



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN

SCIENZE LINGUISTICHE, FILOGICHE, LETTERARIE E STORICO-ARCHEOLOGICHE
CICLO XXIX

IL TEATRO ROMANO DI *POLLENTIA-URBS SALVIA*

RELATORE

Chiar.mo Prof. Roberto Perna

DOTTORANDO

Dott. ssa Sofia Cingolani

COORDINATORE

Chiar.mo Prof. Massimo Bonaf

ANNO ACCADEMICO 2017/ 2018

Il teatro romano di Pollentia-Urbs Salvia

1. Premessa e inquadramento della ricerca	5
2. Il teatro di <u>Pollentia-Urbs Salvia</u>	
2.1 Storia degli studi	7
2.2 Le indagini archeologiche nel teatro: dagli scavi pontifici al XX secolo	11
2.3 Descrizione del complesso architettonico	
2.3.1 <i>Le indagini e i restauri nel teatro tra il 1951 e il 1965 attraverso la lettura dei dati di archivio</i> ..	16
2.3.2 <i>Analisi del complesso architettonico attraverso i nuovi dati del rilievo</i>	23
2.4 La decorazione architettonica e figurata	
2.4.1 <i>Premessa metodologica e norme <u>catalografiche</u></i>	30
2.4.2 <i>Catalogo degli elementi architettonici in sito e dislocati</i>	31
2.4.3 <i>Catalogo degli elementi architettonici fuori contesto</i>	35
2.4.4 <i>Catalogo delle sculture</i>	46
3. Impianto e fasi di trasformazione, il teatro nella topografia urbana	73
4. Nuove ipotesi sul culto della <u>Salus</u> alla luce dei recenti dati dal teatro	81
5. Considerazioni conclusive	86
Appendice: documentazione di archivio	104

Bibliografia

Figure

Tavole

1. Premessa e inquadramento della ricerca

Il presente lavoro nasce con l'obiettivo primario dello studio organico del teatro romano della città di *Pollentia-Urbs Salvia*. Sebbene infatti sulla città e sui suoi principali monumenti esista un'ampia letteratura e rilevanti contributi recenti, ancora sostanzialmente inedito sin dalle prime indagini scientifiche condotte a partire dalla metà del secolo scorso, rimaneva proprio l'edificio teatrale. Questo, quale monumento chiave nell'ambito dell'urbanistica della città augustea e, alla luce dei dati scaturiti dalla presente ricerca, tardo-repubblicana è oggetto infatti, nel corso degli anni, di brevi cenni e di contributi parziali ma mai esclusivi.

Il primo approccio allo studio dell'edificio ha rivelato, in effetti, sin da subito la necessità di procedere ad una indagine volta da un lato alla ricostruzione delle vicende subite dall'edificio nel corso dell'età moderna, a partire quindi dagli scavi che, mirando alla ricerca delle opere d'arte in esso sepolte al fine di arricchire le collezioni del Museo Pio Clementino, hanno determinato la parziale rimessa in luce dell'imponente edificio alla fine del XVIII secolo e poi delle prime indagini scientifiche condotte nel corso della metà del secolo scorso, nell'ambito dei cantieri scuola per disoccupati promossi e seguiti dall'allora Soprintendenza alle antichità di Ancona e delle quali esisteva una corposa documentazione d'archivio, costituita da documenti, relazioni di scavo e numerose fotografie, mai compiutamente analizzata.

La fase preliminare della ricerca è pertanto stata dedicata alla raccolta e al vaglio ed al riesame globale dei dati esistenti editi ed inediti. Nel corso di tale fase è emersa non solo la necessità di procedere ad un nuovo rilievo del monumento che, affiancato a quelli già esistenti, ne potesse finalmente chiarire la genesi e l'esistenza di diverse fasi architettoniche che alcuni elementi sembravano evidenziare. Il rilievo realizzato si rendeva peraltro necessario anche al fine di comprendere e superare le difformi interpretazioni strutturali e planimetriche che emergevano dai numerosi rilievi precedenti e di consentire un'analisi obiettiva del monumento che partisse da dati definitivi per giungere ad una sintesi per quanto possibile organica e completa della vita dell'edificio e delle sue principali fasi costruttive.

Nonostante l'inevitabile perdita di dati stratigrafici data dalla sommarietà delle operazioni di scavo effettuate nel corso del secolo scorso abbia gravemente e irreparabilmente compromesso un lavoro di tipo analitico, l'analisi dei nuovi dati ottenuti dal rilievo ha consentito di giungere, attraverso l'individuazione – confermata anche da indagini di tipo “remote sensing” - e la precisazione cronologica delle sue diverse fasi edilizie, ad una migliore comprensione del monumento dal punto di vista planimetrico. La verosimile connessione individuata tra l'impianto originario dell'edificio e un preesistente edificio con probabile funzione sacrale, non noto precedentemente, ha consentito di

proporre una nuova lettura relativamente al ruolo ed al significato dell'edificio nell'ambito dello sviluppo topografico della città tra l'età tardo-repubblicana e l'età augustea e tiberiano-claudia. Con l'obiettivo di una comprensione organica del monumento si è inoltre proceduto all'esame dei materiali architettonici, scultorei ed epigrafici da esso provenienti. Il lavoro di raccolta e censimento svolto sui materiali provenienti dai vecchi scavi effettuati ha messo in evidenza la dispersione, per alterne vicende, di gran parte del materiale e l'inevitabile decontestualizzazione del restante e reso necessaria un'analisi di tipo essenzialmente archivistico e bibliografico, focalizzata soprattutto sul consistente apparato scultoreo ritenuto appartenente all'edificio, finalizzata ad istituire nuovamente la connessione tra contesto di provenienza e documentazione d'archivio. Sebbene solo in casi isolati, ed esclusivamente per le sculture, sia stato possibile giungere ad ipotizzare la collocazione precisa di taluni elementi nell'ambito dell'edificio stesso, l'indagine effettuata sugli elementi ornamentali ed epigrafici è risultata di fondamentale importanza per meglio definire e sostanziare le diverse fasi edilizie e di ristrutturazione individuate ed all'interno delle quali gli stessi materiali sembrano trovare oggi una più adeguata collocazione cronologica e stilistica.

2. Il teatro di *Pollentia*-Urbs Salvia

2.1 Storia degli studi

Un primo interesse verso i monumenti della città nel suo complesso, vista come ricca cava di materiale edilizio e già precedentemente oggetto delle spoliazioni nel corso delle scorrerie di Alarico prima e della guerra greco-gotica poi, è quello manifestato dai monaci cistercensi per la costruzione del vicino complesso abbaziale di S. Maria di Chiaravalle di Fiastra. Nel XII secolo anche il teatro, tra gli altri monumenti emergenti, doveva ancora essere parzialmente visibile e la sua cavea accessibile se, ottenuto il permesso dal Signore del Castello di Urbisaglia Abbracciamonti di *cavar pietre* nel territorio situato tra il Fiastra e l'Entogge, iniziò l'opera di spoliazione da parte dei monaci che, in una prima fase, sembra si appropriarono di parte dei sedili del teatro e dell'anfiteatro per riutilizzarli nelle fondazioni della chiesa¹.

A partire dal XVI secolo i monumenti della città che, con le loro ancora consistenti emergenze, dovevano caratterizzare in modo significativo e peculiare il paesaggio urbano e periurbano della media valle del Fiastra iniziano a suscitare l'interesse di eruditi e studiosi locali. Le prime menzioni relative al teatro si devono, in questo periodo, a F. Biondo, N. Peranzoni e F. Panfilo che parlano dell'esistenza nella città antica di tre teatri².

I reiterati movimenti franosi della collina soprastante aggravati dal quadro idrogeologico dell'area caratterizzata dalla presenza di numerose falde acquifere che devono aver accelerato il processo di interrimento del monumento, rendendolo solo parzialmente visibile fino alle importanti operazioni di sterro settecentesche, possono forse spiegare il limitato interesse nei confronti dell'edificio da parte di eruditi e antiquari locali e, quindi, la scarsità di notizie specifiche sul monumento.

¹ Morto Abbracciamonti, il figlio Gualtiero tentò in ogni modo di opporsi alle asportazioni di materiale e ne nacque una forte lite con i monaci che si ritenevano in diritto di prelevare i materiali in quanto eredi delle proprietà benedettine dell'ex agro pollentino-urbisalviense. La lite si concluse nel 1196 con un compromesso secondo il quale si limitava la concessione dell'Abbracciamonti al tempo necessario alla costruzione della chiesa (Gentili 1966, 2-17; Gentili 1978, 40-41). Visitando il complesso abbaziale ci si rende in effetti conto di quanto la pratica del reimpiego sia stata diffusa e, sostanzialmente, connaturata alla stessa costruzione degli edifici (Cingolani 2005, 23-24).

² I tre autori N. Peranzoni, *De laudi bus Piceni sive Marchiae Anconitanae libellus*(1510-1527), F. Biondo, *Italia Illustrata*, Basilae 1531, 340 e F. Panfilo, *Francisci Pamphili poetae sanctoseverinatis (1577) "Picenum"* sono citati e in parte compulsati da Colucci (1791, 174 e 1795, 151-153) secondo cui la notizia è spiegabile solo immaginando che oltre al noto teatro, che dobbiamo immaginare fosse visibile solo in parte sotto i crolli della soprastante collina da cui il monumento fu liberato solo grazie ai settecenteschi scavi pontifici (vedi *infra*), gli autori si riferiscano erroneamente all'anfiteatro e ad un altro monumento i cui resti potevano avere andamento semicircolare (si veda Colucci 1791, 174, e Colucci 1795, 151 che scrive: *In quanto poi ai tre teatri io son di parere che alcuno abbia preso per un de' Teatri l'anfiteratro, che ancora esiste in uno stato di mediocre conservazione, ed è innegabile che fosse tale, e per altro teatro i vestigj di qualche terma, o di altra simile pubblica fabbrica cosicchè il teatro si riduce al fine ad un solo*).

Nel XVIII secolo l'avvio delle operazioni di scavo pontificie all'interno della città e, in particolare, nel teatro determina altresì una rinnovata attenzione nei confronti dell'edificio e della città nel suo complesso³. Sebbene, contestualmente alle attività di scavo, l'interesse per la città emerga in alcuni lavori di autori locali tra i quali possiamo citare il lavoro di Catalani⁴, una lettera attribuita a G. Filippini intitolata *Sull'antica Urbisaglia lettera familiare*⁵e, ancora, un lettera dello stesso Filippini inviata nel 1819 all'urbisalviense Odoardo Nisi e dedicata alla descrizione dell'anfiteatro⁶, in questi autori i riferimenti specifici al teatro continuano ad apparire scarsi o nulli. Nel manoscritto di Celestino Nisi (Urbisaglia 1779-1851) *Raccolte di memorie storico-critiche preliminari alla difesa della città di Urbisaglia chiamata con altro nome nella sua antica origine, unitamente ad alcune notizie e riflessioni utili oltremodo all'istoria Picena*, del 1840, il riferimento al teatro è solo indiretto, in relazione a presunti scavi effettuati dal marchese Alessandro Bandini all'interno dell'edificio. Un particolare interesse, come già rilevato⁷, potrebbe rivestire una breve descrizione anonima della città e dei suoi monumenti conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Urbisaglia che però, avendo perduto l'originale planimetria allegata, risulta di difficile comprensione.

Il teatro, insieme alla sua *porticus post scaenam*, compare poi in una pianta topografica del Conte G. Pallotta del 1881⁸.

Nel 1883 la pubblicazione del IX volume del C.I.L. segna l'inizio degli studi di carattere scientifico su *Urbs Salvia*⁹. Al 1896 risale la pubblicazione da parte di Bormann dell'iscrizione frammentaria degli evergeti Gaio Salvio Liberale e Gaio Salvio Vitelliano¹⁰. L'epigrafe, attribuita erroneamente ad *Asisium* dallo stesso Bormann¹¹, sarà solo successivamente riassociata all'esatto contesto di provenienza¹², fornendo un importante conferma epigrafica della fase di ampliamento e monumentalizzazione del teatro e della *porticus post scaenam* alla fine del I secolo d.C. A questo periodo, fatta eccezione per il susseguirsi di pubblicazioni di carattere erudito e antiquario da parte

³ Colucci 1791; Colucci 1795.

⁴ Catalani 1778, 84-88.

⁵ Perna 2006, 9-10.

⁶ Nella lettera sono riportate informazioni utili circa lo stato dei ruderi. La lettera è conservata presso l'Archivio storico del Comune di Urbisaglia (Perna 2006, nota 37), mentre la documentazione grafica allegata è consultabile presso l'archivio disegni della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e paesaggio (ADS, Inv. 17871).

⁷ Perna 2006, 10.

⁸ Pallotta 1881. Si veda Perna 2006, 10-11, fig. 6.

⁹ C.I.L. IX, 526-529, 687-688, 700, nn. 5529-5559, 6365-6367.

¹⁰ Bormann 1896, 120-123.

¹¹ L'iscrizione, rinvenuta nel corso degli scavi pontifici settecenteschi all'interno del teatro, fu donata dal Pallotta ad Annibale degli Abbatini Olivieri che la fece confluire nella propria raccolta ed oggi si conserva presso il Museo Oliveriano di Pesaro (Catani 1989, 218-220).

¹² Fuchs 1987; Delplace 1990 e 1993, 283-284 e, da ultimo, Cancrini, Delplace, Marengo 2001, 109-111.

di autori di ambito locale¹³, segue una fase di silenzio da parte del mondo scientifico interrotta solamente dall'importante rinvenimento, nel corso delle indagini effettuate dalla Soprintendenza, del frammento dei *fasti triumphales* relativo agli anni 175-158 a.C. di cui dà notizia G. Moretti nel 1925¹⁴. Solo a partire dagli anni '70 si avverte un mutamento significativo e una nuova presa di coscienza dell'importanza della città romana e della sua tutela e valorizzazione al seguito di un interesse della comunità risvegliato dall'avvio dell'attività di ricerca nella città e nel suo territorio. Al 1970, contestualmente alle indagini archeologiche effettuate dal CNRS belga¹⁵, risalgono i primi studi compiuti da W. Eck sulle iscrizioni di Lucio Flavio Silva Nonio Basso¹⁶ e seguiti, nel 1982, dalla pubblicazione da parte di L. Gasperini dell'iscrizione monumentale di Gaio Fufio Gemino rinvenuta sulla scena del teatro nel 1955¹⁷. La lettura e l'interpretazione dell'epigrafe¹⁸, datata al 23 d.C., consente di attribuire la costruzione del teatro a Gaio Fufio Gemino, *patronus coloniae*, membro di una importante famiglia urbisalviense e console ordinario nel 29 d.C.¹⁹. Nel 1995 l'avvio delle indagini archeologiche dell'Università di Macerata²⁰ determinano un nuovo e decisivo impulso agli studi sulla città. Le indagini, incentrate in particolare nell'area del tempio della *Salus Augusta* e poi estese all'area del foro civile nonché al territorio della città ed oggi ancora in corso, segnano importanti progressi della conoscenza dell'assetto topografico e monumentale

¹³Tra la fine dell'800 e i primi anni del '900 le discussioni ruotano soprattutto intorno al doppio toponimo della città già affrontate da Colucci alla fine del '700 che affermava che *Pollentia* e *Urbs Salvia* erano città assolutamente distinte (Moroni 1846, 269, vol. X, lett. M; Speranza 1900). La descrizione del teatro che compare in uno degli scritti di F. Caraceni e ripresa poi da Piersanti 1964, ci dice che ancora negli anni '40 il teatro era molto più conservato di oggi, si ravvisa evidentemente tutto il giro della cavea e parte della sua gradinata (quindi conservata) e su questa gli ingressi ai vomitori Caraceni 1947, 32-33; Caraceni 1952, 87-90.

¹⁴ Moretti 1925, 114-127. Sullo stesso poi Degrossi 1947, 338-340, tav. XC VIII, con bibliografia precedente.

¹⁵ Vedi infra.

¹⁶ Gli studi di Eck (1970, 93-111) che, come sottolineato da Paci 1990, era venuto a conoscenza delle epigrafi di Flavio Silva Nonio Basso grazie agli scritti dell'erudito locale G. Piergiacomini (Piergiacomini 1960) furono fondamentali alla ricostruzione delle origini e della carriera dell'importante famiglia urbisalviense di cui il Flavio Silva era un esponente di rango senatorio di una certa rilevanza dato il merito di aver posto fine alla rivolta giudaica con l'assedio di Masada nonché quello di aver munificamente provveduto, probabilmente con i proventi del bottino, la città di un anfiteatro nell'81 d.C. Gli studi di Eck confluirono successivamente (Eck 1995) in un lavoro prosopografico di sintesi sulle più illustri famiglie urbisalviensi parte di un più ampio volume di studi su Urbisaglia (Bacchielli, Delplace, Eck, Gasperini, Paci 1995).

¹⁷ Gasperini 1982 (stesso testo pubblicato in Gasperini 1995), 1-21. C.I.L. IX, 5815. Precedentemente dell'epigrafe, oltre che in Annibaldi 1955, si era data nota in Piergiacomini 1964, 87.

¹⁸ Gasperini 1982. In Gasperini 1995 il frammento epigrafico viene ricollegato ed integrato con un altro, già noto, murato nella parete esterna dell'abside della Chiesa di S. Donato di Montefano e parte destra della medesima iscrizione. L'epigrafe contiene la carriera senatoria fino alla designazione per il tribunato della plebe di Gaio Fufio Gemino, altro esponente di una nota famiglia urbisalviense di rilievo strettamente legata ad Augusto e alla casa imperiale e alla quale si deve, in parte, il rinnovamento urbanistico e monumentale della città. Sull'argomento si veda anche Gasperini-Paci 1982, Delplace 1990, 101-106 e Delplace 1995, 36-39.

¹⁹ Sulla famiglia dei *Fufii Gemini* Eck 1992-1993 e, da ultimo, con l'ipotesi di attribuire allo stesso Gaio Fufio Gemino cui si deve il teatro anche l'edificazione del tempio della *Salus Augusta*: Paci 2016.

²⁰ Direttori della missione archeologica dell'Università di Macerata ad *Urbs Salvia*, la prof.ssa G.M. Fabrini dal 1995 al 2013 e il prof. R. Perna dal 2013 a tutt'oggi.

della città antica e del suo *ager* tra cui, da ultimo, quello della sua fondazione in età graccana²¹. Nell'ambito dell'ampia bibliografia scaturita dal susseguirsi di tali indagini e di importanti risultati, il teatro, oggetto di pochi e parziali contributi specifici²², è rimasto fino ad oggi, insieme all'anfiteatro, uno dei monumenti ancora sostanzialmente inediti della città.

²¹ Sulle più recenti acquisizioni e sull'assetto monumentale e topografico della colonia si vedano da ultimo, e con bibliografia precedente: Perna 2006; Fabrini 2012; Fabrini 2013. Per la fondazione della colonia in età graccana: Perna 2013, 227-251; Paci 2014; Paci 2015; Per ulteriori e aggiornate considerazioni sul poleonimo della città: Bertrand 2013 e Paci 2016.

²² Alcune riflessioni sui criteri progettuali dell'edificio vengono espresse in Amucano 1992. Un primo inquadramento dell'assetto strutturale e planimetrico dell'edificio viene fornito da Delplace 1993. Successivamente, nuovi dati interpretativi ed una più recente planimetria dell'edificio vengono forniti in Perna 2006, 84-94. Il teatro è inoltre censito in: Blake 1947, 287; Lugli 1957, 597; Blake 1969, 148; Schmiedt 1970, tav. CXVI; Frézouls 1982, 384; Blake 1973, 263; Gaggiotti, Manconi, Mercado, Verzar 1980, 261; Fuchs 1987, 68-70; Quiri 1987, 245; Courtois 1989, 247-248; Verzar-Bass 1991, 115, nota 15; Panicciari 1999, 136-139, Tosi 2003, 344-350 e, infine, Sear 2006, 158-159.

2.2 Le indagini archeologiche nel teatro: dagli scavi pontifici al XX secolo

Solo al XVIII secolo, nello spirito del rinnovato interesse per le antichità che caratterizza la temperie culturale neoclassica risalgono le prime indagini di scavo documentate nell'area della città²³. L'avvio di tali indagini si deve all'interesse del marchese Alessandro Bandini Collaterali di Camerino che il 21 dicembre 1773 aveva ottenuto in enfiteusi perpetua le aree corrispondenti a Sarrocciano, Santa Maria in Selva e Santa Maria di Chiaravalle di Fiastra²⁴. Bandini, che già dal 1774 aveva avviato alcune ricerche sul territorio della città donando alcuni dei più rilevanti rinvenimenti al Papa Pio VI e suscitando, probabilmente, l'interesse del pontefice nei confronti della zona, solo nel 1776 ottenne l'autorizzazione ufficiale di scavo, autorizzazione nella quale si faceva espresso divieto di effettuare indagini all'interno di necropoli, luoghi sacri e antichi edifici della città²⁵. Le prime indagini di scavo nel teatro presero avvio solo con le attività archeologiche pontificie che iniziarono, determinando la temporanea sospensione degli scavi Bandini, nel giugno del 1777. Le ricerche pontificie, promosse nella Marca Anconetana da Pio VI con il precipuo obiettivo di raccogliere opere d'arte per arricchire le raccolte del Museo Pio Clementino di recente riorganizzato dal pontefice, si svolsero attraverso una vasta campagna di scavi nei centri di *Cupra Maritima*, *Ricina*, *Falerio Picenus* e, appunto, *Urbs Salvia*. In quest'ultima le indagini si concentrarono in particolare, anche se con ogni probabilità non esclusivamente, nel teatro le cui strutture, come sappiamo anche da quanto scrive il conte Paris Pallotta, non ancora individuate giacevano sepolte sotto una montagna di terra franata nella cavea e sulla scena. Lo sterro dell'edificio teatrale dovette richiedere l'impiego della maggior parte del tempo a disposizione e un ingente dispiegamento di uomini, mezzi, non solo per il consistente volume di terra franata dalla soprastante collina che doveva probabilmente riempirne quasi completamente la cavea ma anche per la presenza di numerosi elementi in posizione di crollo per rimuovere i quali si ricorse anche

²³ In questa fase è particolarmente intensa anche l'attività di ricerca svolta dai privati che richiedevano concessioni di scavo pontificie al fine di ottenere reperti che andassero ad arricchire le loro raccolte o per venderli sul libero mercato (Pietrangeli 1958, 5).

²⁴ Archivio di Stato di Macerata, *Archivio Priorale*, *Bandi*, vol. 786.

