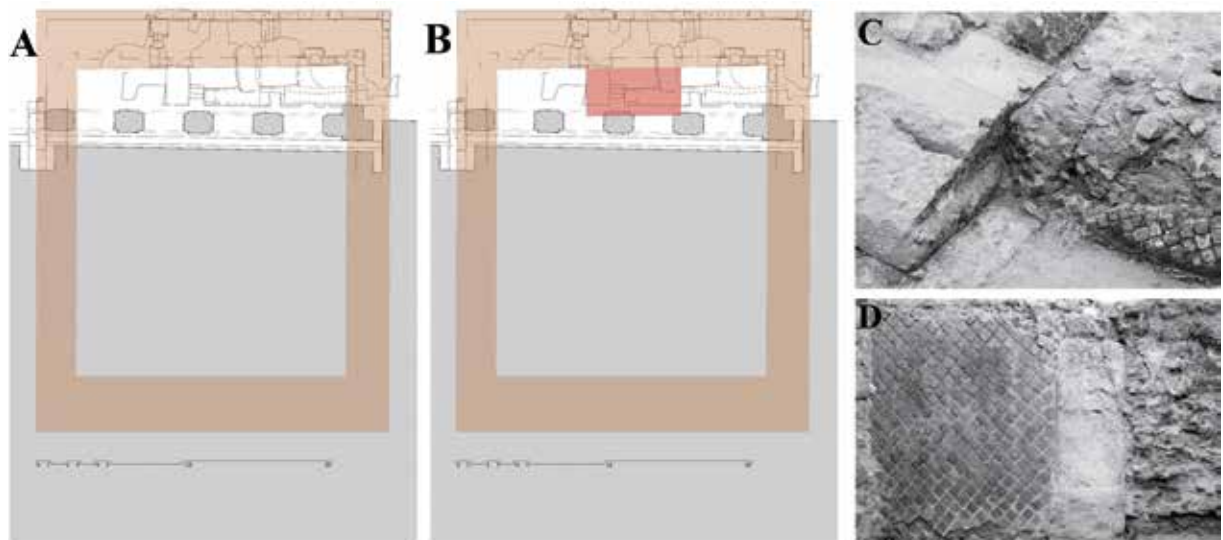


Fig. 18 – Curia Pompeia. A. Fase di Pompeo. B. Fase di Augusto. C-D. Muri di *opus reticulatum* di tamponamento del luogo originario del *suggestus* (Di Monterroso Checa *et al.* 2018)

Conclusione: il teatro di Pompeo nel Calendario della *domus* di Santa Maria Maggiore

Con l'entrata in scena di Eloïse Letellier nel dibattito scientifico sugli edifici pompeiani, si sono risolti tutti i dubbi e le incongruenze presenti nelle molteplici e differenti ipotesi presentate precedentemente.

La ricercatrice francese ha pubblicato nella *Revue d'études anciennes*⁶⁸ il più accurato stato dell'arte sul teatro di Pompeo. È veramente ammirabile la sua lucidità nei confronti di tutte le proposte.

Letellier, a mio avviso, ha risolto la questione andando alla ricerca di fonti romane dirette e, nello specifico, studiando l'immagine del mese di settembre dipinta nel calendario della *domus* conservata sotto Santa Maria Maggiore.

Fra i vari monumenti rappresentati, in questo dipinto si riconoscono anche, inequivocabilmente, il teatro di Pompeo, il portico ed il famoso tempio di Venere. È stato restaurato nel 2010 e pubblicato da Mols e Moorman e anche da Liverani⁶⁹. Prima di Eloïse Letellier nessuno si era accorto che il teatro rappresentato fosse quello di Pompeo. Io aggiungo che si vedono anche il tempio rotondo di Largo Argentina, il tempio A, l'*Hecatostylon*, il Pantheon e anche, forse, il teatro di Balbo ed i portici del Circo Flaminio. Sono tutti rivolti verso l'osservatore, quasi come se fosse una meravigliosa cartolina del Campo Marzio centrale. Una meravigliosa cartolina di epoca antoniniana.

In conclusione, la realtà dei fatti è la seguente:

– La disposizione del tempio di Venere è chiaramente a cella trasversale nel livello superiore del teatro. Non sporge fuori. Sulla mia cassa di scale, non si vede in prospettiva, ma, comunque, nulla compare.