²⁵ La licenza di scavo rilasciata a Bandini a firma del Tesoriere Generale Cardinal G. Pallotta è contenuta in un documento dell'archivio Giustiniani Bandini della Fondazione Camillo Caetani di Roma, b. 260, fasc. 1128, c. IV, edito in Catani 1988, 288, doc. 21. Dal testo della concessione e dai relativi divieti contenuti si evince con chiarezza che le attività del marchese non dovettero, almeno per questa prima fase, riguardare il teatro della città, come pure nessun altro dei restanti edifici pubblici. Che l'attività di Bandini si fosse concentrata, del resto, in altre zone della città antica, seppure sempre all'interno delle mura, abbiamo conferma da una lettera di Bandini allo stesso Cardinale G. Pallotta in cui il Marchese specifica di aver fatto praticare scavi in due terreni all'interno delle mura urbane: "nel solito campo della parrocchia" e nei terreni dei Padri minori conventuali, cioè del convento del SS. Crocifisso (Archivio Giustiniani Bandini della Fondazione Camillo Caetani di Roma, fasc. 1128, C13 in Catani 1988, doc. 28).

all'uso di mine²⁶. Gli scavi pontifici, iniziati a giugno e sospesi nel dicembre del 1777, restituirono presumibilmente molti materiali, i più pregevoli²⁷ dei quali, insieme alle due statue (catt. 15-16) furono inviati al Museo Pio Clementino.

L'importante lacuna documentaria che interessa il carteggio Bandini per gli anni 1777-1794, non ci consente di sapere se il Marchese, come da suo espresso desiderio²⁸, abbia proseguito gli scavi già intrapresi dai cavatori pontifici nel teatro, come in realtà pare desumibile da una documentazione purtroppo scarsa²⁹.

Dopo gli isolati interventi di scavo nel corso di lavori per la bonifica dei terreni adiacenti al teatro del 1882³⁰, sistematiche campagne archeologiche furono condotte nel corso degli anni '20 del secolo scorso, sempre nel teatro e nei terreni contermini di proprietà di Amilcare Cecchi, dalla R. Soprintendenza ai musei e agli scavi nelle Marche e negli Abruzzi³¹. Fu proprio nel corso degli scavi del 1921, nel corso di un saggio di scavo effettuato presso il *vomitorium* destro del teatro, alla profondità di circa 6 m, che fu rinvenuta la statua di togato (cat. 4)³², oggetto poi di un'aspra contesa tra la Soprintendenza e il proprietario del terreno Amilcare Cecchi documentata da un

²⁶ L'uso di mine con polvere da sparo, già consigliata dall'Abate Olivieri all'amico Bandini, è documentato grazie ad uno dei giustificativi di spesa dei Tesorieri della Marca per conto della R.C.A., conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e BB.AA., b. 18, cc. 33-34, Giustificazione n. 24, edita in Catani 1989, 248, doc. 28).

²⁷ Pietrangeli 1958, 148-150, tav. XXII, fig. 2.

²⁸ Si veda la lettera di Bandini al Cardinal Pallotta (Archivio Giustiniani Bandini della Fondazione Camillo Caetani di Roma, b. 260, fasc. 1128, c. 13, in Catani 1988, doc. 28).

²⁹ Tra questa, una stima di marmi rinvenuti risalente al 1795 e un passo del manoscritto del 1840 a firma di Celestino Nisi (Urbisaglia 1779-1851) dal titolo *Raccolte di memorie storico-critiche preliminari alla difesa della città di Urbisaglia chiamata con altro nome nella sua antica origine, unitamente ad alcune notizie e riflessioni utili oltremodo all'istoria Picena*. L'autore, sebbene giudicato non particolarmente attendibile già dallo stesso Mommsen (C.I.L. IX, 527) afferma che "nel sito stesso (il teatro) dove furono rinvenute le sopra descritte statue (le tre statue rinvenute durante gli scavi pontifici), richiamato il Pezzolli in Roma, proseguì alcuni scavi il Sig. M.se Alessandro Bandini e vi rinvenne altre 5 statue, che oggi adornano la Galleria di Lanciano in Camerino con una raccolta di altri pezzi di marmo sopraffino e di ogni qualità che riempie una camera intera..." (Catani 1988, 261, doc. 32). Altra testimonianza indiretta della prosecuzione delle attività di scavo nel teatro da parte di Alessandro Bandini può essere considerata una lettera del 3 maggio 1866 la signora Maria Rossi O'Connell scrive che nei suoi possedimenti urbisalviensi comprendenti anche il teatro e l'anfiteatro, sono stati rinvenuti alcuni reperti tra cui monete, frammenti statuari e colonne e afferma che dal 1821 dispone della licenza pontificia per effettuare scavi nei terreni confinanti con quelli del marchese Bandini che pure ha rinvenuto reperti archeologici. La signora O'Connell propone quindi al Direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Ancona di sovrintendere agli scavi (Fondo della Commissione Conservatrice dei Monumenti Storici e letterari e degli oggetti di Antichità e d'Arte nelle Marche, versato all'Archivio di Stato di Ancona dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Marche che lo aveva precedentemente custodito prima sotto la denominazione di "Archivio Ciavarini" e poi "Archivio vecchio Brizio", f. 25, cass. 2). Ancora nel 1882 si scava nei terreni contermini al teatro, come confermato, oltre da una lettera del conte G. Pallotta (Delplace 1993, 304, nota 8) che riferisce dei lavori di scavo effettuati nel marzo del 1882 anche dalla relazione di G. Fiorelli riferibile ai medesimi lavori (Fiorelli 1882, 105-107) nel corso dei quali venne in luce una condotta d'acqua coperta alla cappuccina e alcune statue, oggi tutte disperse, tra le quali quella interpretata come *Salus/Bona Dea*. (vd. infra).

³⁰ Cfr. nota precedente.

³¹ Delle indagini nei terreni adiacenti e sotto al teatro, già avviate nel 1910 (ANS, ZA/177/14; AVS 7/14), si conserva un diario di scavo relativo al cosiddetto Edificio a nicchioni e criptoportico superiore per il periodo 21 aprile- 20 maggio 1922.

³² Moretti 1924, 114; Moretti 1925, 222.

corposo carteggio del 1929³³. Le indagini di scavo, accompagnate da importanti interventi di consolidamento³⁴ proseguirono nel corso del 1922 e 1923, estendendosi³⁵ con la finalità della messa in luce della scena³⁶.

Ad eccezione di rinvenimenti di tipo occasionale effettuati in diverse zone della città antica nel corso degli anni '40, nessuna notizia abbiamo dall'archivio e dalla bibliografia relativamente al teatro fino al 1951, anno in cui su impulso del Soprintendente Annibaldi si avvia il cantiere di scavo per disoccupati. Il 1 giugno 1951, su consenso di Amilcare Cecchi nell'ambito dei vasti possedimenti fondiari del quale rientrava il terreno su cui insisteva l'edificio, Annibaldi invia la richiesta all'allora Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale chiedendo di impiantare un cantiere scuola-lavoro allo scopo di rimettere in luce il teatro e prevedendone sin da subito le successive opere di restauro e consolidamento della struttura. Approvato il progetto nel luglio dello stesso anno il primo cantiere scuola ha inizio il 25 febbraio 1952 e prosegue, mediante successivi rinnovi accordati dal Ministero, fino al 1960³⁷. L'unica documentazione esistente dei lavori, oltre alle poche notizie edite fornite dal Soprintendente Annibaldi contestualmente alla prosecuzione delle indagini³⁸, consiste nelle relazioni tecniche inviate al termine di ciascuna campagna dalla Soprintendenza all'Ufficio provinciale del lavoro. Da tali relazioni si evince chiaramente come le indagini effettuate, in profondità, siano consistite nel semplice sbancamento di terreno e nel mero svuotamento delle strutture da una cubatura di terreno ingente, mediante lavoro manuale e, come frequente per l'epoca, utilizzo di una decauville. L'inesistenza di intenti stratigrafici e l'assenza di documentazione accurata³⁹ non può peraltro che confermare lo scetticismo già espresso in merito agli scarsi o nulli esiti documentari di tali indagini⁴⁰ che ebbero, d'altra parte, l'indubbio merito di riportare alla luce il monumento nella sua interezza e di provvedere alla sua messa in sicurezza mediante una serie di operazioni di restauro e consolidamento delle strutture⁴¹. Nel 1952 le indagini

³³ ANS ZA 177/17; AVS 7/1.

³⁴ Al 24 aprile 1922 risale un preventivo per la realizzazione dei due muri di sostegno al muro del teatro e al 26 aprile dello stesso anno il primo progetto di consolidamento della testata di destra del teatro firmata dall'arch. Bizzarri (App., docc. 5-6).

³⁵ In una lettera del 6 giugno 1923 indirizzata alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti di Roma Moretti scrive di aver avviato i primi saggi di scavo finalizzati alla ricerca della scena del teatro (AVS 7/14).

³⁶ In una lettera del 29 maggio 1923, l'incaricato ai lavori di scavo informa il Soprintendente Moretti che le due trincee di 15 x 4 m avevano evidenziato consistenti strati di riporto (forse risultato degli scavi pontifici e delle indagini successive) *e massi gettati disordinatamente* e il rinvenimento di 6 tombe alla cappuccina prive di corredo (App., doc. 6).

³⁷ Si veda App., docc. 11-36.

³⁸ Annibaldi 1951, n. 3813; 1953, n. 3735; 1954, n. 5053; 1955, n. 4450; 1956, n. 4997; 1957, n. 5413; 1958, n. 4232; 1960, 4537 e Annibaldi 1965. Alcune notizie sono anche in Blake 1947, 287; Andreae 1959, coll. 196-201.

³⁹ Come accade di frequente in questo tipo di cantieri (cfr. AA.VV., *I cantieri di lavoro a servizio dell'archeologia*, a cura del Ministero del lavoro e della previdenza sociale, Roma 1959).

⁴⁰ Quiri 2003, 400, nota 1; Perna 2006, 86, nota 309.

⁴¹ L'attenzione del Soprintendente Annibaldi per la messa in sicurezza delle strutture riportate in luce e il loro consolidamento si rivela costante durante tutto il corso dei lavori. Già in una lettera del 29 aprile 1954: Annibaldi

iniziano a mettere in luce parte della cavea e del corridoio anulare esterno del teatro, nonché tratti della *porticus post scaenam*⁴², accendendo l'interesse dell'opinione pubblica⁴³. Nel 1953 si concentrano in particolare nel settore sinistro della cavea e della scena, mettendo inoltre in luce gli accessi posteriori all'ima e alla summa cavea nel settore destro nonché parte del corridoio anulare che circondava esternamente l'edificio. Per il 1954 disponiamo di un breve diario di scavo a firma dell'allora responsabile dei lavori Geom. Marcomeni corredato da una pianta delle strutture (Fig. 13) con indicazione delle aree messe in luce in quello e nei cantieri precedenti e con una localizzazione dei principali rinvenimenti relativi, in particolare, a frammenti statuari e lastre di pavimentazione dell'orchestra⁴⁴. Al 1955, nel corso dei lavori a ridosso del lato destro della *frons scaenae*, si rinvennero le due statue (cat. 1-2) e i due frammenti di iscrizione monumentale relativa a *C. Fufius Geminus*⁴⁵. Per tutto il 1956 e il 1957 i lavori proseguono, contestualmente a quelli avviati nell'anfiteatro, nel settore centrale esterno della cavea e ancora nel suo settore destro⁴⁶. Nel 1958 si proseguono i lavori nella zona corrispondente alla summa cavea e nella scala di accesso sinistra⁴⁷. Nel 1959 i lavori devono essere pressochè terminati e sono in corso le operazioni di restauro e consolidamento che terminano il 5 luglio 1960⁴⁸.

Nel corso degli anni '70 viene avviato dalla Soprintendente L. Mercando con la collaborazione di Ch. Delplace dell'Università di Strasburgo un vasto programma di ricerche a carattere anche topografico e urbanistico nell'intento di ampliare le conoscenze sull'antica città fino ad allora limitate ai singoli monumenti⁴⁹. Nell'ambito di tale ricerca, focalizzata in larga parte alla localizzazione e all'indagine del Criptoportico che circonda il tempio della *Salus*, Ch. Delplace avvia anche indagini nella zona del teatro con la finalità di mettere in luce ed indagare nelle sue articolazioni strutturali e architettoniche la *porticus post scaenam*, il cui lato ovest era già stato parzialmente scavato nel 1952. Le indagini, che condotte nel 1976 confluiscono in un più ampio lavoro edito nel 1993⁵⁰, permisero quindi alla Delplace di proporre una prima ipotesi di

evidenzia la necessità di lavori di consolidamento e restauro del teatro - sottofondazione dei muri di contenimento all'esterno della cavea, risarcimento degli archi gi ingresso, riprese murarie in vari punti, copertine di protezione. Ancora, in una lettera del 21 agosto del 1958 al genio civile di Macerata, il Soprintendente Annibaldi sottolinea la problematicità della situazione del teatro minacciato da movimenti franosi del terreno soprastante il lato destro della cavea (App., docc. 22-24).

⁴²AVS 8/26d, doc. n. 29

⁴³In un articolo del quotidiano *Il Tempo* del 10 maggio 1952 si riferisce dei notevoli risultati raggiunti dagli scavi nel teatro e dei notevoli risultati raggiunti che mettono in luce il lato sud del monumento augurandosi la prosecuzione del cantiere (AVS, C. 7/F. 1-ZA 177/17/18).

⁴⁴*Giornale degli scavi del 1954*, presso AFS; Archivio disegni inv. 17915.

⁴⁵AVS 8/25a, doc. nn 22; Annibaldi 1955, 359, n. 4450.

⁴⁶AVS 8/25c, doc. n. 11, 12; AVS 8/26d, doc. n. 18, 19, 25.

⁴⁷AVS 8/26d, doc. n. 28

⁴⁸AVS C. 8/ F. 26d.

⁴⁹Delplace 1979; 1980; 1981a; 1981b; 1983; 1993; Delplace, Paci 1981.

⁵⁰Delplace 1993, 286, 323-324.

ricostruzione planimetrica e architettonica da ridefinire oggi non solo grazie all'analisi delle fotografie aeree⁵¹ ma ai più recenti dati offerti dalle indagini geofisiche.

⁵¹ Perna 2006, 84-85.

2.3 Descrizione del complesso architettonico

2.3.1 Le indagini e i restauri nel teatro tra il 1951 e il 1965 attraverso la lettura dei dati di archivio.

La richiesta per l'impianto del primo cantiere-scuola si data al giugno del 1951 (doc. 11). Il cantiere prende ufficialmente l'avvio il 25 febbraio 1952 (Fig. 1), dopo l'approvazione del progetto⁵² da parte del competente ufficio del Genio Civile di Macerata (doc. 12).

I lavori iniziano con un piano di sterro per la rimessa in luce dell'edificio completamente obliterato dai continui movimenti franosi della collina soprastante, operazione per la quale è previsto inizialmente l'impiego di 25 operai per 76 giornate lavorative (doc. 13). Dalle fotografie d'epoca che documentano, infatti, lo stato dell'edificio a inizio lavori si vede chiaramente come l'invaso della cavea fosse pressochè completamente riempito di terreno. Delle gradinate della cavea, riempita di terra e crolli, nulla è visibile (Fig. 2) mentre il muro esterno risulta interrato fino alla quota di calpestio del tempo (Figg. 3-4). Come ripetutamente osservato dalle relazioni dell'epoca, la pressione della collina soprastante aveva compromesso, dal punto di vista statico, soprattutto il settore meridionale dell'edificio determinando, come si può vedere già in alcune foto, lo scivolamento e la perdita di staticità di alcune delle strutture, fino al crollo della volta dell'*aditus maximus* meridionale (Fig. 5) e del soprastante *tribunal*, mentre in condizioni statiche parzialmente migliori si conserva il settore settentrionale dell'edificio con i suoi annessi (Fig. 6). Già il quotidiano Il Tempo del 10 maggio 1952 riferisce dei notevoli risultati raggiunti dagli scavi nel teatro effettuati nell'ambito del cantiere scuola per disoccupati e dei quali si auspica la prosecuzione⁵³ (Fig. 7).

I lavori effettuati nel 1952-1953, come documentato dalle relazioni tecniche annuali inviate dalla Soprintendenza al Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale e da quelle, settimanali, inviate dai capocantieri alla Soprintendenza stessa, consistono dunque in scavi di sbancamento in profondità che in alcuni punti raggiungono anche gli 8 metri dal piano di campagna (doc. 14; Fig. 8), rendendo necessaria la progressiva sistemazione a gradoni della scarpata a ridosso del muro esterno della cavea che si andava mettendo in luce (Fig. 9) e il puntellamento dello stesso (doc. 14; Fig. 10). Per tale motivo, per il trasporto della terra rimossa, si mette in funzione un sistema

⁵² AVS, C.8/F. 25a

⁵³ AVS, C. 7/F. 1 (ZA 177/17/18).

Decauville con binari passanti sia dietro al muro esterno della cavea (Figg. 11-12) sia, successivamente, nella zona del *pulpitum* e che consente la rapida rimozione e il trasporto di ingenti quantità di materiali⁵⁴ ad uno scarico poco distante dal cantiere.

Nello stesso anno, viene riportato in luce il settore meridionale del proscenio e della *frons scaenae* da cui è dunque del tutto probabile, sebbene non esplicitato dalla documentazione in nostro possesso, provengano le due teste di Tiberio e di C. Fufio Gemino (Catt. 5-6; docc. 16-18).

Nello specifico, come è possibile dedurre da una pianta (Fig. 13) con indicazione dei settori oggetto di intervento segnalati in colori diversi e localizzazione dei più importanti rinvenimenti, i lavori effettuati fino al 1953 hanno messo in luce l'edificio nelle sue dimensioni, con un diametro di circa 43 metri, e con una *frons scaenae* articolata con valva regia ad esedra semicircolare. Inoltre già in questa fase, i lavori di scavo nei settori meridionale e settentrionale esterni dell'emiciclo mettono in luce, nella prima zona, la porzione di un muro controterra (doc. 14) delimitante un ambulacro di 40 metri circa. (che, come le indagini successive metteranno in luce, si configura come un muro delimitante un ambulacro esistente solo in tale settore), muro che, come già messo in evidenza dalle relazioni tecniche e dal rilievo del 1954, e confermato dal rilievo recente effettuato per il presente lavoro, non esisteva nel corrispondente settore settentrionale.

Nel 1954, come ben evidenziato nella già citata pianta, alla quale si deve associare anche un breve diario di scavo relativo alla campagna del 1954 (Fig. 14) la prosecuzione dei lavori, consiste nello sbancamento totale della restante porzione di *frons scaenae* e proscenio, nonché dell'orchestra e del primo settore delle gradinate (doc. 19). Queste vengono messe in luce per ampi tratti e, ancora in questa fase, dovevano essere in parte conservate (doc. 35, Fig. 15). Viene inoltre messa in luce la scalinata di accesso meridionale (Fig. 16) e proseguito lo sterro dell'ambulacro esterno a Sud mediante la sistemazione della scarpata a gradoni e la costruzione di un muro a secco per controbilanciare la spinta del terreno retrostante e che con ogni probabilità va individuato nel muro coincidente con la zona dell'ambulacro settentrionale esterno⁵⁵.

Il giornale di scavo segnala il rinvenimento di molti frammenti di cornici, capitelli e marmi policromi nella zona della scena antistante la valva regia, di un frammento di cornicione localizzato, nella pianta dei rinvenimenti, al centro della scena (dove in effetti risulta visibile nelle foto di archivio), due piedistalli in marmo con piedi di statua (15 x 20 cm) localizzati nella pianta all'entrata dell'*aditus maximus* settentrionale, forse pertinenti alle decorazioni del proscenio, oltre a frammenti di pavimento corrispondenti a circa 1 mq, pietre di gradinate che, quindi, erano ancora

⁵⁴ Nel 1953 il totale della terra sbancata ammontava a circa 2,500 mc (doc. 14), nel 1954 a 5,000 mc (doc. 19).

⁵⁵ AVS, cass8 / 25a, prot. 225. Relazione tecnica mensile 25 ottobre – 27 novembre 1954; Relazione tecnica mensile 29 novembre – 31 dicembre 1954

conservate e 12 frammenti di pietre squadrate in marmo rosa nella zona settentrionale dell'orchestra di cui, probabilmente, dovevano formare la pavimentazione. Infine, lungo il primo tratto dell'ambulacro esterno meridionale un busto pertinente ad un togato (Cat. 4).

Già all'inizio della campagna del 1954 (doc. 22) emerge l'urgenza di consolidamento in vari punti determinati dai movimenti franosi, ancora in corso, che interessano soprattutto il settore sinistro dell'edificio (doc. 23) e che hanno determinato la compromissione statica dell'edificio stesso che risulta per alcune parti - in particolare il muro di contenimento nel settore meridionale che verrà, nella successiva campagna puntellato e messo in sicurezza (doc. 25) - inclinato sotto la pressione del terreno soprastante. A tal fine si prevedono pertanto opere di consolidamento e restauro delle strutture, soprattutto relative alla realizzazione di sottofondazioni dei muri di contenimento all'esterno della cavea ed al risarcimento degli archi dei vomitoria (Figg. 17-18), di riprese murarie in vari punti e di copertine di protezione (docc. 22-24), sia con opere di drenaggio che facilitino il corretto deflusso delle acque che risultano stagnare soprattutto sulla scalinata di accesso al corridoio esterno nel settore meridionale dove, peraltro, il problema del deflusso delle acque era già stato affrontato in antico (Figg. 19-20).

Tra gennaio e luglio 1955 si eseguono lavori per l'apertura di un secondo anello di sbancamento di 2,50 m di profondità a ridosso della parete esterna del teatro, si prosegue la realizzazione della scarpata a gradoni e si scavano i settori laterali della cavea, liberando il terzo vomitorio di sinistra. Nella relazione relativa ai lavori effettuati tra l'11 e il 16 aprile si dà notizia del rinvenimento delle due statue in marmo della figura femminile panneggiata e del togato rinvenute nel corso dello scavo del settore destro della cavea (docc. 26-29)⁵⁶.

Nello stesso anno, i lavori si sono concentrati anche nella zona della scena e del pulpito e, in particolare, dell'area corrispondente agli ambienti retrostanti la *frons scaenae*. Nel mese di settembre viene messo in luce parte dell'articolato impianto delle condutture idriche: già nel rilievo del 1954 viene riportata in pianta la canalizzazione, a tratteggio nel disegno, coperta alla cappuccina che correva parallelamente al muro di proscenio cui si riferiscono due canalette di sbocco, ancora visibili, nella zona dell'iposcenio, rispettivamente a S e a N nonché viene individuata la presenza di una "fogna circolare" che è stata identificata nella lastra di arenaria con foro subcircolare riconosciuta nel retro della porta laterale settentrionale e forse connesso allo scarico delle acque

⁵⁶Le due statue sono oggetto di una lunga contesa tra il Comune di Urbisaglia e la Soprintendenza che ha ampia eco nella stampa locale: Il Messaggero, 19 aprile 1955; Il Resto del Carlino, 1 maggio 1955. Cfr. AVS, C.7/F.1 (ZA 177/17/18). La prima scultura non appena rinvenuta viene subito fatta ritirare dal Sindaco e depositata in Comune mentre la seconda, non appena diffusasi la notizia, viene fisicamente asportata dallo scavo da una folla di cittadini. Per il ritiro delle due statue da parte della Soprintendenza è necessario l'impiego della forza pubblica. Il sindaco si fa promotore di una vera e propria battaglia con tanto di manifesti affissi per le vie cittadine (cfr. AVS, ZA 177/15/5). La contesa si risolve con il trasporto delle due statue in Ancona (cfr. AVS, cass. 7, f. 1 (ZA 177/17/18). Lavori restauro e consolidamento - Recinzione, 9) Messaggero 28 aprile 1955).

reflue. In un rilievo successivo ai lavori del 1955, il sistema di funzionamento e l'andamento delle canalizzazioni idriche è completamente chiarito: esso è costituito, a partire dall'orchestra, dalla canalizzazione dell'euripo i cui bracci si prolungano fino ad attraversare i due *aditusmaximi* ed il muro del proscenio per poi riallacciarsi alla canalizzazione parallela al muro di proscenio. A tale canalizzazione doveva connettersi perpendicolarmente un altro braccio che si collegava a sua volta ad un altro canale parallelo al primo e normale al postscenio e dal quale si dipartivano in direzione dell'edificio scenico quattro canali di forma curvilinea (Fig. 21) che sembrerebbero avere il loro sbocco simmetricamente sui muri delle porte *hospitaliaeregia*.

Nella zona del pulpito viene messo in luce un ambiente ipogeico a nord dell'iposcenio e comunicante con il canale di alloggiamento del sipario. Tale ambiente, a pianta absidata e delimitato da un muro in laterizi (Fig. 22), può, data la sua collocazione, essere interpretato come camera di manovra del sipario. Dalle foto di archivio pare potersi desumere che, nello stesso anno, si portano in luce i *paraskenia* (Fig. 23) e i due vani rettangolari delle basiliche. In particolare, la basilica settentrionale caratterizzata da muratura in *opus mixtum* realizzato con doppia fila di laterizi usati di testa e di taglio alternati a fasce di ciottoli di origine fluviale e decorata da intonaci dipinti⁵⁷ e i pilastri, realizzati in opera testacea, ai quali si addossano i muri lunghi orientali e che al momento del rinvenimento dovevano conservare ancora ampie zone di intonaco, forse dipinto (Figg. 24 e 25) successivamente disgregatosi.

Le indagini nell'area retrospiciente la scena mettono in luce una serie di colonne che, sin da subito, appaiono delimitare un'area che nei rilievi dell'epoca viene già correttamente interpretata come porticata. Le colonne rinvenute, secondo una delle planimetrie più complete, si ubicano due nel settore settentrionale e tre nel settore meridionale del braccio orientale del portico ed una nel braccio meridionale in direzione est-ovest (Figg. 26-27).

Il 2 luglio 1956 vengono avviati lavori extraprogettuali volti al completamento degli interventi già realizzati nei precedenti cantieri e opere di consolidamento volte a rendere più stabili alcuni punti del teatro⁵⁸.

In questa fase (doc. 31) si procede al completamento dello "sbancamento" della parte destra del teatro⁵⁹, operazione nel corso della quale, il 13 luglio⁶⁰, *nei pressi della gradinata di destra, a circa mt. 2,00 dalla gradinata del pavimento*⁶¹ (Fig. 28), si rinviene una testa di statua in marmo

⁵⁷ AFS neg. 428201-428204.

⁵⁸ AVS, cass 8, f. 25c, prot. 755; AVS, cass 8, f. 25c, 1/8/1956, prot. 1227.

⁵⁹ AVS, cass 8, f. 25c, prot. 1020.

⁶⁰ AVS, cass 8, f. 25c, prot. 1149; AVS ZA 177/15/2.

⁶¹ AVS, cass 8, f. 25c, 17/9/1956.

identificata inizialmente come pertinente alla statua femminile panneggiata rinvenuta l'anno precedente (Cat. 1) e attribuita ad Urania⁶² e successivamente interpretata come Apollo (Cat. 10)⁶³. Nel mese di settembre si iniziano anche i lavori per il puntellamento della scarpata e il muro a secco in pietrame del teatro e si procede allo sbancamento della frana per poi procedere allo scavo della fogna⁶⁴. I lavori proseguono fino al 15 novembre (doc. 31) ma già il 10 novembre Annibaldi presenta una ulteriore domanda di proseguimento del cantiere al ministero del lavoro e della previdenza sociale con la finalità dello sterro del settore centrale esterno della cavea per una profondità di 8 metri circa e uno sviluppo di 40.

La campagna del 1957, della quale non disponiamo di relazioni tecniche, prosegue con lo sterro del settore centrale esterno alla cavea per una profondità di m 10,00 e per uno sviluppo di m 80,00 per la completa rimessa in luce del muro perimetrale della cavea stessa sino al piano di spiccato e nello sterro del fianco sinistro della scena per riportare il terreno circostante al piano antico corrispondente all'inizio della gradinata che conduce ai vari ingressi dietro alla cavea, anche allo scopo di risolvere il problema dell'allontanamento dell'acqua che attualmente ristagna nella scalinata predetta (doc. 33).

Nel 1958 i lavori proseguono con lo scavo della scala sinistra e con lo svuotamento dell'ambulacro esterno fino al piano di fondazione del muro esterno della cavea, con rimozione della terra franata e della sistemazione della scarpata a gradoni con messa a dimora di piantine di acacia⁶⁵.

Nel mese di ottobre⁶⁶ si proseguono i lavori a monte della cavea del teatro e si avvia lo scavo di fondazione per il nuovo muro di contenimento a monte del teatro stesso (doc. 34) resa necessaria dalle criticità presentate dalla situazione statica dell'edificio minacciato da movimenti franosi del terreno soprastante il lato destro della cavea⁶⁷. Il 10 ottobre sulla destra della scalinata sinistra e precisamente vicino al muro perimetrale, alla profondità di 40 cm si rinviene il busto di piccola statua in marmo bianco con venature violacee, sprovvisto di testa, collo, braccia, misura di torace 36 cm e h 22⁶⁸. Si tratta con ogni probabilità del busto di barbaro in marmo pavonazzetto descritto in una relazione tecnica del 1959 (doc. 35) che risulta attualmente disperso e del quale, purtroppo, non si dispone di alcuna documentazione grafica o fotografica.

⁶² AVS ZA 177/15/5. Del rinvenimento viene data notizia in un articolo del Resto del Carlino del 15 luglio 1956 (AVS ZA 177/15/2) dove la testa viene ritenuta pertinente alla statua femminile acefala rinvenuta l'anno precedente ed attribuita ad Urania.

⁶³ Contestualmente ai lavori nel teatro, nel luglio del 1956 si apre il cantiere presso l'anfiteatro (AVS, cass 8, f. 25c, prot. 1235).

⁶⁴ AVS, cass 8, f. 25c, 17/9/1956.

⁶⁵ AVS, cass. 8, f. 25d.

⁶⁶ AVS, cass. 8, f. 25d, Relazione mensile ottobre 1958.

⁶⁷ AVS, cass. 8, f. 25d, prot.1536.

⁶⁸ AVS, cass. 8, f. 25d, prot 1785.

Tra il 1957 e il 1958 lo scavo dell'edificio teatrale può dirsi completato con lo scavo all'esterno dell'emiciclo, dove si mettono in luce lastroni per l'impianto del *velarium* (doc. 35), della *summa cavea* dove vengono messe in luce tracce di un'edicola e della scena nonché parte *della porticus post scaenam* sviluppatasi su un vasto terrapieno di m 96 x 66,50 ed a cui pertengono le già citate colonne in mattoni (doc. 35).

Tra il 1960-1961 nel teatro vengono proseguiti lavori extraprogettuali volti al completamento dei restauri e delle opere di consolidamento. I lavori effettuati sono quelli già descritti e caldeggiati da Annibaldi nel corso delle campagne precedenti (docc. 22, 23, 24, 34) e riguardano, in particolare, oltre alla messa in sicurezza delle strutture, la ricostruzione di alcuni settori con la finalità di una rifunzionalizzazione dell'edificio. In particolare, i lavori – in occasione dei quali, in corrispondenza di uno dei pozzetti per l'alloggiamento del sipario (doc. 36), nel 1960 vengono rinvenuti la testa-ritratto (Cat. 7) e i due eroti (Catt. 12-13) – consistono (doc. 24) nella integrazione dei serti murari degli ambienti restrostanti la scena per un'altezza corrispondente ad alcune decine di centimetri mediante l'utilizzo di materiali identici a quelli antichi per forma e dimensioni e nella messa in opera, al di sopra delle medesime strutture, di copertine in calcestruzzo di calce idraulica e cocciopesto allo scopo di proteggere le parti consolidate; nel rivestimento con muratura di mattoni, ammorsata entro i nuclei esistenti, dei pilastri disseminati entro l'area antistante ed adiacente la zona della *frons scaenae*; nel consolidamento degli archi dissestati e lacunosi dei *vomitoria* mediante muratura a mattoni, arretrata rispetto al paramento di quelle precedenti di circa 5 cm e rinforzata con cavetti di calcestruzzo cementizio armato; infine, nel consolidamento delle antiche gradinate destinate al pubblico con materiali lapidei di recupero. Per ciò che riguarda quest'ultima operazione, le fotografie di archivio e la documentazione attestano come il primo *moenianume* la relativa *praecinatio* sono stati oggetto di un intervento ricostruttivo estremamente aggressivo volto al ripristino della funzionalità delle gradinate stesse. Tale intervento ha comportato la ricostruzione di questo settore mediante l'utilizzo di cemento in casseformi (Fig. 30), determinando la sostanziale obliterazione dell'originario aspetto delle gradinate. Di tale ricostruzione, che ha certamente compromesso la leggibilità dei resti già in stato di avanzato degrado come è possibile desumere dalla lettura delle foto d'epoca risalenti al maggio 1954 (Fig. 31) e al dicembre 1955 e quindi antecedenti all'intervento stesso (Fig. 32), già nel 1965 gravemente danneggiata a causa del tipo di materiali utilizzati, dell'assenza di adeguati rivestimenti e degli agenti atmosferici che, determinando il naturale e rapidissimo disgregamento della malta moderna, hanno riportato in luce l'originario nucleo in *opus caementicium* degli antichi gradini, non resta oggi più nulla. Dei rivestimenti in calcare dei gradini conservatisi e parzialmente visibili, almeno fino al momento del restauro della *cavea* (Fig. 32) nella cui occasione, come si può osservare chiaramente dalla foto

(Fig. 30), alcuni di essi risultano temporaneamente rimossi e numerati per una successiva ricollocazione ed altri accatastati in una zona della scena, sono stati rinvenuti oggi solo pochi frammenti e tutti fuori contesto, sia in punti diversi della cavea sia riutilizzati in età moderna per la costruzione del muretto che corre ad E a seguire la linea del *pulpitum*.

Ancora nel 1965, la segnalazione della presenza di nuove lesioni, non sappiamo esattamente in quali punti dell'edificio, fa pensare alla ripresa dei movimenti franosi del terreno (docc. 38-39), movimenti franosi che determineranno, negli anni seguenti, l'ulteriore dissesto delle strutture e la necessità di provvedere, periodicamente, ad operazioni di consolidamento e restauro.

I reperti

Estremamente lacunosa risulta essere la documentazione in nostro possesso relativamente alle vicende subite dai materiali architettonici e ceramici emersi nel corso delle indagini (docc. 40-42). Per quanto riguarda il deposito dei reperti sappiamo dell'esistenza di un apposito magazzino *annesso alla colonia Fermanelli* destinato alla conservazione temporanea del materiale. Il locale, di proprietà dello stesso Cecchi, proprietario dei terreni in cui sorgeva il teatro, è con ogni probabilità da individuarsi nell'attuale casa colonica ad oggi utilizzata dalla Soprintendenza come deposito temporaneo dei reperti. I materiali rinvenuti confluivano in questo magazzino (doc. 31) verosimilmente ancora privi di inventari, di cui non si sono infatti rinvenuti registri, e solo successivamente venivano trasportati presso la Soprintendenza di Ancona e inventariati con il numero di ingresso al Museo (doc. 41). In una lettera indirizzata, in data 6 giugno 1961, al soprintendente Annibaldi⁶⁹ Amilcare Cecchi fa riferimento al crollo di parte della travatura del magazzino Fermanelli e, precisando che i reperti conservativi non hanno subito danni, Cecchi informa il Soprintendente circa la necessità di effettuare lavori di ripristino e, dunque, di spostare temporaneamente i reperti in altra sede. Non sappiamo se lo spostamento dei reperti avvenne e se fu effettivamente temporaneo o se possa annoverarsi tra le cause della parziale dispersione del materiale degli scavi di teatro e anfiteatro.

⁶⁹AVS ZA 177/15/1.

2.3.2 Analisi del complesso architettonico attraverso i nuovi dati del rilievo

L'edificio è largo complessivamente 104,10 m in senso NS e 69,9 m in senso EO. Il suo diametro esterno totale è di 86,75 metri mentre l'asse mediano longitudinale, dal tempietto *in summa cavea* al fondo della porta regia misura 58 metri.

Cavea

La cavea ha un diametro complessivo di 79,60 metri e si presenta realizzata con sistema misto, poggiata cioè sul pendio collinare per la porzione corrispondente al primo meniano, mentre i due meniani superiori sono sorretti artificialmente da 6 e da 10 concamerazioni riempite di rinterro e intervallate da 8 *vomitoria* di accesso alla *praecinctio* tra media e summa cavea. All'ima cavea, divisa da 6 scalaria in 5 cunei, si collega, senza visibili interruzioni nella tessitura delle gradinate, la media cavea attraverso un corridoio semivoltato, non percorribile internamente, che doveva fungere da sostegno ai primi gradini della stessa. Tra la media e la summa cavea si segnala invece la presenza di una *praecinctio* sulla quale si aprivano gli anzidetti *vomitoria*. La *summa cavea*, come sembra possibile dedurre dal rilievo, terminava alla sommità con un ultimo filare di gradini delimitato esternamente dal muro esterno della cavea e non era bordata da colonne. Al centro di essa, in assialità con la porta regia e perfettamente integrato a livello strutturale con il muro esterno della cavea, si è potuta verificare la presenza di un ambiente trapezoidale con lati lunghi di 5 m e lati brevi rispettivamente di 4 e 4,50 m.

Il muro esterno della cavea, nel settore meridionale dell'emiciclo, è circondato, alla distanza di 2,10 m e di 2,95 m dall'angolo del muro esterno stesso, da un muro di 1,16 m di spessore che si sviluppa per un tratto di 65 m circa andando a chiudere sul podio del piccolo edificio alla sommità della cavea superiore. Tale muro, non riscontrato nel corrispondente settore meridionale dell'emiciclo, andava a costituire con il muro esterno della cavea un ambulacro, largo 3,5 m, che permetteva, per quel settore, l'accesso ai *vomitoria* della *praecinctio* tra media e summa cavea.

Per quanto riguarda l'aspetto della cavea, i gradini erano realizzati in *opus caementicium* e probabilmente rivestiti di lastre di calcare. A causa dei restauri moderni e degli agenti atmosferici oggi di tali gradini rimane solo il nucleo in cementizio e nessun elemento in sito. Le lastre dei sedili erano forse incassate in elementi parallelepipedi che fungevano da spalletta ancora conservati in molti punti e ben individuabili nelle foto di archivio (Fig. 34).

Edificio (*sacellum?*)

Nel comparto SO del settore inferiore dell'ima cavea, in posizione eccentrica rispetto alla cavea e all'impianto generale dell'edificio, si è rilevata la presenza del podio di un piccolo edificio (4,75 x 3,35 m), realizzato in *opus mixtum* con doppio ricorso di laterizi interi alternati a fasce con piccoli ciottoli di origine fluviale e rivestito di lastre in calcare. L'edificio risulta orientato in direzione NE.

Sacellum in summa cavea

Al di sopra della cavea, inserito nell'*ambulacrum*, si conservano le tracce di un ambiente trapezoidale assiale rispetto all'edificio e perfettamente integrato strutturalmente con il muro esterno della cavea, i cui lati lunghi misurano m 5 e quelli brevi m 4 e 4,50.

Ambulacro esterno

Nel settore meridionale dell'emicielo, il muro esterno della cavea è circondato, alla distanza di m 2,10-2,95, da un muro di m 1,16 di spessore che si sviluppa per un tratto di circa 65 m. Tale muro andava a costituire con il muro esterno della cavea un ambulacro, largo 3,5 m, che risulta presente solo nel settore meridionale dell'edificio.

Edificio scenico

L'edificio scenico, così come ricostruito negli anni '60 del secolo scorso, era lungo 52,70 compresi i due *paraskenia* e largo 16,54 m. Il muro del *pulpitum*, di cui oggi resta solo la struttura interna in *opus testaceum*, si conserva per due brevi tratti, a N e a S, che costituiscono le pareti dei *paraskenia*. L'edificio scenico risulta attraversato da due canali coperti per il convogliamento e il deflusso delle acque di cui quello più a O, largo 25 cm, sotterraneo e coperto a cappuccina e quello più a E, ad una quota più alta, in luce e coperto solo di mattoni rettangolari (30x45 cm) e largo 45 cm.

Immediatamente dietro al muro del proscenio si trova il canale dell'*auleum* dove doveva raccogliersi il sipario governato da un meccanismo di innalzamento connesso alla presenza di antenne mobili alloggiare in pozzetti. I pozzetti, visibili nel numero di 4 e simmetricamente disposti alle estremità del canale⁷⁰, a distanza rispettivamente di 3 mt e 2,5 metri l'uno dall'altro, sono in laterizi con foro di 49 x 4 7 cm circa e presentano le spallette in blocchetti di calcare di circa 80 cm di lunghezza e 20 di profondità. A N del *pulpitum*, comunicante con il canale di alloggiamento del

⁷⁰ Nei precedenti rilievi del teatro i pozzetti vengono riportati nel numero di 6 ma la pulizia dell'area ne ha messi in luce solo 4.

sipario, si è constatata la presenza di un ambiente a pianta absidata realizzato in laterizi interpretabile probabilmente come camera di manovra.

L'edificio scenico presenta una configurazione tripartita con porta centrale ad esedra semicircolare affiancata da muri con sviluppo lineare sui quali dovevano aprirsi le due porte laterali. La conservazione in sito di un elemento interpretabile come base di colonna fa pensare che la porta centrale potesse essere inquadrata da un protiro colonnato.

Tribunalia

Le strutture riferibili ai *tribunalia* sono significativamente imponenti (3,50 m largh.; 5,45 m lungh). Queste strutture avevano probabilmente anche la funzione di contrastare lo scivolamento dei corpi appoggiati al pendio e per questo svincolati strutturalmente dall'accesso agli *aditus maximi*.

Postscaenium e paraskenia

Immediatamente dietro la *scaenae frons*, il *post scaenium*, coincidente con il lato occidentale della *porticus post scaenam*, si suddivide in due ambienti rettangolari, direttamente aperti sul lato ovest del porticato stesso, separati dagli accessi alle *valvae hospitalia* e in due stanze di forma triangolare dietro alla *regia*⁷¹. Comunicanti con il *postscaenium*, i *paraskenia* sono costituiti da due stretti corridoi.

Basiliche

Alle due estremità, meridionale e settentrionale, dell'edificio scenico si aprono le basiliche formate da due ampi vani di forma rettangolare rispettivamente di 24,96 m per 13,20 m il primo e 24,50 m per 12,85 m il secondo. I due ambienti si presentano caratterizzati all'interno da una serie di pilastri ai quali si addossano i muri lunghi orientali, mentre i muri esterni occidentali, lunghi 4,5 m, si appoggiano senza legarsi ai due pilastri posti alla fine del corridoio stesso, agli angoli SO e NO rispettivamente delle due basiliche. Ai due ambienti, che presentavano copertura a volta, si accedeva nella fase oggi visibile sia tramite due passaggi posti simmetricamente all'esterno degli angoli NE e SE, costeggiando cioè i muri esterni del retrostante piazzale porticato, sia attraverso la *porticus* stessa, con ingresso doppio per ogni basilica e diviso da un pilastro centrale, posto a N e a S dell'edificio scenico.

I muri sono caratterizzati, come già rilevato, da tecniche costruttive disomogenee: i pilastri, ai quali si addossano i muri degli ambienti che costituiscono le basiliche vere e proprie, sono in opera testacea, con *emplecton* in cementizio e privo di laterizi; questi ultimi sono invece realizzati

⁷¹Tali ambienti erano utilizzati presumibilmente come camerini per gli artisti o come magazzini delle attrezzature.

principalmente in *opus mixtum* realizzato con doppia fila di laterizi usati interi e disposti generalmente di testa e di taglio alternati a fasce realizzate con piccoli ciottoli di origine fluviale alte 50-60 cm⁷², con una e rafforzati agli angoli da un paramento in opera testacea.

Nei muri nord-sud che si addossano ai pilastri e ne breve spezzone dei muri che si addossano all'opera testacea ed esterni rispetto ai *tribunalia* ed alle scale di accesso all'ambulacro esterno è utilizzato anche l'*opus reticolatum mixtum* con blocchetti irregolari (cm 8-10 x 8-10) disposti ordinatamente ed alternati a file di laterizi simili a quelli dell'opera mista, stessa tecnica utilizzata anche nel muro del *paraskenium* meridionale⁷³.

I muri delle basiliche erano decorati da pitture, conservatesi esclusivamente nella basilica nord⁷⁴. In quest'ultima, il pilastro in direzione EO cui si appoggia il muro di fondo, ovest, conserva brevi lacerti pittorici che consentono, benché il cattivo stato di conservazione non permetta una lettura di insieme della sintassi decorativa, di evidenziare l'aspetto del registro mediano della parete caratterizzato da un pannello rosso inquadrato da una sottile linea bianca e da un bordo verde. Tale decorazione, come già rilevato, sembrerebbe aver subito alcune modifiche della sintassi decorativa in una fase successiva, forse contestualmente alla costruzione del muro ovest, in particolare in relazione alla realizzazione del registro inferiore caratterizzato dalla presenza di decorazioni lineari di colore rosso e bianco che formano il bordo superiore della fascia più bassa monocroma rossa.

Le pareti ovest e nord presentano tutte un registro mediano caratterizzato da una sobria partizione paratattica in ampi campi monocromi neri. Nella parete occidentale tali riquadri monocromi risultano separati da una fascia a sviluppo verticale decorata da elementi sovradipinti. Questa si presenta bordata da una banda nera delimitata esternamente da una sottile linea gialla e da una banda azzurra. Al suo interno si susseguono, profilate di nero su fondo bianco, forme geometriche interamente campite di colore: quadrati campiti di viola e azzurro e affiancati da semicerchi riempiti di rosso si alternano a cerchi con riempimento giallo a richiamare perfettamente la gamma cromatica utilizzata su tutte le pareti. Nella parete settentrionale, altresì, la separazione tra i due riquadri è costituita da una semplice fascia bianca di 12 cm di larghezza all'interno della quale non è possibile stabilire la presenza di una originaria decorazione simile all'altra.