– Nel dipinto, il tempio non sembra essere un tempio canonico tardorepubblicano a cella allungata. È un *sacellum* rettangolare senza articolazioni laterali come poi accade a *Leptis Magna*. Chiaramente nel dipinto non vi è abbastanza spazio per dipingere le sei colonne; sembrano quattro. Invece le dimensioni del tempio in rapporto alla cavea e alle sue sostruzioni dovevano essere sempre sei.

68. Letellier-Taillefer 2016.

69. Mols & Moorman 2010; Liverani 2010.

Una cosa è il dipinto, con i suoi limiti, un'altra è il dato strutturale e architettonico. Per questo io ritengo ancora congruente (anche se potrebbe non essere così) come unico modello di tempio conosciuto nei tempi di Pompeo quello a « celle barlogue ». La storia dell'architettura, per me, è più affidabile e importante che le imprecisioni del dipinto.

– Lo stesso compromesso artistico rappresentato nel dipinto conservato sotto Santa Maria Maggiore è stato messo in atto da Jean Marie Gassend, inventore geniale, quando dipinse per me il tempio ad Aix-en-Provence nel 2009, come pubblicato nel mio libro (fig. 19).

– La facciata del teatro aveva tre ordini arcuati più un attico: in altro modo non si sarebbe potuto raggiungere il livello del tempio né posizionarlo dentro alla cavea.

– La scena si sviluppa in altezza, alla fine del II secolo d.C., fino a raggiungere il livello superiore della cavea. Riconosco il mio errore. Non avrei mai potuto immaginare che la scena raggiungesse i 40 metri d'altezza. Nella scena, di conseguenza, dovevano essere presenti i tre ordini più l'attico, così come tramandato da Vitruvio. Continuo comunque a pensare però che la scena tardorepubblicana fosse organizzata solamente con un doppio ordine, come corrisponde in linea di massima alla tradizione ellenistica.

– Il cattivo stato di conservazione della pittura non permette l'individuazione delle pretese « basiliche » centrali del Portico. Sembra chiaro invece che non vi sia una massiccia presenza di alberi o platani, né che vi sia un viale centrale alberato.

– Forse la *Forma Urbis* e la pittura mostrano due momenti storici differenti del Portico, quello *pre* e quello *post* severiano. Non si capisce se i lati dei portici siano semplici o doppi.

– L'unica conclusione che è possibile ottenere da questo dipinto, datato al 160 d.C., è che il Portico era in larga parte uno spazio aperto.

Questa pittura dimostra inoltre che nel II secolo d.C. il ricordo del complesso pompeiano era ancora vivo nella società romana. Diversamente da quanto affermato da E. Letellier nel suo magnifico studio⁷⁰, non ritengo che il complesso di Pompeo fu scelto per il mese di settembre come riferimento ai *Ludi Romani* (la cui sede principale era il Circo Massimo). Per me, fu scelto nell'anno 160 d.C. per il ricordo pubblico e ufficiale del personaggio e del

70. Letellier-Taillefer 2016, 598.



Fig. 19 – Dipinto evocativo del teatro di Pompeo (© J.-M. Gassend – Di Monterroso Checa 2010)

complesso che ancora persisteva. Pompeo, come ricorda Filippo Coarelli, celebrava il suo compleanno il 29 di settembre (nacque il 29 settembre del 106 a.C.), celebrò il suo trionfo il 29 settembre del 61 a.C. e inaugurò il suo teatro il 29 settembre del 55 a.C.

Senz'alcun dubbio questa continuava ad essere una data pompeiana celebre a Roma. Sicuramente era una data importante anche per il proprietario o progettista del calendario della *domus* sotto Santa Maria Maggiore.

Colophon

Questa è, mi auguro, l'ultima revisione scritta che realizzerò sul teatro di Pompeo. Sono molto felice di farlo in Francia, scrivendo in italiano. Le due mie patrie acquisite. Ringrazio F. Fleury e S. Madeleine sentitamente per avermi offerto il migliore luogo per concludere questa tappa affascinante della mia vita. La vita di un provinciale ispanico che è stata resa speciale, diversa, dalla *Dea Terrarum Gentiumque*.

Negli ultimi quattordici anni ho scritto quanto ho scoperto e quanto so sulle meraviglie di Pompeo. Ho rivisto e analizzato quanto c'è. A favore o contro, ho

sempre citato tutti. Non ho più dati, sono vuoto. Non ci saranno purtroppo dati nuovi in futuro. Forse fra qualche decennio, ormai in una fase più matura della vita, finirò il mio libro sui teatri di Roma e d'Italia. Per l'immediato, assieme ai miei colleghi, mi rimangono unicamente per pubblicare la Forica Pensile e la Grande Latrina di Largo Argentina.