⁷² Si veda Perna 2006, 271.

⁷³ L'*opus reticolatum mixtum* è utilizzato nel podio del tempio forense di Cupra Maritima e negli archi laterali del tempio stesso datati tra l'età flavia e l'età antonina (Perna 2006, 90, nota 323). La tecnica, poco comune nelle Marche, (attestata nelle mura di Ascoli, datate tra l'inizio del I a.C. e l'età augustea, per le quali si veda Asculum I, 20-26 E Delplace 1993, 63, nota 136 e nell'anfiteatro di Ascoli per il quale si veda Asculum I, 50-51 datato alla fine del I a.C.), richiama da vicino il sistema costruttivo utilizzato nei nicchioni del muro di sostegno della scena del teatro di Fermo datato in età augustea (De Marinis, Paci 2000, 125). Ad Urbisaglia è attestata anche in alcune strutture dell'anfiteatro e precedentemente nelle absidi del criptoportico del Tempio.

⁷⁴ Per un'analisi approfondita delle pitture della basilica settentrionale si rinvia a Perna 2006, 273 dove il pilastro in direzione EO, il muro occidentale, l'angolo tra questi e il muro settentrionali sono indicati, rispettivamente, con le lettere A, B, C-D, E.

L'angolo tra il muro di fondo ovest e il muro nord presenta anch'esso, sebbene la decorazione risulti molto mal conservata, il medesimo schema compositivo. Per ciò che riguarda il registro inferiore esso risulta caratterizzato da una fascia rossa variamente divisa dal registro superiore, da linee e fasce bianche e rosse nel pilastro, gialle e rosse nel muro ovest, da fasce rosse e bianche alternate a sottili linee verdi e gialle segnate superiormente da un'ampia fascia verde che ne segna la demarcazione con il registro soprastante nel muro settentrionale. Su quest'ultima lo zoccolo si presenta, come documentato solo dalle foto di archivio, ripartito in scomparti rettangolari – che dovevano corrispondere alle divisioni del registro mediano della parete - definite da linee bianche entro le quali compaiono, a distanze regolari, cespi vegetali.

Porticus post scaenam

Alle spalle dell'edificio teatrale si apre un ampio spazio terrazzato di circa m 60,3 x 98,0, sorretto sul lato settentrionale e su quello orientale, dove il pendio degrada notevolmente, da muri di sostruzione ancora conservati e leggibili per alcuni tratti. La sostruzione del lato E, in particolare, risulta documentata, oltre che dall'anzidetto muro di sostruzione, da tracce visibili in foto aerea e dalle più recenti indagini geofisiche dalle quali risulta ben leggibile. Del muro che doveva delimitare tale piazza sui 4 lati si conservano gli attacchi all'angolo NO delle basiliche del teatro, perfettamente allineati con le sostruzioni, oltre che tracce dei due muri di fondazione. L'individuazione, nel corso degli scavi Annibaldi, di colonne sul lato O, quindi sul braccio coincidente con il *post scaenium*, due delle quali ancora oggi visibili e di una colonna ubicata all'attacco del braccio meridionale induce a configurare tale spazio come piazza porticata e quindi definita da portici colonnati, almeno sui lati O, S e N.

Della piazza definita su quattro lati da portici colonnati, nella sua versione di seconda fase, rimangono ancora chiaramente leggibili parti dei muri di sostruzione N e E che reggevano ad oriente, dove il pendio digradava notevolmente, la piazza stessa, definendo uno spazio di m 60,3 x 98,0 con un orientamento divergente di circa 1° rispetto al teatro⁷⁵. Del portico che si sviluppava a delimitare la piazza su 4 lati si conservano gli attacchi all'angolo NO delle basiliche del teatro, perfettamente allineati con le sostruzioni (ma non con il teatro stesso), oltre che tracce di due muri di fondazione. Il lato ovest coincideva con il *post scaenium* mentre il lato E risulta documentato dal muro di sostruzione conservato alla base, da tracce visibili in foto aerea e dalle più recenti indagini

⁷⁵Come già rilevato in Perna 2006, 84, nota 301 appare pertanto non verificata l'ipotesi di Amucano 1992, 116 per il quale teatro e portico sarebbero inseribili in due rettangoli uguali, il lato comune dei quali risulterebbe l'unità modulare del progetto stesso.

geofisiche dalle quali risulta ben leggibile⁷⁶, del lato S infine abbiamo solo tracce in foto aerea e nelle più recenti riprese con drone (Tav. XXV, 2).

Il rilievo di Annibaldi⁷⁷ metteva in evidenza la presenza di ben sei colonne sul lato occidentale, di cui quattro a S e due a N⁷⁸. Attualmente è stato possibile verificare l'esistenza delle sole due colonne più a S: si tratta di colonne realizzate in settori circolari di laterizi e malta di stile ionico, su base quadrangolare in calcare, caratterizzate dalla presenza di un doppio toro e dalla scozia diritta e molto alta, rispettivamente del diam. di 55 e 64 cm e conservate per una altezza massima di 49 e 60 cm. I mattoni presentano altezze variabili tra 4,5 e 5 cm, mentre nulla possiamo dire sull'altezza dei giunti di malta dato che le colonne si presentano ricomposte con l'uso di cemento, oggi quasi del tutto disgregato, in età moderna. Dell'originario rivestimento in stucco dipinto non si conserva nulla. Le basi, in calcare, sono quadrangolari e misurano rispettivamente 85x 85 cm e 90 x 90 cm (cat. A13-A14).

Presumibilmente pertinente al medesimo porticato è una base in calcare con invito per la colonna, non in sito. La base presenta lati di 72 cm e invito del diametro di 46 cm. Parimenti fuori sede è un'altra base in calcare con lato di 95 cm (A9-A10).

⁷⁶ L'ipotesi della Delplace, secondo cui il porticato era privo del lato est, appare pertanto priva di fondamento (Delplace 1993, 286).

⁷⁷ Annibaldi 1965.

⁷⁸ Un'altra colonna, oltre a quelle ancora oggi visibili, forse con originario rivestimento in stucco è documentata da una fotografia di archivio (AFS neg. 203517).

2.4 La decorazione architettonica e figurata

2.4.1 *Premessa metodologica e norme catalografiche*

Il catalogo degli elementi architettonici si articola in due parti. La prima contiene le schede di catalogo relative al materiale architettonico ancora in sito o, sebbene fuori contesto, rimasto nell'area dell'edificio teatrale perché riutilizzato o erratico. La seconda parte contenente invece le schede del materiale conservato presso il Magazzino della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio presso Urbisaglia (MC).

Quest'ultimo nucleo di reperti è il risultato di una accurata ricognizione all'interno del deposito, finalizzata al rinvenimento di materiale architettonico pertinente ai vecchi scavi del teatro ed ha messo in luce una situazione lacunosa e confusa della documentazione presente. La ricerca è partita dall'esistenza di un elenco di numeri di inventari presente nell'archivio SABAP e relativo a una lista di materiali effettuata per la corresponsione del premio di rinvenimento ai proprietari del terreno dove si erano effettuate le ricerche (App., docc. 40-41). I reperti rinvenuti all'interno del deposito risultano contrassegnati sempre da un numero di inventario corrispondente all'anzidetto registro inventariale ed assegnato in fase di immissione nel Museo di Ancona. Riportano inoltre spesso un numero, a matita, china nera o più raramente etichetta, probabilmente assegnato in fase di prima schedatura, dato che tali inventari rispettano la progressione numerica della serie principale.

La presenza di una terza serie numerica, presente solo su alcuni dei pezzi, e preceduta dalla lettera A ha messo inoltre in evidenza il fatto che tale inventario riunisca senza distinzione sia i materiali del teatro sia quelli dell'anfiteatro. Ciò che con ogni probabilità può essere accaduto è che, mentre per i materiali provenienti dagli scavi del teatro non si sono dati, al momento del rinvenimento inventari provvisori, cosa che pare peraltro confermata dall'assenza di registri inventariali relativi al teatro, i materiali provenienti dallo scavo dell'anfiteatro sono stati distinti, al momento del deposito temporaneo con un numero progressivo preceduto dalla lettera A, per distinguerli dai primi. Di questi ultimi abbiamo esatta corrispondenza nei registri inventariali dell'anfiteatro. Nel deposito tuttavia una parte di questi materiali si è confusa e, in un momento successivo, l'inventariazione di cui abbiamo traccia nell'elenco del 1979 non ha tenuto conto delle due diverse provenienze. Tali materiali corrispondono tuttavia solo ad una piccola parte di quelli presenti nel registro inventariale del 1979: i reperti rinvenuti sono infatti 37 (di cui 12 provenienti dall'anfiteatro) su di un totale di 179 presenti nell'elenco. La scarsità dei reperti architettonici dipende probabilmente da più fattori: la rimozione di una parte di questi già nel medioevo da parte dei monaci della vicina abbazia di

Fiastra, la rimozione dei più pregiati nel corso degli scavi settecenteschi (sappiamo che marmi policromi venivano inviati in dono dal conte Pallotta all'abate Olivieri per farne tavolini in pietre dure), la raccolta da parte di appassionati locali e proprietari dei terreni con conseguente dispersione anche sul mercato antiquario, la decontestualizzazione del materiale proveniente dagli scavi Annibaldi depositato senza inventario nei magazzini e non ricontestualizzabile.

Il materiale architettonico è contrassegnato, all'interno del catalogo, con la lettera A a precedere il numero progressivo.

Il catalogo delle sculture raccoglie tutti gli elementi statuari provenienti dalle indagini nel teatro o attribuibili ad esso attraverso l'analisi dei dati di archivio ed attualmente conservate presso il deposito del Museo Nazionale delle Marche di Ancona, il Museo Archeologico Statale di Urbisaglia, la Galleria del Castello di Lanciano di Castelraimondo, il Museo Oliveriano di Pesaro e il Museo Pio Clementino di Roma.

Ciascuna statua è contrassegnata, all'interno del catalogo, con la lettera S a precedere il numero progressivo.

2.4.2 *Catalogo degli elementi architettonici in sito e dislocati* (Tavv. I-IV)

Muro del proscenio

A1) Base quadrangolare

Calcere

43 x 60

In sito?

Elemento parallelepipedo fratturato nel senso della larghezza, all'angolo del muro di proscenio. La presenza di un incasso di forma quadrangolare con altri elementi per il fissaggio di grappe al suo interno potrebbe far pensare ad una base per un elemento decorativo posto al lato del muro di proscenio.

Area della *frons scaenae*

A2) Base di pilastro

Calcere e arenaria

h 25; lati pilastro in calcere 76; sp. rivestimento in arenaria 20 cm

In sito

Base quadrangolare di pilastro con rivestimento in arenaria pertinente all'edicola di inquadramento della *valva regia* o piedritto della porta.

A3) Latrina?

Arenaria

Largh. 50; lungh. 80; foro ovale passante: 23x10.

In sito

L'elemento, direttamente poggiato sui muri della *valva hospitalisa* N, poteva forse costituire una latrina di servizio in una zona di risulta tra la porta laterale e gli ambienti di servizio alla scena.

A4) Cornice

Arenaria

H 56; lungh lato superiore 43; lungh lato inferiore 70

Non in sito

Il frammento è poggiato sulla faccia laterale. Sulla faccia a vista superiore, ovverosia il lato della cornice, c'è un incasso quadrangolare per tenone. La modanatura, completamente abrasa, non risulta leggibile se non per un dentello di triglifo.

Camera di manovra del sipario (ambiente N)

A5) Capitello dorico

Arenaria

diam. fusto 41; abaco 51x58; echino 8 cm; h max 40.

Non in sito.

Capitello dorico di cui si conserva parte dell'abaco, dell'echino e una piccola porzione di fusto.

A6) Base con incasso

Calcere

87 x 45; diam. foro passante 5 cm.

In sito

Elemento quadrangolare caratterizzato da spallette rialzate e foro passante, forse interpretabile come base con incasso dove erano sistemati i perni delle ruote dentate che costituivano gli ingranaggi del meccanismo per il movimento del sipario.

Canale dell'*auleum*

A7) Pozzetti per alloggiamento dei pali dell'*auleum*

Corpo in laterizio e spallette in calcare

Foro: 49x49; spallette: 70-80 x 15-20

Si conservano 6 pozzetti di forma quadrangolare allineati lungo il canale dell'*auleum*. Corpo in opus testaceum e spallette in calcare.

In sito.

Orchestra

A8) Base di semicolonna

Arenaria

r 80; sp. 20

Non in sito

Base di semicolonna in arenaria pertinente alla prima fase di decorazione del teatro.

Basilica S/ (materiale erratico disposto lungo il muro esterno del paraskenium S)

A9) Base di colonna

Calcare

Base: 72x72; diam invito 46.

Non in sito

Base in calcare con invito. Il fusto della colonna doveva essere realizzato in laterizi.

A10) Base quadrangolare

Calcere

95x95.

Non in sito

Base quadrangolare in calcere. Forse stilobate della *porticus*?

A11) Mensola per *velum*?

Calcere

2 fr. ricong. 55 x 45 e 35 x 45. Diam. foro 16; sp. 20.

Non in sito

Il blocco, in calcere, è rotto in almeno due frammenti. Forse una delle mensole per i pali del *velarium*? o per il funzionamento di qualche attrezzatura di scena?

Muro esterno perimetrale della cavea (settore SO)

A12) Mensola per *velum*

Calcere

In sito

Mensola con incavo quadrangolare funzionale all'installazione del *velum*.

Porticus post scaenam (lato O)

A13) Colonna

Calcere e laterizi

Base in calcere: 85 x 85; H max fusto 49; diam. 55. H mattoni: 4,5-5; giunti di malta 3,3-3,4.

In sito

Colonna realizzata in settori circolari di laterizi e malta in stile ionico su stilobate in calcere. La colonna è caratterizzata dalla presenza di un doppio toro realizzato con mattoni stonati e di una scozia diritta e molto alta (12 cm) e doveva presentare originariamente un rivestimento in intonaco

di cui nulla si è conservato. I primi due filari di mattoni dall'alto risultano ricomposti con l'uso di malta moderna ora quasi completamente disgregata.

A14) Colonna

Calcere e laterizi

Base in calcare: 90x90; H max fusto 60; diam. 64; h mattoni 5.

In sito

Colonna realizzata in settori circolari di laterizi e malta in stile ionico su stilobate in calcare. La colonna è caratterizzata dalla presenza di un doppio toro realizzato con mattoni stonati e di una scozia diritta molto alta (11,5 cm) e doveva presentare originariamente un rivestimento in intonaco di cui nulla si è conservato. La colonna risulta tutta riassemblata con malta moderna.

A15) Lacunare

Calcere

dimensioni non id.

Disperso (AFS, neg. 10663)

Blocco frammentario di soffitto a mensole decorate da rosette al centro di un cassettoni.

2.4.3 *Catalogo degli elementi architettonici fuori contesto*

A16) Capitello corinzio

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Inv. 31636

Calcere

h max 13,5 - vd. disegno

Spigolo di abaco di capitello corinzio. Si conservano, frammentarie, anche le due volute contigue sottostanti, limitatamente alla parte superiore; le spirali a nastro aggettanti presentano una sezione lievemente concava; articolato da un'energica sagomatura, il frammento di abaco è caratterizzato dall'estremità a spigolo smussato e un poco aggettante sulle volute e dalla lieve risega che definisce i margini dello *scamillus*; modanature, invero poco accurate, profilano i lati dell'abaco e consistono, dall'alto verso il basso, in un tondino (o ovolo) dalla sagoma solo lievemente convessa, in un sottile

listello di separazione ed in un cavetto o gola dal profilo fortemente ricurvo ed in accentuata rientranza.

A17) Capitello corinzio

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Inv. 31640

Calcare

h max 8,2

Spigolo di abaco di capitello corinzio. Sul piano dello *scamillus*, dalla superficie scabra, allo stato di picchiatura, si individua la sottile incisione che corre lungo la linea della diagonale e divide a metà lo spigolo (indicando solitamente anche il centro delle due volute sottostanti); netto il taglio che ha reciso il frammento, regolare la superficie di frattura; caratterizzato dalla fronte a spigolo smussato, il frammento a sagomatura energica nella curvatura dei lati, presenta una nitida profilatura, consistente nelle modanature seguenti: dall'alto verso il basso si succedono una fascia aggettante (cm 3), definita inferiormente da un listello rientrante ed un motivo a gola o cavetto dalla concavità fortemente accentuata; i piani della fronte si incontrano con quelli dei lati a spigolo vivo; sulla superficie inferiore del pezzo si conservano tracce degli attacchi delle volute.

A18) Capitello corinzio

Invv. 31600; 46

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Calcare

H max 7,1

Spigolo di abaco di capitello corinzio irregolarmente spezzato, il frammento presenta superfici scabre e poco uniformi; il margine estremo dello *scamillus* non aggetta affatto sulle articolazioni sottostanti; l'abaco, sagomato a linee ricurve e lievemente profilato, si articola in un canale a sezione triangolare che separa lo spessore dello *scamillus* dal sottostante cavetto a profilo concavo, caratterizzato dalla smussatura sulla estremità della fronte; tracce della superficie di innesto delle volute si osservano sulla superficie inferiore

Si notano su entrambi i segni lasciati in fase di lavorazione sul calcare tenero.

La fattura non è buona. Si noti l'inaccuratezza della lavorazione su uno dei due lati lunghi (a sx della foto) dove praticamente il cavetto si perde, evidente asimmetria.

A19) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31613; 59

Marmo

h max 3,7 cm

Frammento di cornice. Assai irregolare il taglio che ha determinato la frattura lungo i lati brevi, ulteriormente deteriorati da vaste scheggiature che alterano la configurazione del pezzo, di cui, allo stato attuale, sembrano essersi conservate due sole facce originarie; inoltre, il pezzo non sembra avere un andamento perfettamente rettilineo, ma nella sua esiguità non è possibile accertare un eventuale diverso impiego; sull'unica superficie sagomata si articolano, dall'alto verso il basso, le seguenti modanature: un tondino a profilo semicircolare, sottolineato da un listello desinente a spigolo vivo, ed un guscio diritto, a sezione di un quarto di cerchio, dalla curvatura accentuata e modellata accuratamente.

A20) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31619; 65

Calcere

h max 13,4

Fr. di cornice modanata. Il frammento presenta margini di frattura irregolari ed uno spessore non uniforme, e conserva una sola delle facce originarie, quella modanata, peraltro assai deteriorata, ed una breve costola della faccia superiore, sommariamente sbazzata; come appendice si innesta un piano liscio, a spessore uniforme che indurrebbe a considerare il pezzo piuttosto come un frammento di lastra di rivestimento a contorni modanati; le modanature si articolano in una fascia aggettante, a profilo rettilineo dello spessore di cm 1,5, seguita in rientranza da una gola reversa, desinente a spigolo acuto in una risega, oltre la quale si estende il piano sopra indicato; calcare bianco poroso di consistenza gessosa.

A21) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31608; 54

Calcere

lunghezza 23,7; h 5,7 sez in disegno

Fr. di cornice modanata. Dei due lati corti uno è distinto da un taglio netto che ha determinato margini continui, l'altro si differenzia per la frattura irregolare e la superficie scabra; la lavorazione

è eseguita mediante brevi colpi di uno strumento a taglio obliquo; sommariamente sbazzate le facce superiore e posteriore; la fronte sagomata si articola in semplici modanature, costituite da un tondino a profilo semicircolare e da una fascia (cm 1.5) che lo sottolinea.

A22) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31611; 57

Calcere

lunghezza 24,5; h 7,4

Il frammento presenta sui due lati brevi superfici regolari, solcate da fori circolari e lunghi canali rettangolari (su di un lato in verticale, sull'altro in orizzontale), destinati alle grappe metalliche; sommariamente levigate le facce superiore e posteriore; quest'ultima presenta, lungo l'estremo margine interno, una sottile costolatura parzialmente abrasa; le modanature della fronte si articolano, dall'alto verso il basso, in un guscio rovescio a sezione di un quarto di cerchio, sottolineato da un breve listello desinente a spigolo vivo, ed in un guscio diritto, che da esso trae origine, contrapponendosi, con la sua accentuata concavità, alla convessità del motivo sovrastante; armonico l'effetto del controprofilo applicato ad una stessa cornice.

A23) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Inv. 31602

Marmo

lunghezza 41,5; h 7,4

Superfici uniformi determinate da tagli netti presentano i lati corti di frattura, con margini a profilo continuo; levigate le superfici superiore e posteriore, perfettamente perpendicolari tra loro; la faccia anteriore modanata si articola in una sottile fascia (cm 1.2), che d'origine ad un guscio diritto appena incavato, quindi in un doppio canale contiguo angolato a sezione triangolare, da cui trae origine una gola reversa, assai ridotta nel suo sviluppo e schiacciata.

A24) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Inv. 31562

Marmo

Il frammento presenta lungo i lati brevi o pareti di frattura tagli netti e regolari; le due superfici, posteriore e superiore, levigate piuttosto accuratamente, sono perfettamente perpendicolari fra di loro; la superficie superiore presenta, lungo l'estremo margine interno, una costolatura rettilinea, a superficie irregolare, non levigata, distinta da una lieve risega; le modanature della faccia anteriore si articolano nel modo seguente: un sottile listello dello spessore di cm 0.8 apre la serie, seguito da un filetto a spigolo smussato, in lieve aggetto, da cui trae origine una breve gola diritta, separata dalla profonda gola reversa sottostante da un motivo a canale angolato a sezione triangolare.

A25) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

31633; 79

Marmo con venature grigie

Dei due lati corti, uno presenta il taglio regolare e la superficie liscia, l'altro presenta invece una frattura irregolare ed una superficie scabra, ulteriormente corrosa e scheggiata; abrasioni e scheggiature interessano anche la parte decorata, quasi illeggibile; levigate la faccia superiore e posteriore, intagliata, quest'ultima, trasversalmente da una profonda e ben definita risega rettangolare (cm 1x2) per l'imperniamento con i pezzi contigui; pur nel pessimo stato di conservazione sull'unica faccia sagomata si osservano, dall'alto verso il basso, le articolazioni seguenti: un'alta fascia (cm 3) definita inferiormente da una filettatura a spigolo vivo ora smussato, apriva la serie, per dare luogo ad una gola diritta, dalla quale, in progressiva rientranza, si originano due sottili listelli, il superiore a profilo lievemente obliquo e rientrante di ca. cm 2; un ulteriore motivo, a gola reversa, di cui resta la sola convessità, doveva concludere le articolazioni.

A26) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Inv. 31599

Marmo

h 10, 3; largh. max 10,5 dis

Regolare e netto il taglio che ha determinato la frattura lungo i lati corti, caratterizzati da una superficie pressoché uniforme; levigate le facce posteriore e superiore; quest'ultima presenta, lungo l'estremo margine interno, una sottile costolatura (largh. cm 1) parzialmente abrasa; le modanature della faccia anteriore si articolano, dall'alto verso il basso, in un tondino a sezione semicircolare aggettante, quindi, in rientranza progressiva, in un sottile listello ed una gola diritta, un ulteriore tondino o bastoncino, una breve filettatura a spigolo vivo e, a chiudere la serie, in un guscio diritto.

A27) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31574; 20

Marmo

h 3,6; lung 7,1;

Frastagliate e scabre le superfici delle facce inferiore e posteriore; irregolari i tagli dei due lati brevi o superfici di frattura; il frammento è lavorato sia sulla faccia superiore, sia su quella anteriore; quest'ultima si articola in un tondino a profilo semicircolare piuttosto aggettante, sottolineato da un breve listello desinente a spigolo acuto, ed in un guscio a sezione di un quarto di cerchio; la faccia superiore, a partire dal suo margine esterno, si articola nella convessità del tondino, in una modanatura a profilo lievemente bombato, in un motivo a rilievo a smussatura doppia ed in una fascia a superficie liscia, definita da una lieve risega che abbassa il livello del piano su di una superficie scabra, che si raccorda ai margini di frattura della faccia posteriore.

A28) Lastra di rivestimento

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31597; 43

Marmo

dimensioni &&

fr. non id di lastra di rivestimento scanalata. un taglio netto sulle superfici laterali ha determinato piani regolari dai margini continui; caratterizzato da uno spessore uniforme. La faccia anteriore conserva una scanalatura completa (largh. cm 4) e due frammentarie, alternate a listelli dallo spigolo smussato o pianetto (cm 1.5) assai rilevati sulla superficie.

A29) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31621; 67

Marmo

h 6,2; lung 13,3

Frdi cornice modanata. Regolare è il taglio che ha determinato la frattura dei lati corti; alterate rispetto al loro stato originario le superfici delle facce superiore e posteriore, rese scabre da scheggiature ed abrasioni, che interessano anche, parzialmente, l'unica faccia sagomata; questa si articola, dall'alto verso il basso, secondo le seguenti modanature: una fascia a profilo rettilineo,

dello spessore di cm 4.5, apre la serie, definita da una risega rientrante, da cui traggono origine un sottile listello ed una fascia ulteriore, di maggiore aggetto rispetto alle modanature sottostanti, costituite, in progressiva rientranza, da una filettatura ad angolo retto, un motivo a sagoma convessa, e da una breve gola reversa, che con la sua concavità si raccorda alla superficie posteriore.

A30) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31612; 58

Marmo

h 6,5; lungh. 17,6

Regolari le superfici dei lati brevi, sommariamente lisce e con margini uniformi; accuratamente levigata la faccia superiore, parzialmente sbazzata la posteriore, perfettamente perpendicolari fra loro; uno schema semplice e molto comune seguono le modanature della faccia anteriore; dall'alto verso il basso esse si articolano in una sottile fascia a profilo rettilineo (cm 1.4), una breve gola diritta, un motivo a canale angolato a spigoli contigui a sezione triangolare, una profonda gola reversa.

A31) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31616; 62

Marmo

&& dimensioni

La superficie posteriore si presenta gravemente alterata nella sua configurazione originaria, di cui non restano tracce; essa mostra ora un piano scabro e non uniforme; piuttosto regolare la frattura lungo i lati brevi; il corpo di modanature che articolano energicamente la faccia modanata è costituito, dall'alto verso il basso, da una fascia a profilo rettilineo (cm 1.5), un poco aggettante sulle ulteriori articolazioni in progressiva rientranza, come la breve gola diritta, cui fa riscontro, in basso, una profonda gola reversa dalla convessità accentuata, separata dalla sovrastante dal motivo incavato del canale contiguo, angolato, a sezione triangolare.

A32) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31569; 15

Marmo

&& dimensioni

Regolare il taglio dei due lati brevi o pareti di frattura; la faccia superiore, levigata, presenta sull'estremo margine interno un breve risalto a sottile costolatura, fortemente abrasa; grossolanamente sgrossata la faccia posteriore, sulla quale è un grosso foro per grappa metallica, con ancora qualche resto di quest'ultima; le modanature della faccia anteriore si articolano, dall'alto in basso, nel modo seguente: un'alta fascia di spessore non uniforme (da cm 2 a cm 3.1) è seguita da un guscio diritto e dal motivo a doppio canale angolato a sezione triangolare, da cui trae origine la gola reversa che, con la sua accentuata concavità, chiude la serie.

A33) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31615; 61

Marmo

lughmax 14,9

Le fratture lungo i lati corti presentano superfici piuttosto regolari; la faccia posteriore, gravemente alterata dalla corrosione, mostra invece un piano grezzo, lievemente ricurvo, certamente non attribuibile allo stato originario del pezzo; sommariamente levigata la superficie superiore, articolata da una lieve risega che corre lungo l'estremo margine interno; incisive e curate le modanature della faccia anteriore, le quali si articolano, dall'alto verso il basso, in un tondino a sezione semicircolare aggettante ed in progressiva rientranza, alternato ad una breve filettatura a spigolo vivo, da cui trae origine il motivo a gola diritta, spaziato, rispetto al minuto guscio diritto sottostante, da un ulteriore filetto a profilo rettilineo.

A34) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31626; 72

Marmo

lungh 12,8

Regolare il taglio che ha provocato la frattura dei due lati corti, determinando superfici e margini uniformi; rozza la lavorazione, caratterizzata da una sommaria levigatura sulle facce anteriore e superiore, da una semplice sbazzatura su quella posteriore; le modanature che interessano l'unica faccia sagomata sono costituite, dall'alto verso il basso, da una sottile fascia (cm 1) a profilo rettilineo, che incornicia, aggettando su di esse, due gole, delle quali la superiore diritta, l'inferiore

reversa; le due convessità contigue, incontrandosi, formano un motivo a canale incavato a sezione triangolare.

A35) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31625; 71

Marmo

lunghezza 16

I lati corti, spezzati con un taglio netto, hanno margini regolari e superfici appena alterate da scheggiature poco significative; un foro circolare, abraso tutt'intorno, si osserva sulla parete posteriore, destinato a contenere la grappa metallica; sommariamente levigata la superficie della faccia superiore; le modanature che interessano l'unica faccia sagomata si articolano, dall'alto verso il basso, secondo il seguente ordine: un'alta fascia piana, a profilo rettilineo, dello spessore di cm 2, apre la serie, in aggetto contenuto, sottolineata da un minuto bastoncino a sagoma convessa, un poco più pronunciato, da cui trae origine una breve gola diritta, distinta dalla ulteriore gola reversa sottostante a tenue articolazione da un sottile listello rettilineo in forte rientranza.

A36) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31587; 33

Marmo

lunghezza 11,2

Irregolare ed obliquo il taglio di frattura lungo i lati brevi; sommariamente levigate le superfici posteriore e superiore; quest'ultima presenta, lungo l'estremo margine interno, una sottile costolatura in lieve risalto, assai deteriorata da abrasioni; le modanature della faccia anteriore si articolano, dall'alto verso il basso, in : una fascia rettilinea aggettante dello spessore di cm 2, una gola diritta, un doppio canale contiguo angolato a sezione triangolare, una gola reversa.

A37) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31598; 44

Marmo

lunghezza 19,3

Il frammento presenta lungo i lati corti superfici scabre a contorni discontinui; sulla superficie di uno di essi si osserva un foro destinato alla grappa metallica di raccordo, di cui si conservano residui tangibili; accuratamente levigate le superfici delle facce superiore e posteriore; nitidamente delineate le modanature della faccia anteriore, dove ad una fascia (cm 1.5) fa seguito, in progressiva rientranza, un motivo a gola diritta, dalla concavità particolarmente accentuata, definita inferiormente da un sottile listello; questo termina con uno spigolo smussato, che d'origine alla membratura conclusiva, costituita da una gola reversa, piuttosto ridotta nel suo sviluppo.

A38) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31582; 28

Marmo

lunghezza 15,5

Un taglio irregolare caratterizza le superfici dei due lati brevi, ulteriormente danneggiati da smussature ed abrasioni; la superficie posteriore è semplicemente sgrossata, con un foro del diametro di cm 0.7 ca. ed un canale incavato per l'incasso della grappa metallica; levigata invece la faccia superiore, che presenta lungo l'estremo margine esterno una sottile costolatura in lieve risalto; le modanature si articolano, dall'alto verso il basso, nel modo seguente: una fascia (cm 2) apre la serie, seguita da una breve gola diritta, alternata ad un doppio canale contiguo, angolato, a sezione triangolare; una profonda gola reversa, in ulteriore rientranza ed accentuata concavità, conclude la serie.

A39) Cornice modanata

Magazzino Soprintendenza ABAP (Urbisaglia)

Invv. 31603; 43

Marmo

lunghezza 14

Netto e regolare è il taglio che ha determinato la frattura lungo i lati corti, caratterizzati da superfici pressoché uniformi a margini continui; assai deteriorate le altre superfici, particolarmente quella inferiore, incompleta nella sua fascia di raccordo a profilo rettilineo; levigata la superficie superiore; la faccia anteriore modanata si articola in un tondino a profilo semicircolare, dalla convessità pronunciata, aggettante sulle rientranze progressive degli ulteriori motivi, che consistono in un sottile listello ed un profondo guscio; il cattivo stato di conservazione non consente di individuare l'elemento di raccordo con la faccia posteriore.

2.4.4 Catalogo delle sculture

S1) Figura femminile ammantata acefala (Tav. V)

Museo Archeologico Statale di Urbisaglia (inv. 21224). Neg. Sopr. 3299; 3308-9.

Marmo di Luni⁷⁹

H tot 187 cm; largh max cm 70. Plinto di base: h 5; largh 68.

Ridosso della *fronsscenae*, lato dx, scavi 1955. Rinvenimento del 12 aprile 1955.

AVS, ZA/177/15/5 n. 1 e ZA 177/15/6

La statua con relativo numero è menzionata anche in cass 8/26d n. 29 nonché nel verbale di rinvenimento dell'8 febbraio 1979: di reperti archeologici a firma di L. Mercado dagli scavi effettuati nel teatro e nell'anfiteatro negli anni 1954-1958 (AVS, ZA 177/15/1).

Annibaldi 4450; Andrae 1959, col. 200, n. 1; Fuchs 1987, 69, Dw II1; Delplace 1993, 308; Capodaglio 1994, 102-106, A16; Fabrini 2004, 120-122, fig. 40; *Arte romana nei musei delle Marche*, n. 43.

Mancante del capo e dei due avambracci, lavorati a parte ed applicati successivamente, come possibile dedurre dai fori e dai perni metallici ancora visibili. Lievi lacune in corrispondenza della punta del piede sinistro, del lembo del mantello e sui dorsi delle pieghe del mantello.

Di dimensioni maggiori del reale, la statua con gamba sinistra stante e destra leggermente flessa al ginocchio e piede scartato di lato. Il peso spostato sulla gamba sinistra determina il sollevamento dell'anca corrispondente e una lieve torsione della figura, sottolineata all'altezza dei fianchi dalle linee incurvate del mantello. La spalla e il braccio sinistro, che doveva piegare all'altezza del gomito, trattenendo un lembo del mantello, per essere poi proteso in avanti, probabilmente a sorreggere qualche attributo, sono arretrati rispetto al piano della figura, mentre il braccio destro, solo leggermente flesso, doveva invece scendere morbidamente lungo il fianco.

La figura veste una lunga e leggera tunica manicata con allacciatura a occhielli sulle braccia e una stola dalle spalline sottili visibile in corrispondenza del seno destro della figura lasciato scoperto dalla palla. La palla copre quasi per intero il corpo andando anche a velare il capo per poi scendere al di sotto del braccio destro passare sul busto con ampio rotolo trasversale e risalire a coprire spalla e braccio sinistro per poi ridiscendere, trattenuto tra l'avambraccio e il fianco, con un drappeggio piuttosto sobrio. Dalle fitte pieghe della tunica fuoriescono le punte dei piedi che calzano un paio di

⁷⁹ Antonelli, Lazzarini 2013, 314, Urb 1-2, fig. 2.

scarpe chiuse. Le pieghe del pannello aderiscono al corpo della figura, modellandone profilo e volumi e sottolineandone gli equilibri ponderali.

La statua urbisalviense, identificata già da Annibaldi nel tipo della “Kore Urania”⁸⁰, rientra nel novero del grande gruppo costituito dal tipo Kore/Persephone Berlino/Londra dipendente da prototipi ascrivibili alla fine del V secolo a.C.⁸¹ e contraddistinto dal motivo peculiare del *Mantelwunstobliquo* che, nel mondo greco, si associa iconograficamente alle immagini di Kore⁸². In epoca imperiale il tipo iconografico, con leggere varianti nella realizzazione di alcuni dettagli, viene frequentemente utilizzato in senso iconico, spesso all’interno di cicli statuari per la rappresentazione delle donne della famiglia imperiale⁸³. I confronti più pertinenti per l’esemplare urbisalviense, per il rotolo che gira intorno al fianco destro e il sobrio pannello lungo il fianco sinistro, possono essere istituiti con una scultura acefala dalla Basilica di Velleia⁸⁴ e con la statua da Palazzo Lancellotti⁸⁵, entrambe datate all’età di Caligola⁸⁶. Affine a quest’ultima appare, in particolare, la soluzione con la quale la palla è trattenuta dal braccio sinistro accostato al fianco.

Il successo dello schema iconografico per la rappresentazione di personaggi femminili della corte giulio-claudia⁸⁷, le dimensioni imponenti, l’uso del pregiato marmo lunense insieme al contesto

⁸⁰ Annibaldi 1955, identificazione poi seguita dalla Fuchs (1987, 69).

⁸¹ Secondo Filges 1997, 20-23 (con bibliografia precedente e sintesi dei pareri discordanti) il prototipo andrebbe ricercato nei modelli di *Agorakritos*.

⁸² La figura di Kore è stata individuata in tipi statuari con chitone e *himation* quali la Kore di Firenze (Lippold 1950, 237; Mansuelli 1958, 60, n. 37), la Urania del Vaticano (Lippold 1956, n. 504, tav. 8) e la Kore di Vienna derivate, forse, da un originale perduto di Prassitele (Peschow-Bindokat 1972, 138, nota 340) sebbene manchi, secondo Papini (2000, 234, nota 46), una codificata tradizione copistica che permetta di ricostruire con certezza l’iconografia della dea nel IV secolo a.C.

⁸³ Si vedano, in particolare, la statua dal *Metron* di Olimpia (Hitzl 1991, 49-52, tavv. 26-29; Filges 1997, 13, 217, n. 241, n. 1; Rose 1997, 148, tav. 192; Boschung 2002, 101-103, n. 33.7, tav. 81,3; Alexandridis 2004, 176, n. 160, tav. 29,1), quella dal teatro di Cerveteri (Fuchs 1987, 81-82, Dw II 1; Filges 1997, 215, 245, n. 20; Boschung 2002, p. 87, n. 25.10, tav. 72.2), quella della Livia-Cerere-Tyche proveniente forse dal *sacellum in summa cavea* del teatro di Leptis Magna e conservata presso il Museo di Tripoli (Caputo, Traversari 1976, 76-79, n. 58, tavv. 54-55; Mikocki 1995, p. 156, n. 37, tav. XIX; Filges 1997, n. 140; Bartman 1999, n. 74, fig. 85; Boschung 2002, n. 1.22, tav. 11.1) e, infine, quella di Roselle (Filges 1997, n. 24) e, ancora, il frammento dall’*Augusteum* di Narona (Marin 2001, 111, n. 5), le due statue da Augusta Emerita (Martinez, Nogales 2006, p. 248 e 257, figg. 12, 23) e da Segóbriga (Filges 1997, p. 26, p. 247, n. 29; Fuchs 1987, p. 183, tav. 77,2; Boschung 2002, 90, n. 26.5, tav. 75.1).

⁸⁴ La statua, capite velato, indossa chitone manicato, stola, mantello e scarpe chiuse. Interpretata da Saletti come esito della ripresa di tipi di ambito prassitelico e, in particolare, della commistione tra il tipo della Kore Urania del Vaticano e il tipo “Demetra Uffizi-Doria” velato capite (Saletti 1968, 23-26 n. 1, tavv. I-II (Livia); Saletti 1976, 154; Baumer 1997; Jucker 1977). Saletti (2002, 215-222) inquadra cronologicamente la figura, interpretata come Livia, in età tiberiana e avanza alcune notazioni in merito alla diversa lettura critica di Filges (Filges 1997, p. 246, n. 22) che, inserendola insieme ad altri 47 esemplari tra cui figura anche quello urbisalviense, la ascrive al tipo di Kore Berlino-Londra. Si veda anche Alexandridis 2004, p. 172, n. 143, tav. 28.4.

⁸⁵ Differentemente dalla nostra e da quella di Velleia, la statua, con testa non pertinente, non aveva capo velato. Indossa un chitone manicato e un lungo *himation*, voluminoso rotolo avvolto intorno al fianco destro e sobrio drappaggio lungo il fianco sinistro. Secondo l’integrazione proposta la mano sinistra doveva reggere il lembo terminale del mantello (Papini 2008, 156-160, n. 10).

⁸⁶ Velleia: Boschung 2002, 26, n. 2.8, Taf. 17,1; Palazzo Lancellotti: Papini 2008, 159.

⁸⁷ come nel caso dell’esemplare di Velleia e di quello leptitano identificato come Livia induce a pensare che

stesso di provenienza della statua⁸⁸ sono elementi che concorrono ad avvalorare l'ipotesi che nell'esemplare urbisalviense sia riconoscibile un'immagine iconica di Livia, immagine che peraltro, nell'assimilazione a Demetra/Cerere, peraltro, doveva essere particolarmente cara alla propaganda imperiale⁸⁹.

Per ciò che riguarda l'inquadramento cronologico la pesantezza della veste, la resa sobria del pannello con pieghe corpose dai dorsi tondeggianti, lo scarso uso del trapano ci consentono di proporre per l'esemplare una datazione intorno alla fine del regno di Tiberio consentendoci di collegare la nostra statua alla fase di costruzione dell'edificio teatrale⁹⁰.

S2) Statua di togato acefala (Tav. VI)

Museo Archeologico Statale di Urbisaglia (inv. 21225). Neg. Sopr. 210386-210388; 217474-217475.

marmo di Luni⁹¹

H 1,78; largh. max cm 76; plinto di base quadrangolare h 9, largh. 65.

Rinvenuta il 16 aprile 1955 nell'area a ridosso della frons scenae, sul lato destro.

AVS, ZA/177/15/5 ZA 177/15/5; ZA 177/15/1; ZA 177/15/6; AVS, C. 8/ F. 26d

Annibaldi 1955, 4450; Andrae 1959, col. 200, n. 2; Fuchs 1987, p. 69, Dm II1; Delplace 1993, p. 307; Capodaglio 1994, pp. 94-98, A14; Fabrini 2004, p. 120 per la biblio Perna 2006, nota 329.

La statua è priva della testa e del collo, di parte dell'avambraccio sinistro e di braccio eavambraccio destro, di entrambi i piedi. Gli avambracci erano lavorati separatamente e aggiunti a statua ultimata come si deduce dal foro e dal perno metallico ancora visibili. L'incasso per il collo appare di forma troncoconica e, al di sopra delle spalle, sporgono verso l'alto due perni metallici. La lavorazione sommaria e il rilievo appiattito della parte posteriore ci dice che la visione della statua doveva essere solo frontale.

Statua togata acefala stante sulla gamba sinistra con destra scartata di lato e flessa. Il braccio sinistro, piegato al gomito, doveva essere proteso in avanti, a sorreggere forse qualche attributo mentre la scarsa porzione conservata del braccio destro non permette di ricostruirne l'attitudine. Il personaggio indossa una tunica riccamente panneggiata con pieghe ordinate a formare un motivo a V sul petto e sopra un'ampia toga che avvolge pesantemente il corpo. Il *sinus* scende lungo il lato destro della figura arrestandosi al di sopra del ginocchio, la *lacinia*, che doveva in parte coprire il

⁸⁸ Molti degli esemplari provengono proprio da edifici da spettacolo (Maggi 2008, 47, nota 27).

⁸⁹ Maggi 2008, 27.

⁹⁰ Delplace 1993, p. 308 non esclude questa connessione cronologica,

⁹¹ Antonelli, Lazzarini 2013, 314, Urb 1-2, fig. 2.

piede sinistro non conservatosi, ricade nello spazio tra i due piedi con pieghettatura centrale triplice. Al di sotto del braccio destro il *balteus* si articola in pieghe profonde e forma un *umbus* voluminoso a forma di U. Sulla sinistra della statua uno *scrinium*, contenitore, di cui sono resi manico in cuoio e coperchio, utilizzato a contenere i *volumina*, fa da puntello alla figura. Il panneggio posteriore reso in modo schematico fa supporre che la statua fosse destinata alla sola vista frontale.

La tipologia della toga con *umbus* voluminoso che fuoriesce all'altezza del petto, è diffusa già in età augustea ma più in generale caratterizza gran parte delle statue iconiche, *velato capite* e non, per tutta l'età imperiale con una particolare concentrazione in età giulio-claudia⁹². La tipologia iconica, canonizzata dall'Augusto di via Labicana, diviene uno degli schemi iconografici favoriti per la rappresentazione di imperatori e di privati spesso associati ai cicli iconici allestiti negli edifici pubblici delle città imperiali.

Per ciò che riguarda l'inquadramento cronologico della statua, sebbene il rendimento soffice del panneggio voluminoso e a larghe pieghe si riscontri già in togati datati all'età augustea come la statua di Fermo proveniente dalla supposta zona del foro⁹³ e due altri esemplari provenienti da Jesi⁹⁴, quello di Falerone⁹⁵, l'esemplare da Agrigento⁹⁶ e quelli provenienti dal teatro di Merida⁹⁷, tali caratteristiche sembrano diventare tipiche soprattutto di esemplari databili tra il regno di Tiberio e quello di Claudio e sembra pertanto rendere plausibile un inquadramento cronologico dell'esemplare entro la prima metà del I secolo d.C.

All'età tiberiano-claudia o pienamente claudia si inquadrano esemplari con i quali sembra possibile istituire confronti sulla base, in particolare, dell'impostazione della figura e il rendimento della toga con analogo tipo di *umboe* simile sviluppo del *sinus*. Caratteri stilistici analoghi si ritrovano infatti sul togato della via Appia al Vaticano⁹⁸. Inoltre, alcune caratteristiche specifiche della toga, la resa del *sinuse* della *lacinia*, nonché la resa coloristica del panneggio e la stessa ponderazione della figura inducono a ricollegare la nostra figura a due togati del Museo Nazionale Romano⁹⁹, e a due togati provenienti da Otricoli e conservati al Museo Vaticano¹⁰⁰. Confronto parimenti pertinente può istituirsi con la statua di togato acefala da Rione Terra di Pozzuoli¹⁰¹, interpretata come statua

⁹² Per un'analisi dettagliata della tipologia: Goette 1990, pp. 29-54; si veda anche Valeri 2005, 165.

⁹³ Pasquinucci, 163-164, fig. 40, in Polverini, Parise, Agostini, Pasquinucci 1987.