Mi ritiro alla mia *Bilbilis*, alla mia Ávila; l'eloquente Córdoba là in Tartessos. Stando lontano da Roma, faccio ormai molta fatica a esserne all'altezza. So quante competenze mi mancano per occuparmene come si deve, perché una volta le ho avute. Ho qui anche meraviglie sconosciute di patria provinciale delle quali occuparmi.

Je vous remercie de tout cœur mon cher maître. Si mon Pompée a fait carrière jusqu'ici dans le domaine scientifique qui est le sien, c'est toujours grâce à vous. Grâce à vous, j'ai vécu la plus haute historiographie archéologique romaine que jamais, celle du train à Göttingen et de nos heureux moments aixois.

Merci toujours mes chers Pierre et Nicole Gros.

Antonio MONTERROSO CHECA
Università di Cordova

Riferimenti bibliografici

- CADARIO M. (2011), « Teatro e propaganda, trionfo e mirabilia. Considerazioni sul programma decorativo del teatro e della porticus di Pompeo », *Stratagemmi. Στρατηγηματα. Prospettive teatrali*, 19, p. 11-68.
- CANINA L. (1835), *Cenni storici e ricerche icnografiche sul teatro di Pompeo e fabbriche adiacenti*, Roma.
- CARETTONI G., COLINI A.M., COZZA L., GATTI G. (1960), *La Pianta Marmorea di Roma Antica*, Roma, Danesi.
- COARELLI F. (1968), « La Porta trionfale e la Via dei Trionfi », *DdA*, 2, p. 55-103.
- COARELLI F. (1997), « Le théâtre de Pompée », *Dialogues d'histoire ancienne*, 23, 2, p. 105-124.
- CUBERA J.B., GALAZ M. (1995), « Platanus caesariana », *Habis*, 26, p. 153-158.
- EVANS J.D. (2009), « Prostitutes in the Portico of Pompey? A reconsideration », *TransactAmPhilAss*, 139, p. 123-145.
- FILIPPI F., PORCARI B., HESBERG H.V., MONASTERO G., BRACCALENTI L., GIANONE V. (2016), « Teatro di Pompeo. Nuove ricerche », in *Campo Marzio: nuove ricerche* (Atti del seminario di studi sul Campo Marzio, Roma, Museo nazionale romano a Palazzo Altemps, 18-19 marzo 2013), F. Filippi (dir.), Roma, Quasar, p. 324-368.
- FRUTAZ A.P. (1962), *Le piante di Roma*, vol. I-III, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani.
- GAGLIARDO M.C., PACKER J. (2006), « A New Look at Pompey's Theater: History, Documentation, and Recent Excavation », *AJA*, 110, p. 93-122.
- GIANFROTTA P., POLIA M., MAZZUCATO O. (1968-1969), « Scavo nell'area del teatro Argentina (1968-1969) », *BCAR*, 81, p. 25-113.
- GLEASON K.E. (1994), « Porticus Pompeiana. A new perspective on the first public park of ancient Rome », *Studies in the history of gardens and designed landscape*, 14, 1, p. 13-27.
- GROS P. (2010), « Préface », in A. Monterroso Checa, *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (serie Arqueológica; 12), p. 19-21.
- LA ROCCA E. (1987-1988), « Pompeo Magno "novus Nepotinus" », *BCAR*, 92, p. 265-292.
- LETELLIER-TAILLEFER E. (2016), « Le complexe pompéien du Champ de Mars. Enquêtes récentes et questions ouvertes », *REA*, 118, p. 573-599.
- LIVERANI P. (2010), « Osservazioni sulla domus sotto S. Maria Maggiore a Roma e sulla sua relazione con la basilica », *MDAI (R)*, 116, p. 459-467.
- MADELEINE S. (2006), *Le complexe pompéien du Champ de Mars: « une ville dans la Ville ». Reconstitution virtuelle d'un théâtre à arcades et à portique au IV^e siècle p.C.*, Tesi di dottorato in lingue e letterature antiche sotto la supervisione di P. Fleury, Université de Caen.
- MADELEINE S. (2014), *Le théâtre de Pompée à Rome. Restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques*, Caen, Presses universitaires de Caen.
- MOLS T.A.M., MOORMANN E.M. (2010), « L'edificio romano sotto S. Maria Maggiore a Roma e le sue pitture: proposta per una nuova lettura », *MDAI (R)*, 116, p. 469-506.
- MONTERROSO CHECA A. (2006), « *Theatrum Pompei*. Forma y arquitectura », *Romula*, 5, p. 27-58.
- MONTERROSO CHECA A. (2007), « *Forma Urbis y Theatrum Pompei*. El fragmento 39F de la Planta Marmorea Severiana », *BCAR*, 108, p. 125-144.
- MONTERROSO CHECA A. (2008), « Tres controversias sobre las catorce *nationes* de Coponio, *quae sunt circa Pompeium* », *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, supplementi 18, *Le due patrie acquisite. Studi in omaggio a W. Trillmich*, p. 277-285.
- MONTERROSO CHECA A. (2010), *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (serie Arqueológica; 12).
- MONTERROSO CHECA A. (2012), « Lettura architettonica e Forma Urbis Marmorea. Codificazione, figurazione e incisione dei monumenti », in *Vitruvio, disegno e architettura tra l'Antico e il Cinquecento*, P. Clini (dir.), Venezia, Marsilio, p. 135-155.
- MONTERROSO CHECA A. (2014), « La Forma Urbis Marmorea y el estadio de Domiciano: una propuesta topográfica », in « *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande* ». *Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, J.-F. Bernard (dir.) Roma, École française de Rome (Collection de l'EFR; 493), p. 215-229.
- MONTERROSO CHECA A., MARTÍN R., MURILLO J.I., UTRERO M.A. (2018), « Curia Pompeia: secuencia edilicia desde la Arqueología de la Arquitectura », *BCAR*, 117, p. 55-84.
- PACKER J.E. (2007), « Drawing Pompey. Three centuries of documenting Pompey's Theater (1833-2006) », in *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, A. Leone, D. Palombi, S. Walker (dir.), Roma, Quasar, p. 257-278.