⁹⁴ Sensi 1979, 231-232, nn. 3-4.

⁹⁵ Bonvicini 1991, 127, fig. XXXIII.

⁹⁶ Bonacasa p. 139, tav LXXXII, 190 Ritratti Greci e romani della Sicilia, Palermo 1964

⁹⁷ Garcia y Bellido 1949, 157, nn. 212-214.

⁹⁸ Goethert 1939, tav 41,1 in RM 54 1939

⁹⁹ Mus. Naz. Romano 1/7, 2, 272, IX, 30; 1/8, 2, 497, ix, 20

¹⁰⁰ Goethert 1939, tav 43,1-2

¹⁰¹ Valeri 2005, 162-166, figg. 178-181.

iconica imperiale, nonché con la statua del Museo di Foligno¹⁰² con pertinente ritratto di privato *velato capite* databile all'età claudia e con un togato da Sessa Aurunca¹⁰³.

S3) Statua di togato acefala (Tav. VII)

Museo Archeologico Nazionale delle Marche inv. 75

marmo bianco a grana fine

hmax 175 cm;

Saggio di scavo effettuato nel 1921 presso il *vomitorium* destro del teatro alla profondità di circa 6 mt

AVS, ZA 177/17

Moretti 1924, 114; Moretti 1925, 222; Delplace 1993, 307, fig. 69; Capodaglio 1994, 99-101, A15.

Mancante della testa, degli avambracci e di parte delle braccia. Incasso per il collo di forma troncoconica. Frattura estesa in corrispondenza delle pieghe del *sinus*. Fratture e scheggiature superficiali diffuse.

Statua togata acefala stante sulla gamba sinistra con destra scartata di lato e flessa al ginocchio. La toga è ampia e, sovrapponendosi ad una tunica resa mediante un pannello piuttosto articolato, è caratterizzata da pieghe nitide e lineari. Il *balteus* segna la linea della vita e sopra di esso ricade il rimbocco dell'*umbusa* forma di U che continua appoggiandosi sulla spalla sinistra per poi ridiscendere sulla parte posteriore del busto. Il *sinus* scende lungo il lato destro della figura fino a lambirne il ginocchio, mentre la *lacinia* ricade diritta tra i due piedi della figura, articolandosi in pieghe assiali. Sulla sinistra un piccolo tronco d'albero dalla corteccia nodosa funge da sostegno alla figura.

Lo schema strutturale della figura e la sua ponderazione, lo sviluppo del *balteus* in posizione alta e dell'*umbusa* U consentono un confronto diretto con il togato precedentemente analizzato rispetto al quale la resa del pannello, più pulita ed accurata presenta una migliore resa coloristica nel trattamento delle pieghe dell'intero pannello.

Alla statua sarebbe pertinente, secondo Agostinelli, citato dalla Delplace 1993, 305, che sottolinea l'ipotesi, la testa-ritratto c.d. di Nerva.

S4) Busto di togato acefalo

¹⁰²Goette 1990, 121, Ba 157, tav. 8, 4.

¹⁰³ Scarpati 2008-2011, 345-368, in part. 354, fig. 4.

Museo Archeologico Statale di Urbisaglia (senza numero di inv., NCTN 200108)

marmo bianco

35x30 cm rispettivamente al diametro maggiore e minore¹⁰⁴

Rinvenimento del 31 maggio 1954 nel settore sinistro della cavea, nelle adiacenze del primo vomitorio *Giornale di scavo del teatro*, 1954

Busto mancante di testa, parte degli avambracci, mani e parte inferiore del corpo. Dalla fotografia di archivio il busto risulta poggiato su di una base evidentemente non pertinente.

Le pieghe della tunica formano un motivo a V sul petto. Al di sotto del braccio destro il *balteus* articola in numerose pieghe e forma un *umbosa* forma di U. La scultura sembra essere di fattura piuttosto modesta, il rilievo è piatto e bidimensionale, il panneggio, la cui disposizione richiama esemplari di età tiberiano-claudia sembrerebbe essere di fattura piuttosto modesta, schematico e privo di sviluppo volumetrico.

S5) Ritratto frammentario di Tiberio (Tav.VIII)

marmo di Paros¹⁰⁵

H 30 cm

Museo Archeologico Statale di Urbisaglia. Inv. 19761; Neg. Sopr. 2175.

Area della scena del teatro, rinvenimento 1953.

Annibaldi 1953, 3735; Andrae 1959, col. 201, n. 4; Fuchs 1987, p. 68, CII; Fabrini 2004, 120; Delplace 1993, 308; Capodaglio 1994, 89-93, A13.

La testa manca della parte superiore e presenta ampie aree abrase in corrispondenza della tempia e dell'occhio destro e numerose scheggiature e scalfiture che interessano tutta la superficie.

La testa, grazie alla torsione del collo, appare leggermente inclinata e ruotata verso sinistra. Gli occhi, entrambi lacunosi, presentano palpebra superiore a listello e caruncola lacrimale ben delineata. Dalla base del naso si dipartono pliche naso-labiali appena accennate. La bocca chiusa

¹⁰⁴*Sic* nel diario di scavo del 1954. Le misure sono state prese nel punto di larghezza massima e minima del torso e corrispondono sostanzialmente a quelle di un torso di dimensioni vicine al vero (*Giornale di scavo del Teatro* anno 1954). Nella foto di archivio, scattata probabilmente quando era ancora depositato all'ingresso del serbatoio della città (cfr. Piergiacomini 1964, fig. 13), il torso appare poggiato su un blocco con iscrizione appartenente ad un elemento architettonico e recante il nome di Fabatus (Cancrini, Delplace, Marengo 2001, 119, VRB 7).

¹⁰⁵ Antonelli, Lazzarini 2013, 314, Urb 3, fig. 2.

presenta fossette laterali e labbra sottili, il labbro superiore aggettante su quello inferiore, il mento piccolo e sporgente, con una fossetta centrale appena accennata. Il lato posteriore del ritratto, la cui resa sommaria induce ad ipotizzare che la statua fosse concepita per la sola esposizione frontale, consente di ricostruire parte della capigliatura caratterizzata da larghe ciocche ondulate e distribuite a lambire la base del collo.

Sulla base dei caratteri fisionomici appena delineati, l'identificazione del ritratto con l'imperatore Tiberio già avanzata da alcuni studiosi appare la più verosimile¹⁰⁶. Sebbene la mancanza della parte superiore del cranio e quindi dell'acconciatura non consenta un preciso inquadramento cronologico del tipo, il confronto più pertinente sembra essere, in particolare, quello con il ritratto conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Collezione Farnese), classificato dal Pollini come Naples-Basel type¹⁰⁷. Di quest'ultimo tipo il nostro ritratto riprende, in forma più attenuata rispetto al prototipo, la torsione del collo che sembra costituire la cifra distintiva del tipo¹⁰⁸.

S6) Testa-ritratto virile di C. Fufio Gemino (Tav. IX)

Magazzini Museo Archeologico di Ancona?, Inv. 19756; Neg. Sopr. 2173.

marmo bianco

H 38 cm

Area della scena del teatro, rinvenimento del 10/11/1953 AVS, cass 8/25a, nn. 10-11 in associazione con la precedente e con una mano (Annibaldi 1953, 3735).

Annibaldi; Andrae 1959, col. 201, n. 3; Fuchs 1987, 69, CII1, Taf. 23,2; Delplace 1993, 309; Capodaglio 1994, 79-83, A11.

Scalfiture e abrasioni su tempia e guancia sinistra. Scheggiate sono inoltre le estremità dei padiglioni auricolari e l'estremità del naso. Taglio del collo a pan di zucchero. Sulla zona occipitale foro suturato da piombo.

¹⁰⁶Fuchs 1987, p. 68, CII collega questo ritratto a quello maturo dell'imperatore da Pompei (Fittschen 1973, 34-35). Stessa identificazione in Fabbrini 2004, 120. Andrae 1959, col. 201, n. 4. Diversamente, Deplace 1993 (308) propone per la testa un'identificazione con Caligola sulla base, in particolare, delle analogie riscontrate con il ritratto di Jesi. Con Deplace 1993, anche Capodaglio 1994. Per i ritratti di Tiberio e Caligola si vedano: Poulsen 1957, 29-47; Poulsen 1958, 175-190; FellettiMaj's.v. Caligola, in EAA II, Roma 1959, 273-275; Fabbrini 1966/967, 134-146; Saletti 1973, 44, n. 35; Kiss 1975, 149-153; Jucker 1981, 236-316; Boschung 1989, 17-107. Sull'iconografia di Tiberio si veda anche Polacco 1955 e Fabbrini 1964, 304-326; 1967, 67-69.

¹⁰⁷ Il tipo riflette il primo ritratto ufficiale di Tiberio coniato, secondo Pollini, nel 19 a.C., anno della ricezione delle insegne pretorie e, probabilmente, del ritorno a Roma da parte di Tiberio e delle nozze con la figlia di Agrippa, Vipsania (Pollini 2005, 63-64, tav. 8, 1-2). Si veda anche Fabbrini 1964, in particolare 312 (= tipo Copenhagen 623).

¹⁰⁸ Caratteristica che si richiama il ritratto tipo Azio del giovane Ottaviano e che trova, a sua volta, i precedenti nella ritrattistica di Alessandro Magno (Pollini 2005, 63).

La testa, lievemente rivolta verso destra, si imposta su di un collo robusto. Il volto piuttosto squadrato dai tratti fisionomici ben individualizzati rappresenta un personaggio nella pienezza della maturità. Gli occhi sono incorniciati da palpebre ben delineate, con palpebra inferiore a listello rilevato, il bulbo è liscio, privo di segni di incisione. Le sopracciglia sviluppano un arco ampio e aggettante che si protende al di sopra delle orbite creando una zona d'ombra che contribuisce a conferire intensità allo sguardo che doveva essere rivolto in lontananza. Ad accentuare l'espressione pensosa e concentrata, i diversi segni d'età: i tre lunghi segni orizzontali che percorrono la superficie della fronte, i leggeri incavi nella zona temporale, i solchi verticali nel punto di incontro delle due arcate sopraciliari, nonché le pliche naso-labiali che, dipartendosi simmetricamente ai lati del naso arrivano a circoscrivere la bocca, allargandosi a raggiera sulle guance. La bocca è di forma allungata, le labbra sono carnose e serrate e caratterizzate da due piccole fossette laterali, il mento è tondeggiante.

La chioma, compatta e aderente al cranio, è caratterizzata da sottili e corte ciocche di capelli che lasciano scoperta la zona delle tempie e le orecchie, grandi e ben caratterizzate anatomicamente.

Meno articolata risulta la lavorazione della parte posteriore della capigliatura, appena abbozzata.

La forte caratterizzazione del personaggio, insieme ad alcune caratteristiche fisionomiche, con una forte nota realistica evidenziata dai tratti individualistici che richiamano ascendenze stilistiche e convenzioni figurative tipiche del ritratto tardo-repubblicano. La resa stilistica della corta capigliatura, aderente al cranio e con le ciocche stirate in avanti, la linea ondolata dell'attaccatura dei capelli in corrispondenza delle tempie, la frangia corta e a ciocche virgolate tutte verso destra, senza tenaglie e code di rondine consentono di porre la nostra testa nel solco della tradizione iconografica di età tiberiana¹⁰⁹ e, in particolare, nel tipo riconosciuto dal Boschung come *Kopenhagen624* (Ny Carlsberg Glyptotek, 1750)¹¹⁰, che ha corrispondenza nella nuova tipologia

¹⁰⁹ Questi tipi, come già notato da Fabrini 2014, già presenti nel tipo già formalmente canonizzato dal Polacco come ritratto dell' "adozione" (Polacco 1955, 118, tavv. 13, 14, 18,1.) creato intorno all'11 a.C., per commemorare le nozze di Tiberio con Giulia, figlia di Augusto, e che trova negli esemplari di *Copenhagen 623* (Ny Carlsberg Glyptotek, 1445) dal Fayum (Egitto) (Poulsen 1962, 82-83, n. 45, tavv. 76-77; Johansen 1994, pp. 114-115, n. 45; Boschung 1993, 56-57, 31 Lb; Id. 2002, 132, n. 47.3; Pollini 2005, 58-59, 65, tav. 9, 3-4 (diversamente attribuito al tipo II denominato "Son-in-law") e in quelli conservati nella Stanza degli Imperatori del Museo Capitolino (Zanker in Fittschen, Zanker 1985 I, pp. 10-12, n. 10, tav. 11-12, con ampio elenco di confronti) e nel Museo Nazionale di Palermo (Bonacasa 1964, p. 39, n. 44 (inv. 721), tav. 20, 1-2.) alcune tra le espressioni più note Per una rassegna dei ritratti corrispondenti a questa tipologia si rinvia a Boschung 2002, p. 215: sull' "Adoptionstypus" si vedano in particolare gli esemplari dai teatri di *Colonia Augusta Emerita* (79, n. 21.2., tav. 62, 2.4) e di Luni (92, n. 28.1, tav. 78.2). Sulle problematiche connesse al riconoscimento del tipo dell'adozione, per una diversa opinione Pollini 2005, pp. 60-61 che, su base numismatica, attribuisce piuttosto agli anni 4 -11 d. C. il tipo III, cd. di Berlino-Napoli-Sorrento: *ibidem*, tav. 10, 1-2 (ritratto di Tiberio conservato a Berlino, Staatliche Museen).

¹¹⁰ Per la testa di *Copenhagen 624* che dà nome al tipo si rinvia a Poulsen 1962, pp. 83-84, n. 46, tavv. 78-80; Massner 1982, p. 78; Johansen 1994, p. 118-119, n. 47; Zanker in Fittschen, Zanker 1985 I, 13-14, n. 12 (nota 8 con elenco di repliche); Boschung 1993, 58, 35 Lf; Id. 2002, *passim*, con riferimento ai più noti esemplari come la testa colossale da

del “first *Princeps*” o primo ritratto ufficiale dell’imperatore, adottata dal Pollini come tipo V (fig. 12, 1-2)¹¹¹. Sulla base di questi elementi, affinità sono riscontrabili con altri ritratti che riportano all’imageriedell’epoca, come il ritratto di epoca tiberiana della Collezione di Antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari, già messa in relazione con il Drusus minor nel tipo Louvre 1240¹¹². Un significativo confronto diretto è istituibile, per ciò che riguarda soprattutto le caratteristiche fisionomiche, è peraltro istituibile con un’altra testa di provenienza urbisalviense. Quest’ultima, rinvenuta nei livelli di riempimento di una piccola strada di servizio (Angiporto ovest) che collegava i complessi edilizi noti come Edificio “delle acque” e Edificio “del pozzo”, nel corso della campagna archeologica del 2005, è stata interpretata come pertinente ad un personaggio privato vissuto nella prima metà del I secolo d.C., ed anch’essa messa in stretta relazione alla ritrattistica di età tiberiana.

Nel nostro esemplare, la forma della testa e la resa della capigliatura, solo abbozzata sulla parte posteriore della testa lascia presumere che la statua dovesse trovare collocazione entro una nicchia o, più verosimilmente, come già ipotizzato, potesse essere coperta da un *velum* da un lembo della toga¹¹³. Questa seconda ipotesi sembra peraltro avvalorata dalla presenza di un foro per l’inserzione di un perno nella zona occipitale. Connessa ad una statua togata *velato capite* è anche una testa, datata all’età augustea, conservata presso il Museo Archeologico di Spoleto con la quale paiono essere istituibili confronti quanto a resa stilistica e modellato delle masse¹¹⁴. In analogia a quanto supposto per la testa-ritratto spoletina e sulla base delle somiglianze fisionomiche con la più recente testa urbisalviense, l’idea che la nostra testa possa raffigurare un eminente personaggio locale e che, pertanto, dovesse essere connessa con una statua togata e forse provvista di *velum* appare più che convincente.

Coerentemente con l’inquadramento cronologico della testa, l’identificazione del personaggio rappresentato con Gaio Fufio Gemino, evergeta del teatro appare verosimile, considerato anche lo stesso luogo di rinvenimento, ancorchè ipotetica. Altrettanto stilisticamente e cronologicamente coerente potrebbe ritenersi l’associazione della testa con la statua togata sopra descritta (inv. 21225)

Veio in Vaticano (49, n. 7.3, tav. 33, 2.4), ed i ritratti da *Lavinium* (54, n.10.2, tav. 36.2), da Volterra (92, n. 29.2), da Béziers (59, n.13.4, tav. 42,2.4) e dalla *Domus* dei Mosaici di Roselle (71, n. 20.28, tav. 58, 1-2).

¹¹¹ Pollini 2005, p. 59, tipo V, tav. 12, 1-2, e p. 67 riesamina complessivamente il problema della articolazione tipologica e cronologica della ritrattistica tiberiana a partire dal Boschung e propone un nuovo inquadramento in sei tipi dell’iconografia del personaggio, corrispondenti alle tappe militari e politiche che scandiscono l’ascesa al potere del figlio di Livia e di Tiberio Claudio Nerone, divenuto *TiberiusIulius Caesar* dopo l’adozione all’impero. Del tipo in questione, ritenuto un ritratto autonomo creato al tempo della designazione di Tiberio al principato nel 14 d. C., si conoscono almeno 25 repliche che vedono l’imperatore rappresentato negli anni della piena maturità, e il prototipo si ritiene costituito da una testa colossale acrolitica proveniente da Leptis Magna.

¹¹² Barbanera, Freccero 2008, 205, n. 46 con bibliografia alla nota 321.

¹¹³ Capodaglio 1994, A11, 79-80.

¹¹⁴ Per il confronto con la testa-ritratto di Spoleto (Sensi 1984/1985, 233, n. 5, tavv. III-XXI) si veda già Fuchs 1987, 76, CII, 1, 183 e Capodaglio 1994, vedi *supra*.

caratterizzata dalla presenza di perni metallici sulle spalle che ben si spiegherebbero con la presenza di un *velum*.

La statua avrebbe pertanto fatto parte della decorazione scultorea della prima fase del teatro (forse non avvenuta immediatamente e contestualmente alla costruzione dell'edificio ma negli anni successivi) ed avrebbe rappresentato un eminente esponente dell'aristocrazia locale, Gaio Fufio Gemino, resosi meritorio dell'edificazione del teatro cittadino come pure direttamente coinvolto nelle ristrutturazioni monumentali della colonia in età augustea.

S7) Testa-ritratto virile (Tav. X)

Museo Archeologico di Ancona, inv. 510, Neg. Sopr. Marche 4913 (verificare, è lo stesso dei due eroti?).

marmo bianco a cristalli grossi

h max 34 cm

Rinvenimento del 19 settembre 1960 presso uno dei pozzetti (n. 4) sulla fronte del pulpito per l'impianto dei pali dell'*auleum*

AVS 177/17/18; Annibaldi 1960, 308, 4537.

Annibaldi 1960, 4537; Fuchs 1987, 68, CI2; Delplace 1993, 309-310; Capodaglio 1994, 84-87, A12.

Profonda scheggiatura del naso e dei padiglioni auricolari. Orecchio destro mancante del lobo.

Il ritratto, di proporzioni maggiori del reale, effigia un personaggio dal viso largo e di forma squadrata. La testa, lievemente volta verso sinistra, si imposta su un collo breve e robusto. La fronte non è particolarmente ampia e gli archi sopraciliari, connessi alla glabella del naso, determinano profondi chiaroscuri nella zona dell'incavo lacrimale mettendo in evidenza gli occhi, piccoli, incassati, piuttosto ravvicinati e lievemente asimmetrici. Le rime palpebrali sono profondamente incise e circoscrivono il bulbo oculare liscio, privo di segni di incisione. Appena accennate le pliche labio-nasali che modellano la massa compatta delle guance. La bocca è piccola, con solco sottonasale evidente, le labbra chiuse e serrate sono segnate ai lati da due fossette. Il mento è tondeggiante e sporgente. La chioma presenta volume compatto e corposo ed è ripartita in grandi ciocche falciformi e rilevate, che traendo origine dal vortice occipitale sono disposte radialmente a stella e ravviate in avanti con ricaduta uniforme verso le tempie e la fronte. La frangia corta e

serrata si apre a “coda di rondine” sopra l’angolo interno dell’occhio destro, formando una sorta di tenaglia sia sopra l’occhio destro sia sopra l’occhio sinistra. Il tipo di acconciatura consente di proporre un possibile inquadramento cronologico della testa-ritratto: in particolare, l’articolazione delle ciocche sulla fronte e soprattutto l’estendersi della chioma lunga fino oltre la nuca, frazionata in tanti riccioli a fiamma, riecheggiano la moda diffusa tra i principi giulio-claudi e costituisce soprattutto un tratto distintivo - su cui insiste anche Svetonio nella biografia di Tiberio (*Tib.*, 68, 1-4) – e ricorrente soprattutto nei ritratti di Tiberio, suggerendo pertanto l’appartenenza della testa alla tradizione iconografica tiberiana. In questo caso il confronto con la testa-ritratto di privato urbisalviense già citata¹¹⁵ appare cogente soprattutto per ciò che riguarda proprio il rendimento della chioma.

Per ciò che riguarda l’identificazione del personaggio ritratto, considerato inizialmente come opera di età flavia con tracce di più tarda rielaborazione¹¹⁶, pare difficilmente percorribile la tesi avanzata da alcuni studiosi che hanno voluto riconoscervi l’imperatore Nerva¹¹⁷, come già evidenziato¹¹⁸ per la mancata aderenza dei tratti del nostro volto a quelli che connotano la ritrattistica ufficiale dell’imperatore, come il volto magro e allungato, gli zigomi prominenti, il naso aquilino, il mento piccolo e marcato, la rugosità della fronte¹¹⁹.

Sulla base dei caratteri sopra descritti, altresì, sembra potersi invece di potersi favorire la tesi secondo cui potrebbe trattarsi di un eminente personaggio locale ritratto, probabilmente da artigiani locali considerato il rendimento stilistico corsivo, secondo i motivi iconografici tipici della ritrattistica ufficiale di età giulio-claudia e, pertanto inquadrabile ai primi decenni del I secolo d.C. La testa, secondo N. Agostinelli, sarebbe stata pertinente alla statua di togato rinvenuta nel 1921¹²⁰.

S8) Testa di giovane fanciulla (satirica?) (Tavv. XI-XII)

Museo Oliveriano di Pesaro, sala I – inv. Fabbrini 3292.

Marmo pentelico;

h cm 17

¹¹⁵vd. supra..

¹¹⁶ Annibaldi 1960. Ad un’analisi autoptica sembra potersi confermare, come già espresso da Capodaglio 1994, l’assenza di segni di più tarda rielaborazione.

¹¹⁷ L’identificazione si deve alla Fuchs (1987, 68, CI2) che si basa sul confronto della testa con quella di Nerva conservata presso il Museo Nazionale Romano (FellettiMaj 1953, 89, n. 164) e viene poi ripresa anche da Delplace 1993, 309-310.

¹¹⁸ Capodaglio 1994, 87.

¹¹⁹ La ritrattistica antica di Nerva si raccoglie intorno ad un unico tipo ufficiale la cui ricostruzione è resa particolarmente problematica dal fatto che le repliche a noi pervenute sono per lo più ritratti rilavorati in antico da immagini di Vespasiano, ad eccezione del ritratto Copenaghen 668. Sull’iconografia di Nerva: L. Vlad Borrelli, s.v. *Nerva*, in EAA, Roma 1963. Sulla problematicità del ritratto si veda: Bergmann-Zanker 1981, 380-403; S. De Angeli, 215-217 in Guerrini, Gasparri 1993 in particolare per ciò che riguarda i ritratti dell’imperatore rilavorati in età moderna.

¹²⁰Delplace 1993, 305, nota 12.

Scavi pontifici 1777 nell'area del teatro.

età augustea

Fabbrini 1956, 29-33, tavv. X-XI; Fuchs 1987, 69, CII2, Tav. 24, 1-3; Catani 1988b, 255, n. 8, 294, n. 30; Catani 1989, 227, n. 14, fig. 6; Delplace 1993, 304, 310; Capodaglio 1994, 74-78, A10

La testa presenta un ritocco alla base del collo effettuato probabilmente all'epoca del rinvenimento e formante un angolo diedro. Parte inferiore del setto nasale, mento e bocca sono fortemente abrasi; consunzioni anche sulle orecchie e sulla parte esterna dell'occhio sinistro. Qualche scheggiatura nella parte posteriore del capo.

Il ritratto rappresenta una bambina dal volto tondeggiante e dall'espressione vagamente enigmatica. La fronte è spaziosa e bombata, gli occhi allungati con palpebre superiori tumide e leggermente abbassate a coprire parte del bulbo oculare, liscio e privo di incisioni, con caruncola lacrimale appena accennata. Gli zigomi e le guance sono pronunciati, le labbra sono carnose e gli angoli della bocca rialzati verso l'alto conferiscono al viso un aspetto sorridente. La cifra distintiva e più caratteristica può certamente essere rappresentata dall'acconciatura di non frequente attestazione, soprattutto per la coesistenza di più elementi.

Un fazzoletto sagomato contiene e racchiude, con l'ausilio di un nastro a doppio giro, la capigliatura eccetto per una zona sulla parte superiore del capo sulla quale è lasciata scoperta una pseudo treccia che va dalla sommità della fronte all'occipite e un doppio nodo fortemente plastico alla sommità della nuca. Esaminando le singole componenti, si può notare la chiara contaminazione tra influssi di diversi stereotipi classicheggianti: il fazzoletto e il nodo al sommo della nuca, tipico delle figure di divinità muliebri, e la treccia che corre dalla fronte alla nuca e che ricorre sulle raffigurazioni di Eroti, bambini e putti.

Sulla base di questi elementi gli unici confronti pertinenti per ciò che concerne l'acconciatura risultano istituibili, come già evidenziato dalla Fabbrini¹²¹, con esemplari analoghi conservati presso il Museo Nazionale Romano¹²², nella collezione Chott di Jena¹²³ e presso il Museo di Jerez de la Frontera¹²⁴, nonché il frammento di rilievo conservato nei magazzini dei Musei Vaticani¹²⁵. Sulla base di tali confronti la testa è stata interpretata come di ispirazione satiresca e datata ai primi anni dell'epoca imperiale.

¹²¹Fabbrini 1956.

¹²²Vessberg 1941, 249 e ss. tav. XCVI, 2 con ampia bibliografia e FellettiMaj 1953, 37, n. 50.

¹²³ EA, 1467-1468.

¹²⁴Schulten 1940, 107, fig. 12; Garcia y Bellido 1949, 38, n. 30, tav. 26.

¹²⁵Fabbrini 1956, tav. XI, fig. 2.

Il modellato indica un artigianato locale di modeste abilità ma di livello culturale discreto, tanto da produrre soluzioni iconografiche originali dalla commistione di singoli elementi mutuati dalla tradizione.

S11) Testa di Dioniso (Tav. XIII)

Museo Archeologico Statale di Urbisaglia. Inv. 19763. Neg. sopr 3185; 3187

H max 25,5

Marmo pentelico¹²⁶

Rinvenuta il 13 luglio 1956 a due metri circa dalla scalinata destra esterna del teatro. La notizia è inviata dal capocantiere con punto esatto del rinvenimento e schizzo in pianta. IL 15 luglio ma notizia viene data dal Resto del Carlino come testa femminile pertinente alla statua femminile rinvenuta l'anno precedente ed attribuita ad Urania.

ZA 177/15/2; Archivio Cartaceo sopri. S.v. Scavi teatro, doc. 1, Giornale degli scavi, T9, 13-7-56 (G. Annibaldi).

Andreae 1959, 201, n. 5; Fuchs 1987, 69, EI1, tav. 25, 1-2; Capodaglio 1994, A1, 35-37; *Arte romana nei Musei delle Marche*, n. 101.

Scheggiature diffuse sul volto. Naso quasi completamente mancante, mento riconnesso da restauro moderno. Larga scheggiatura alla base del collo.

Il volto, dai contorni ovali, presenta un modellato pieno e levigato. I grandi occhi allungati sono caratterizzati dalla palpebra superiore a listello e l'inferiore appena rilevata. Le labbra carnose sono appena dischiuse, mento arrotondato. I capelli ondulati, disposti in due bande ai lati della scriminatura centrale, incorniciano il volto rigonfiandosi all'altezza delle tempie e, coprendo quasi integralmente le orecchie, scendono dietro a raccogliersi alla base del collo. Un cercine trattiene la capigliatura e regge sopra la fronte un unico corimbo sporgente a piccoli viticci circolari serrati.

Si tratta di un tipo di chiara derivazione classicistica che rielabora liberamente tratti di ispirazione prassitelica, sia nel modellato del volto sia nella resa della capigliatura e che sembra quindi ritrovare i propri tratti archetipici in esemplari di IV secolo a.C.¹²⁷ La foggia dell'acconciatura, bipartita al centro e fermata dal cercine è, come già evidenziato, molto frequente nell'iconografia tardo-classica

¹²⁶ Antonelli, Lazzarini 2013, 314, Urb 7. In fig. 2 la relativa figura è errata ma esatta è la corrispondenza con l'inventario della testa di Apollo/Dioniso nella tavola sinottica a 304.

¹²⁷Fuchs 1987, 69, EI1.

di divinità femminili come Artemide e Afrodite¹²⁸ ma anche in quella di Dioniso ed Apollo¹²⁹, divinità notoriamente tendenti ad assumere aspetto femminile.

Due teste, analoghe alla nostra ma di qualità superiore, provengono rispettivamente dalla Villa di Erode Attico¹³⁰ e dal Canopo di Villa Adriana¹³¹, entrambe databili all'età adrianea. Come per queste due teste, la presenza del corimbo, tipico attributo dionisiaco, l'identificazione della nostra figura in Dioniso anziché in Apollo pare essere preferibile sul piano prettamente iconografico. D'altro canto, considerata la provenienza della nostra testa dall'edificio teatrale, la netta preferenza attestata nei teatri delle province occidentali per tematiche legate ad Apollo e alle Muse¹³² e la marcata predilezione di Augusto per Apollo¹³³, predilezione che permea tutto il programma figurativo del principato¹³⁴, non è da escludersi a priori l'identificazione fino ad ora prevalente con Apollo, spiegandosi la presenza del corimbo semplicemente come risultato di una commistione tra modelli che ritraggono l'immagine di Dioniso e quelli apollinei¹³⁵.

Dal punto di vista stilistico si tratta di un'opera di non elevata qualità, eseguita da copisti romani che tentano, senza buoni risultati, di imitare la morbida plasticità del modellato prassitelico che ritroviamo ad esempio, ancorchè raggelato da un certo accademismo, nella testa di Tivoli. Sul nostro esemplare l'atonìa del modellato del viso, l'incisione dell'iride sul bulbo oculare, l'uso ancora moderato del trapano per evidenziare le ciocche di capelli e la rima labiale inducono ad orientare la datazione alla seconda metà del II secolo d.C.¹³⁶ e, più precisamente, all'età tardo-antonina secondo la Fuchs¹³⁷.

Sulla base di tale inquadramento dobbiamo quindi pensare che la testa facesse parte di un ciclo scultoreo aggiunto ad ornamento del teatro nella fase di restauro di II secolo d.C.

S12) Erote alato acefalo (Tav. XIV)

Museo Archeologico Statale di Urbisaglia (inv. 511); Neg. Sopr. Marche 4913.

¹²⁸Fuchs richiama, per ciò che riguarda in particolare la disposizione dell'acconciatura, il tipo femminile dell'Artemide Colonna (Bieber 1977, pls. 60-61; *Villa Albani II*, n. 235, 307-311, tavv. 208-210; *LIMC II*, 1984, s.v. *Artemis/Diana*, 457, fig. 163) inquadrabile tra il 340 e il 330 a.C. (Fuchs 1979, 192, 239).

¹²⁹*LIMC II*, 1984, s.v. *Apollon*, 185, fig. 39v.

¹³⁰ Conservata presso il Museo Capitolino (Pisani Sartorio, Calza 1976, 197, n. 43, tav. 24, 1-2).

¹³¹ Aurigemma 1956, 62, fig. 12; Raeder 1983, 82-83, n. I, 73; Demma 2009, 79; Pensabene 2009, 414, n. 13.

¹³² Fuchs 1987, 185-186.

¹³³ Zanker 1987, 57-61, ad esempio nel Teatro di Ferentino di età antonina (Fuchs 1987, 92-94).

¹³⁴ Si veda anche la *frons scaenae* e gli apparati decorativi del teatro di Arles (Gros 1987; Sauron 1991) e di Orange (Sauron 2009). Nella parte occidentale dell'impero i teatri si uniformano al modello di una visione apollinea inaugurata col teatro di Marcello (Sauron 1994, 541-553).

¹³⁵ Nel III d.C. Tertulliano (*De spectaculis* X), impegnato ad ammonire i cristiani a evitare gli spettacoli pagani, elenca le divinità patrono del teatro: Dioniso, Afrodite e quindi Apollo e le Muse, nonché Atena e Hermes protettori della parola, della musica e delle lettere (Di Napoli 2013, 164).

¹³⁶ Fabrini 2005, 190, n. 101.

¹³⁷ Fuchs 1987, 69.

hmax 44 cm; h basamento 17 cm; plinto di base: h 4,5; largh. 25; profondità 20.

Marmo dolomitico di Taso¹³⁸

Rinvenimento del 19 settembre 1960 presso uno dei pozzetti (n. 4) sulla fronte del pulpito per l'impianto dei pali dell'*auleum*

AVS 177/17/18, n. 12; Annibaldi 1960, 308, 4537.

Annibaldi 1960; Fuchs 1987, 70, EIII.2; Delplace 1993, 310, fig. 74; Capodaglio 1994, A2.

La statua rappresenta un erote alato, nudo. Il peso del corpo, appoggiato mollemente su una fiaccola rovesciata, gravita sulla gamba destra, mentre la sinistra è avanzata e flessa al ginocchio. La mano destra è portata sulla spalla sinistra, il braccio sinistro è invece disteso lungo il fianco corrispondente e regge una corona di fiori. La struttura corporea è caratterizzata da un modellato morbido con forme floride e accentuate soprattutto nella zona del ventre e dei fianchi. Le ali sono grandi ma per nulla caratterizzate nei particolari. Il plinto di base conserva i due piedi, mentre le gambe sono perdute per la porzione dalle ginocchia alla caviglia e la roccia sulla quale poggiava l'estremità della fiaccola di cui si conservano ancora le lingue di fuoco. Sulla fronte del plinto si legge per intero l'iscrizione LIBERALIS¹³⁹.

S13) Erote alato acefalo (Tav. XV)

Museo archeologico statale di Urbisaglia (inv. 512); Neg. Sopr. Marche 4913.

hmax 45 cm; tronco posteriore: lungh. cm 14; ramo laterale cm 6.

marmo di Paros¹⁴⁰

Rinvenimento del 19 settembre 1960 presso uno dei pozzetti (n. 4) sulla fronte del pulpito per l'impianto dei pali dell'*auleum* (AVS 177/17/18); Annibaldi 1960, 308, 4537. Il frammento è stato rinvenuto insieme al precedente e alla testa-ritratto cat. n. 7.

Annibaldi 1960, 4537; Fuchs 1987, 70, EII 1.2, tav. 23,1; Delplace 1993, 310, fig. 74.

La figura rappresenta un fanciullo, dalle forme corporee morbide e arrotondate tipicamente infantili, abbigliato di un solo mantello poggiato sulla spalla destra, sul braccio e girato a lambire la zona superiore dei glutei. La posa della figura, in equilibrio sulla gamba sinistra portante mentre la seconda è incrociata dietro richiama il ritmo flessuoso delle figure prassiteliche e induce a

¹³⁸Herrmann, Newman, van den Hoek 2009, 534; Antonelli, Lazzarini 2013, 313, Urb 4-4a. fig. 2.

¹³⁹ La pertinenza del plinto di base alla statua dell'eroe è confermata anche dalle analisi minero-petrografiche che hanno evidenziato lo stesso litotipo (marmo dolomitico di Taso) e stessi valori isotopici (Antonelli, Lazzarini 2013, 313, Urb 4-4a. fig. 2).

¹⁴⁰ Le caratteristiche petrografiche e la composizione isotopica consentono di suggerire la provenienza del marmo dall'isola di Paros e, specificamente, from the Stephani marble district (Antonelli, Lazzarini 2013, 314, Urb 3, fig. 2).

presumere che la statua dovesse trovare un elemento di appoggio sul lato destro, forse il tronco di un albero o un altro elemento.

S14) Erote (Tav. XV)

Museo Oliveriano di Pesaro, Sala III, sez. III, specchio I (inv. 4015)

h cm 28; largh. cm 25.

Marmo bianco a grana medio-grossa

Scavi 1777

Rinvenimento del 1777, nell'area del teatro (Catani 1988, 228, n. 18, doc. 40)

Catani 1989, 228, n. 18; Capodaglio 1994, A4.

Testa con petto e spalle di erote. La mano destra è portata sulla spalla sinistra su cui il capo è lievemente reclinato. Il braccio sinistro doveva invece scendere lungo il fianco e una fiaccola, di cui si scorge l'impugnatura al di sotto dell'ascella sinistra doveva fungere da supporto all'intera figura, analogamente a quanto accade per la figura di erotecat. n. 12 analizzata in precedenza. Il volto è tondeggiante, gli occhi grandi e con il bulbo liscio, le sopracciglia allungate, la bocca carnosa e con le labbra lievemente dischiuse, il mento arrotondato. La chioma è voluminosa ma le ciocche ondulate che la caratterizzano sono rese mediante incisioni calligrafiche e superficiali sulla massa compatta di capelli che incornicia il volto coprendo le orecchie. Al centro, in corrispondenza della scriminatura, una treccia corre dalla sommità del capo alla zona occipitale. Sulle spalle ali ampie e attaccate al dorso

Interpretazione del gruppo scultoreo

Il rinvenimento dei tre frammenti statuari in associazione nel medesimo pozzetto per alloggiamento di uno dei pali per il movimento dell'*auleum* induce a riflettere su una loro possibile connessione a formare un unico gruppo scultoreo di eroti dormienti.

La postura della prima statua, con il baricentro completamente spostato verso sinistra e mollemente abbandonata sulla fiaccola che le funge da supporto, il braccio destro portato sulla spalla sinistra, richiama lo schema iconografico dell'Eros dormiente di derivazione ellenistica¹⁴¹. La seconda statua, caratterizzata dalle linee morbide e tondeggianti tipiche di un corpo giovane, trova un confronto pertinente con un esemplare, fortemente restaurato, conservato presso il Museo del Prado

¹⁴¹ Il tipo iconografico, creato in ambiente ellenistico e di probabile derivazione asiatica (Mansuelli 1958, 141, n. 109; Bieber 1961, 145) e con funzioni meramente ornamentali di giardini e spazi aperti.

di Madrid¹⁴². La posa invertita di questa seconda statua rispetto alla prima può far riflettere sull'ipotesi dell'esistenza di una simmetria voluta tra le due. In posa invertita e forse in simmetria con la prima, la seconda statua sembrerebbe voler fare pendant con la precedente con la quale condivide, peraltro, le dimensioni¹⁴³.

Anche la terza statuetta di erote si presenta in attitudine dormiente, inducendo ad avanzare l'ipotesi che potesse forse fare *pendant* con un quarto elemento non rinvenuto. La presenza del *cognomen Liberalis* sul plinto della statua n. 1 potrebbe infine far pensare che l'ipotetico gruppo scultoreo così formato, ad ornamento di una delle nicchie della *fronscaenae* recentemente rinnovata, fosse un ulteriore lascito da parte degli stessi evergeti del teatro che avrebbero potuto voler distinguere le loro donazioni contrassegnandole con il *cognomen*.

Per ciò che riguarda il tema iconografico ed il suo significato, l'identificazione della prima statua con *Hypnos/Somnus*¹⁴⁴, già avanzata da Annibaldi al momento della scoperta¹⁴⁵, trova in effetti conferma in confronti con altri tipi statuari in posa analoga e corrispondente ad un tipo iconografico standard che risulta peraltro quasi sempre realizzato, come in effetti il nostro, in marmo di Taso¹⁴⁶. Alla medesima iconografia, sulla base del confronto con l'esemplare del Museo del Prado interpretato come un *Hypnos/Somnus* nelle sembianze di un giovane uomo, sembra potersi riferire inoltre anche la seconda statua.

L'associazione di più figure di eroti altresì, ipoteticamente proprio nel numero di quattro, rende plausibile l'idea, purtroppo destinata a rimanere confinata nel campo della sola ipotesi, che nel gruppo potesse leggersi una rappresentazione allegorica delle quattro Stagioni¹⁴⁷. Le Stagioni¹⁴⁸ raffigurate come putti o come giovani uomini, da soli o spesso in associazione allo Zodiaco o alla personificazione di *Tellus*¹⁴⁹, a partire dal II secolo d.C. rappresenta in effetti un tema iconografico abbastanza ricorrente nelle espressioni di arte figurativa di età adrianea che nell'ambito dell'uso politico e strumentale dell'immagine acquisiscono un chiaro rimando a quella *felicitas temporum*

¹⁴²Limc V, 408, n. 41.

¹⁴³ Si noti tuttavia la migliore resa scultorea della seconda statua nonché il diverso marmo utilizzato (Tasos per la prima e Paros per la seconda).

¹⁴⁴ In età romana il tipo iconografico viene privilegiato soprattutto nella decorazione funeraria (L.M. Vigna in Barbanera e Freccero 2008, 219-220), probabilmente per l'atteggiamento sonnolento e abbandonato che lo contraddistingue e che ne suggerisce appunto l'identificazione con *Hypnos*.

¹⁴⁵ Annibaldi 1960.

¹⁴⁶ La controversa identificazione con Eros/Cupido avanzata in Limc III, s.v. Eros (Hermay et al.) 916-917; 938-939 e s.v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc, F. Gury) 971-972, 976-977, 1047 ha trovato più recentemente accordo unanime nella figura di *Somnus* in Limc V, s.v. Somnus (C. Lochin). Si veda anche, a tale proposito, Herrmann, Newman, van denHoek 2009, 534-535.

¹⁴⁷ Ipotesi già avanzata da Capodaglio 1994, 52.

¹⁴⁸ Per l'evoluzione dell'iconografia delle Stagioni, prima personificazioni femminili (Horai) e solo a partire dal II secolo d.C. rappresentate da putti e, soprattutto dal III secolo, da giovani uomini si veda EAA, VII, s.v. Stagioni.

¹⁴⁹Limc VII s.v. Tellus, 881-883.

inaugurata dal principato¹⁵⁰. Non del tutto trascurabile a favore dell'ipotesi appena avanzata il tipo di attributi che caratterizzano i putti del gruppo: una corona di fiori nel caso del primo e i frammenti di panneggio sulla spalla del secondo, potrebbero in effetti orientarci verso l'identificazione con la Primavera nel primo caso e con Autunno nel secondo, in analogia con le figure attestate su di un'ara circolare adrianea ora dispersa proveniente dagli *Horti* di Sallustio dove la personificazione della Primavera reca per l'appunto fiori mentre quella di Autunno ha una *nebris* intorno alla spalla, porta un bastone da pastore e appoggia la sinistra su un cesto pieno di uva¹⁵¹.

S15) Satiro in riposo (Tav. XVI)

Roma, Museo Pio Clementino. Galleria delle Statue (inv. nr. 561, nr. 22)

h 171 cm senza la base; largh. max 68 cm; sostegno laterale: h cm 106.

marmo bianco a grana fine con venature grigiastre

Rinvenimento nel corso degli scavi pontifici del 1777 nell'area del teatro (Catani 1989, 224, n. 2, fig. 5, doc. 39).

Colucci 1793, 44, parte II, tav. I; Amelung 1908, 618, n. 406, tav. 49; Pietrangeli 1958, 149; Catani 1988, 259; Catani 1989, 221, 224-225, n. 2, fig. 5; Capodaglio 1994, A5, 54-57.

Restauro della zona occipitale e integrazione del naso. Braccia, mani, gambe dal ginocchio in giù, piedi, tronco di appoggio e base sono di restauro. Integrazioni anche nel muso della pantera.

La statua è una copia romana del Satiro l'*Anapauómenos*, attribuita quasi unanimemente a Prassitele¹⁵² e datata tra il 340 e il 330 a.C.¹⁵³. Si tratta di un giovane satiro raffigurato in atteggiamento di riposo, appoggiato con il gomito destro su di un tronco. Il corpo, le cui linee sinuose sono tipiche della sintassi prassitelica, è acerbo, i dettagli anatomici appena suggeriti da delicati passaggi di piano che modellano le superfici ampie e compatte. La figura indossa una pelle di pantera che, poggiata sulla spalla sinistra, attraversa obliquamente il torso.

¹⁵⁰Limc, V, s.v. Kairoi/Tempora anni, 577, n. 13.

¹⁵¹ Per la descrizione dell'ara adrianea si veda, ancora, EAA, VII, s.v. Stagioni.

¹⁵² Secondo J.L. Martinez non esistono elementi certi a conferma dell'attribuzione (Pasquier, Martinez 2007, 247).

¹⁵³ Sulle diverse posizioni: Todisco 1993, 76, figg. 135-136. Per la cronologia alta del prototipo si vedano: Schefold 1970, 105 e Arnold (1969, 162-169) che propone di innalzare la cronologia al secondo quarto del IV secolo a.C. sulla base del confronto con un rilievo funerario conservato a Leiden databile tra il 380/70 e il 340 sul quale è raffigurato un giovane poggiato ad un pilastro che mostra nel ritmo chiastico della figura e nella ponderazione affinità con l'operapraxitelica. Di diverso avviso VierneiselSchlörb 1979, 358 che indica l'inizio del III secolo a.C.