- PACKER J.E. (2014a), « The Theater of Pompey in Rome: the Archaeological Evidence, the Architecture and the Destruction », *AAAH*, 27, p. 9-39.
- PACKER J.E. (2014b), « Reconstructing Pompey's Theater. Sophie Madeleine. Le théâtre de Pompée à Rome. Restitution de l'architecture et des systèmes mécaniques », *JRA*, 28, p. 587-590.
- PACKER J.E., BURGE J., GAGLIARDO M.C. (2007), « Looking Again at Pompey's Theatre: the 2005 Excavation Season », *AJA*, 111, p. 505-523.
- PACKER J.E., GAGLIARDO M.C., HOPKINS J. (2010), « The Theater of Pompey in 2009. A New Excavation », *BCAR*, 111, p. 71-96.
- PALMA-VENETUCCI B. (2008-2009), « Novità sul teatro di Pompeo nei manoscritti di Pirro Ligorio. I. La decorazione scultorea », *Rend. Pont.*, 81, p. 169-189.
- POCIÑA A. (1976), « Los espectadores, la Lex Roscia Theatralis y la organización de la cávea en los teatros romanos », *Zephirus*, 16-17, p. 435-442.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA E. (2003), *Terrarum dea gentiumque. Marziale e Roma: un poeta e la sua città*, Rome, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia.
- ROYO M. (1992), « Victor Baltard », in *Roma Antiqua. « Envois » degli architetti francesi, 1786-1901*, P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, F.-C. Uginet (dir.), Roma, Edizioni Carte segrete.
- SALIOU C. (éd.) (2009), *Vitruve. De l'architecture. Livre V*, Parigi, Les Belles Lettres.
- SANDE S. (2014), « The female portrait gallery in Pompey's theater complex in Rome. Appearance and impact », *ActaAArtHist*, 27, p. 41-70.
- SAURON G. (1987), « Le complexe pompéien du Champ de Mars. Nouveauté urbanistique à finalité idéologique », in *L'Urbs, espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. – III^e siècle ap. J.-C.)* (Actes du colloque international organisé par le CNRS et l'EFR, Rome, 8-12 mai 1985), P. Gros P., C. Nicolet (dir.), Rome, École française de Rome (Collection de l'EFR; 98), p. 457-473.
- SAURON G. (2011), « La propagande de Pompée: conception, diffusion et réception », in *Dicere laudes. Elogio, comunicazione, creazione del consenso* (Atti del convegno internazionale, Cividade del Friuli, 23-25 settembre 2010), G. Urso (dir.), Pisa, ETS, p. 143-159.
- WELCH K.E. (2009), *The Roman Amphitheatre: From Its Origins to the Colosseum*, Cambridge, Cambridge University Press.