L'opera, molto apprezzata in età ellenistico-romana¹⁵⁴, è giunta sino a noi in 114 copie realizzate in tutto il bacino del Mediterraneo tra l'età adrianea e l'età antonina¹⁵⁵. Tra le numerose repliche, delle quali sono note numerose varianti¹⁵⁶, si distinguono per qualità il Satiro Giustiniani in collezione Torlonia¹⁵⁷, quello del Museo Pio Clementino nei Musei Vaticani e quello dei Musei Capitolini¹⁵⁸, oltre al torso marmoreo conservato al Louvre e proveniente dal Palatino¹⁵⁹.

S16) Efebo in nudità eroica e aquila noto come "Pseudo Ganimede" (Tav. XVII)

Roma, Museo Pio-Clementino, Galleria dei Candelabri (inv. 2816, sez. IV, sez. n. 14)

efebo: h 148 (senza base); aquila: h 79 (senza plinto)

efebo: marmo bianco a grana grossa; aquila: marmo bianco a grana fine

Rinvenimento nel corso degli scavi pontifici del 1777 nell'area del teatro (Catani 1989, 224, n. 1, fig. 4, doc. 39). La documentazione parla di due statue (probabilmente la seconda è il torso irreperibile) e un'aquila (docc. 23 e 32 in Catani 1989) imballate in due casse di legno, portate a Macerata (doc. 23) e di qui spedite al Museo Pio Clementino (doc. 32) dove Rodolfo Lanciani le scheda definendole "piuttosto di bassa maniera" (Pietrangeli 1958, 149). Il Lisandroni restaura le due sculture unendole e facendone arbitrariamente un Ganimede (Pietrangeli 1958, 149).

Colucci 1793, 45, parte II, tav. II; Lippold 1956, tav. 178; Pietrangeli 1958, tav. XXII, 2; Catani 1988, 259; Catani 1989, 224, n. 1, fig. 4; Capodaglio 1994, A6, 58-61.

Le braccia, fratturate all'altezza dell'omero, il puntello, i piedi, il plinto di base e la parte inferiore del tronco dell'albero sono di restauro. Integrati, probabilmente al momento del rinvenimento, la testa e le gambe, dal ginocchio alle caviglie. L'aquila presenta becco, parte dell'ala sinistra e della zampa destra di restauro.

La statua raffigura un efebo, stante sulla gamba destra e con la sinistra appena avanzata. Il corpo nudo del giovane presenta superfici morbide, caratterizzate da tenui effetti chiaroscurali che

¹⁵⁴ Probabilmente anche per la sua adattabilità a diversi contesti, come anche atri di abitazioni, giardini e spazi aperti (Bartman 1991, 71-88).

¹⁵⁵ Pasquier, Martinez 2007, 258-259.

¹⁵⁶ Tra le più rilevanti, oltre all'eventuale presenza sul capo della corona di pigne (cfr. Spinola 1990, 187-189), la maggiore o minore distanza del corpo del satiro rispetto al tronco, nel nostro caso, come in quello dell'esemplare capitolino, piuttosto accentuata mentre in altri, come nelle repliche di Villa Albani, praticamente assente (Bol 1990, tavv. 44-45).

¹⁵⁷ Rizzo 1932, 35, tavv. XLVIII-LI; Picard 1935, III, 2, figg. 209-212; Alscher 1956, fig. 32; Gercke 1968, n. 11.

¹⁵⁸ Stuart-Jones 1912, 350, n. 10, tav. 87; Rizzo 1932, tavv. LIII-LV; Lippold 1950, tav. 84,4; Picard 1935, III, 2, figg. 213-215; Helbig 1966, n. 1429; Gercke 1968, n. 6.

¹⁵⁹ Paris, Louvre MA 664; Gercke 1968, 36, n. 15.

mettono appena in evidenza i dettagli anatomici. L'attitudine delle spalle suggeriscono la posa delle braccia che, fratturate entrambe all'altezza degli omeri, sono frutto di reintegrazioni successive. La destra lungo il fianco, la sinistra levata verso l'alto, probabilmente, come suggerito dal restauro, a sorreggere un oggetto verso il quale l'attenzione dell'efebo è rivolta. La capigliatura, resa attraverso il sovrapporsi di ciocche inanellate e lunghe fino alle spalle, frutto di un ampio uso del trapano, è caratterizzata da un'acconciatura tipicamente infantile con una treccia sovrapposta alla scriminatura centrale.

Un tronco d'albero divide, alla destra della figura, quest'ultima da quella di un grande rapace, un aquila raffigurata con le ali abbassate e la testa inclinata verso l'alto, lo sguardo rivolto verso il giovane, la zampa destra avanzata e la sinistra arretrata in una sorta di contrappunto ritmico con la posa della figura al suo fianco.

L'accostamento dei due soggetti, frutto di un intervento settecentesco, a formare un gruppo statuario in cui sarebbe da riconoscersi Ganimede e l'aquila¹⁶⁰, è in realtà, come sembra potersi confermare alla luce di alcune considerazioni sotto il profilo iconografico, stilistico e tecnico, l'esito di un *pastiche* tra due opere diverse, forse originariamente connesse in qualche modo ma certamente non a formare un gruppo statuario a sé stante come invece affermato da Lippold seppure con qualche incertezza¹⁶¹.

La traduzione iconografica più nota e diffusa del mito di Ganimede¹⁶² nasce nel corso del IV secolo a.C. con il celebre gruppo bronzeo di Leocharesche, come descritto da Plinio¹⁶³, raffigura il giovane nell'atto di essere trasportato in cielo dall'aquila, personificazione di Zeus¹⁶⁴.

Il tipo iconografico conta un nutrito numero di repliche che, a partire dall'età romana, presentano una serie di varianti allo schema principale¹⁶⁵.

La nostra aquila può ragionevolmente essere messa a confronto con quelle che caratterizzano i gruppi statuari di Ganimede noti. Esiste in effetti una variante iconografica del tipo¹⁶⁶, ricercata in età romana ed attestata sia nella grande sia nella piccola plastica, caratterizzata dalla mera giustapposizione dei due soggetti, raffigurati entrambi vicini e in posa statica e collegati dal gesto affettuoso della mano di Ganimede poggiata sull'ala dell'aquila e dallo sguardo che i due si scambiano. In questi gruppi, l'aquila presenta posa analoga rispetto alla nostra: è infatti raffigurata a

¹⁶⁰Lippold 1956, 420; Pietrangeli 1958, 149; Catani 1989, 224, n. 1.

¹⁶¹Lippold 1956, 420.

¹⁶² Secondo il mito, Ganimede "il più bello fra i mortali" (*Iliade* XX, 233) viene rapito da Zeus nelle sembianze di un aquila e portato nell'Olimpo dove diviene il coppiere degli dei.

¹⁶³ Nat. Hist. 36.79.

¹⁶⁴Sichtermann 1953.

¹⁶⁵Sichtermann 1988, nn. 192-256.

¹⁶⁶ Vanno ricordati i gruppi di Napoli, di Londra e del Vaticano oltre al rilievo di Ganimede e l'aquila (conservato al Louvre e proveniente da Salonicco) detti *Las Incantadas* (EAA, s.v. Ganimede, Sichtermann 1960).

terra, con le ali chiuse e la testa voltata verso sinistra. Con nessuna di tali varianti è possibile invece istituire un confronto tra il nostro efebo e Ganimede. Quest'ultimo infatti presenta non solo una differente attitudine, con lo sguardo e il corpo proteso verso l'aquila ma anche ben precisi attributi che lo caratterizzano, il berretto frigio sul capo e il *pedum*. Gli elementi discordanti e dissonanti che il nostro efebo presenta rispetto al modello iconografico per la mancanza degli attributi, per la ponderazione, la posa delle braccia e la direzione dello sguardo che, diversamente da quanto accade nei gruppi di Napoli e Chiaramonti, non è rivolto verso l'aquila ma verso ciò che reca in mano con un risultato piuttosto diverso e completamente privo della tensione erotica che anima gli altri gruppi e, in definitiva, la mancanza di alcun tipo di collegamento con il vicino rapace, induce a riflettere sul fatto che una connessione originaria tra i due appare altamente improbabile. Tale riflessione sembra peraltro rafforzata dall'analisi autoptica a seguito della quale si evince non solo la differente qualità del marmo usato per le due figure, già riscontrata da Lippold¹⁶⁷, ma anche che, come già altrove evidenziato¹⁶⁸, essendo il tronco restaurato nella sua parte terminale insieme al plinto di base, l'accostamento della roccia su cui poggia il rapace al tronco non può che essere frutto di una ricostruzione moderna.

Se del tutto verosimile appare l'ipotesi dunque del collegamento dell'aquila con un Ganimede non rinvenuto, forse a comporre un gruppo di tipo statico annoverabile nella serie sopra descritta, l'efebo non può essere identificato come copia di un tipo statuario preciso ma come opera eclettica nella quale l'ispirazione classicheggiante, prassitelica nella costruzione e nel ritmo della figura, si coniuga al gusto adrianeo-antoniniano soprattutto nella resa chiaroscurale della capigliatura e nel suo contrasto con il modellato e nei toni morbidi della trattazione anatomica.

S17) Torso di Hermes (Tav. XVIII)

Museo Oliveriano di Pesaro, sala III (inv. 3277)

H max cm 78

marmo bianco a grana fine (marmo pario?)

Rinvenimento nel corso degli scavi pontifici del 1777 nell'area del teatro. Il torso viene lasciato dal Pezzolli al conte Pallotta e da questi donato all'amico Annibale degli Abati Olivieri di Pesaro (Catani 1989, 227-228, n. 15, fig. 7, docc. 39-43).

Catani 1989, 227-228, n. 15, fig. 7; Capodaglio 1994, A7.

¹⁶⁷Lippold 1956, 421.

¹⁶⁸ Capodaglio 1994, 60.

Acefala. La scultura presenta un profondo incavo tra le spalle per l'alloggiamento della testa, perduta. Mancante del braccio destro e dell'avambraccio sinistro, di entrambe le gambe fratturate all'altezza della coscia. Lievemente scheggiato il dorso delle pieghe della clamide di cui non si conserva il lembo esterno. Lievi abrasioni su dorso e gluteo destro.

La statua rappresenta un giovane vestito della sola clamide, stante sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente avanzata. La ponderazione si riflette sull'andamento del bacino, con il fianco destro rialzato cui corrisponde la stessa conformazione dei glutei di cui il destro appare più alto e più contratto del sinistro. Il busto, si presenta incurvato verso destra rispetto all'asse centrale del corpo e allo stesso modo le spalle, la sinistra abbassata e la destra alzata, assecondano tale movimento. La ponderazione classica, con la gamba destra portante e la sinistra libera, doveva trovare corrispondenza nell'assetto delle braccia. Non a caso, la posizione delle tracce del puntello in corrispondenza dell'anca e della coscia destra porterebbero a pensare che questo servisse al raccordo del braccio, disteso, alla gamba portante mentre il sinistro potrebbe essere stato portato in avanti, forse a sorreggere un attributo. La clamide è allacciata sulla spalla destra con una grande fibula rotonda e ricopre il petto e parte della schiena, lasciando invece scoperti i glutei, per poi scendere, con un panneggio piuttosto ricco, lungo il fianco sinistro, appena dietro al braccio.

Le caratteristiche anatomiche della figura, morbide e scarsamente rilevate, descrivono un corpo giovane, efebico, reso con un modellato sfumato e fluido sul quale solo la muscolatura essenziale viene riprodotta: i pettorali appena accennati e in parte coperti dalla clamide, l'arcata epigastrica e i muscoli addominali, la linea alba. L'addome è prominente e tondeggiante e mette in evidenza il solco inguinale ad arco ampio e ribassato e i genitali glabri, propri di un corpo impubere.

Per ciò che riguarda l'identificazione del soggetto, la mancanza della testa e degli attributi non permette di uscire dal campo delle ipotesi.

Esemplari analoghi, sia per la presenza della sola clamide sia per il rendimento plastico, provengono dalla Spagna e sono interpretati, seppure solo in forma ipotetica, come Hermes, secondo un tipo creato nel V secolo a.C.¹⁶⁹. Abbigliato della sola clamide, ma di più facile identificazione per la conservazione del braccio destro recante la borsa, è un Hermes conservato al Museo di Heraklion di Creta e ritenuto dipendente da un prototipo alessandrino cui si lega anche un gruppo piuttosto nutrito di terrecotte e bronzetti, di provenienza soprattutto egizia, che raffigurano il dio vestito della sola clamide e provvisto degli attributi tipici, caduceo e cornucopia e, per l'appunto, la borsa nella mano destra¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Si veda Garcia y Bellido 1949, 181, n. 200 e 179, n. 195, 199 rispettivamente per un esemplare conservato presso il Museo di Siviglia e per due provenienti dalla Spagna. Dipendente dallo stesso prototipo un Hermes conservato a Villa Doria Pamphilj ed oggi disperso (B. Palma, in Calza 1977, 57, n. 38).

¹⁷⁰ Romeo 1998, 104-107, tav. VII,c con ulteriore bibliografia di riferimento sul tipo alla nota 374.

La ponderazione del corpo della nostra figura risente in modo evidente dell'influsso di Policleto e porta a ricercare il prototipo delle creazioni degli artisti di scuola policletea operanti nella metà del IV secolo a.C. L'estroffessione dell'anca destra e la posizione della gamba libera ricordano sebbene con la ponderazione invertita, come già notato per l'Hermes gortinio, l'Hermes tipo Richelieu il cui prototipo viene datato al 360-350 a.C.¹⁷¹. Il corpo giovane e dalle masse muscolari non evidenti oltre alla complessa ponderazione del corpo, avvicina altresì il nostro esemplare al tipo iconografico di Narciso o Hyakintos, anch'esso di scuola policletea e datato alla metà del IV secolo a.C.¹⁷². Di nessuno di questi tipi, tuttavia, la nostra statua può considerarsi una replica diretta, per l'inversione della ponderazione e la diversa sistemazione della clamide rispetto al tipo Richelieu, per l'assenza della stessa clamide rispetto al tipo del Narciso. Si tratta, piuttosto, di ipotizzare per la nostra opera la dipendenza da quegli schemi permeati di classicismo eclettico che tradisce il passaggio attraverso l'esperienza prassitelica e lisippea e che sono tipici delle correnti espressive operanti alla metà del IV secolo a.C.

L'età adrianea sembra l'orizzonte cronologico cui poter ricondurre il nostro esemplare, sia per il particolare gusto dell'epoca proprio per tale tipo di classicismo eclettico sia per le caratteristiche del modellato stesso, l'incarnato morbido e delicato, la modulazione delle superfici nonché la stessa trattazione semplificata della clamide che scende sul dorso in pieghe corpose ma leggermente appiattite.

Probabili dal teatro (scavi Bandini 1777? dopo scavi pontifici nel teatro, lacuna documentaria 1777-1794 carteggio Bandini)

S18) Statua frammentaria di Eracle (?) (Tav. XIX)

Castelraimondo, Castello di Lanciano, sala della dependance.

Scavi Bandini del teatro 1777?

marmo a grana fine

H max 167; h parte autentica (torso/coscia sinistra) 87 cm.

Catani 1988, 259, doc. 32; Delplace 1993, 312, ph. 80; Capodaglio 1994, B1.

¹⁷¹ Romeo 1998, 108 e nota 374.

¹⁷² Arnold 1969, 252-258 con elenco delle repliche; Lorenz 1972, 43 e ss; Zanker 1974, 26, tav. 29, 1-2. Si veda inoltre L. Guerrini, s.v. Narciso, in EAA V, Roma 1993. Un torso molto danneggiato e restaurato e con la medesima sistemazione della clamide è conservato a Villa Doria Pamphilj e datato al II secolo d.C. (B. Palma, in Calza 1977, 58, n. 40).

Testa, avambraccio e relativo drappeggio, parte inferiore delle gambe e base sono integrati da restauro moderno. Braccio destro mancante, visibile il perno di ancoraggio. Lievi abrasioni superficiali diffuse.

La statua virile è rappresentata in totale nudità. La gamba sinistra è portante, la destra, libera, è avanzata e portata lateralmente, posizione che determina anche la lieve torsione dell'apparato muscolare del busto verso destra. Dalla posizione delle spalle si deduce che il braccio sinistro dovesse essere disteso lungo il fianco, come appare nel restauro moderno, mentre il destro poteva essere disteso o flesso al gomito. Il torso è caratterizzato da una resa anatomica piuttosto dettagliata, con chiare partizioni della struttura muscolare dei trapezoidali, dei pettorali e degli addominali il cui sviluppo pone in evidenza l'arcata epigastrica e l'ampio solco inguinale.

Nonostante la frammentarietà della figura, la resa anatomica dettagliata dei muscoli del torso e la posizione delle gambe consente di avvicinare il nostro esemplare a prototipi di ascendenza policletea quale l'Eracle tipo Lenbach¹⁷³ il cui prototipo sarebbe da ricercarsi in una statua bronzea attribuita a Lisippo e databile al terzo quarto del IV secolo a.C.¹⁷⁴. Un'affinità particolarmente stringente pare potersi ravvisare in un tipo statuaria di Eracle di I secolo d.C. conservato presso il Museo di Patraso, forse anch'esso lisippeo e considerato come opera tardo classica di scuola policletea¹⁷⁵.

Lo stato frammentario del nostro esemplare non consente di avanzare ipotesi circa il suo inquadramento cronologico che può forse essere datato in età antoniniana sulla base delle analogie che lo accomunano con un esemplare conservato presso Villa Doria Pamphili¹⁷⁶.

S19) Statua di Esculapio (Tav. XX)

Fino al 1991 sotto il portico del Castello di Lanciano. Nel marzo del 1991 rubata insieme alla statua femminile panneggiata (cat. & successivo) e ad un'altra di provenienza ignota. Poi rinvenute in territorio umbro e ora?

Scavi Bandini del teatro 1777?

¹⁷³ B. Palma in Palma, de Lachenal 1983, 89-90, n. 37. Al medesimo tipo si riferiscono il torso conservato presso il Museo Nazionale di Napoli (LIMC IV, 749, n. 361, tav. 469) e quello dal Foro Boario conservato presso il Museo dei Conservatori di Roma, considerato una variante del tipo Lenbach e datato al III secolo d.C. (Stuart Jones 1926, 282, n. 5, tav. 113; Kramer 1925, 189-191, figg. 13-14, tav. 9; Mustilli 1939, 17, n. 2, tav. 15,2; Helbig 1966, n. 1804; Blank 1977, 36, n. 13, tav. 15,2; Coarelli 1980, 324; Martin 1987, tavv. 8-9, a-b; Palagia 1990, 51-70, figg. 2-3).

¹⁷⁴ Sulla paternità lisippea del prototipo, supportata anche dalla vicinanza iconografica con l'Apoxiomenos di Lisippo: Robertson 1981, fig. 225 e Palma 1983, pl. 37, si veda, da ultimo, O. Palagia, v. Herakles in LIMC IV, 1988, 738-790.

¹⁷⁵ LIMC IV, n. 546; Palagia 1990, 58, fig. 9.

¹⁷⁶ Calza 1977, 61, n. 50, tav. XXXIII.

marmo bianco

h cm 139; h plinto di base cm 7; h tot. 146. Si riportano i dati della Capodaglio, a sua volta desunti da Catani, perché non è stata possibile visione autoptica (anche perché Castello chiuso per terremoto)

Catani 1988, fig. 14, doc. 32; Catani 1989, 274, doc. 54; Delplace 1993, 312, fig. 82; Capodaglio 1994, B2.

Testa, frammenti del braccio destro, porzione inferiore delle gambe e *omphalos* vicino al piede sinistro ricomposti. Mano destra mancante delle dita. Scheggiature e abrasioni superficiali. Scheggiatura di una ciocca di capelli sulla fronte e del setto nasale.

La figura si presenta stante, con il peso del corpo gravitante sulla gamba sinistra e la destra leggermente avanzata, flessa e ruotata verso l'esterno. Il braccio sinistro è portato all'anca, leggermente rialzata, mentre il destro è disteso lungo il corpo. Il capo è rivolto verso destra, gli occhi sono allungati, la bocca dalle labbra carnose è leggermente dischiusa. Al di sopra del capo la *corona tortilis* da cui fuoriesce la folta capigliatura resa in consistenti ciocche ondulate che scendono ai lati del viso e congiungendosi alla barba ed ai baffi. Sul plinto di base, accanto al piede destro, restano alcuni frammenti che si presume appartenessero al bastone cui era avvolto il serpente di cui sembra intravedersi la parte finale della coda.

La tipica sistemazione dell'*himation*, che scende dalla spalla sinistra e avvolge la figura lasciandone scoperti i pettorali, si raccoglie in un rotolo sul ventre risolvendosi sul davanti in un lembo triangolare, consentono di connettere il nostro esemplare a prototipi dipendenti dal tipo Eleusi, 320 a.C.¹⁷⁷, mentre la ponderazione richiama forse quella del più antico tipo Giustini, noto anche come tipo Amelung o Neugebauer, databile al 380 a.C.¹⁷⁸. Per la disposizione del pannello, la resa del rotolo di pieghe del mantello all'altezza della vita, il lembo triangolare il cui vertice cade proprio in mezzo alle gambe della figura, trova un diretto confronto nella statua colossale acefala tipo Eleusi a Salamina¹⁷⁹, datata al II secolo d.C. come pure con una statuina frammentaria conservata presso la Ny Carlsberg Glyptotec¹⁸⁰.

¹⁷⁷LIMC II, 1984, s.v. Asklepios, n. 242; Heiderich 1966, 152, UI.

¹⁷⁸ Sulla tipologia Giustini si veda: B. Holtmanns.v. Asklepios in LIMC II, 863-896; Meyer 1988, 119 e Meyer 1994, 7-32; L. Winkler in Stemmer 1995, 391-392, n. C33; F. Paolucci, in Saladino 2000, 109-112, n. 38, tav. 31; Kaltsas 2002, 129, n. 247; Blazquez 2004, 105-110; D. Candilio in Barbanera e Freccero 2008, 163-164, n. 15.

¹⁷⁹Karageorghis, Vermeule 1964, 27, n. 18, tav. 24; Limc II, 882, n. 235.

¹⁸⁰Poulsen 1951, 90, n. 96, pl. 8; Limc II, 882, n. 236.

La frammentarietà della statua rende difficile il suo inquadramento cronologico per il quale si può proporre indicativamente la metà del II secolo sulla base della resa della capigliatura e della barba che creano un notevole effetto chiaroscurale in contrapposizione con la levigata superficie dell'incarnato, tratto tipico del gusto classicheggiante di età adrianeo-antonina.

S20) Statua di Hygea (Tav. XXI)

Fino al 1991 sotto il portico del Castello di Lanciano. Nel marzo del 1991 rubata insieme alla statua femminile panneggiata (cat. & successivo) e ad un'altra di provenienza ignota. Poi rinvenute in territorio umbro e ora?

Scavi Bandini del teatro 1777?

marmo bianco

h cm 143 (comprensiva della testa di restauro)

Testa di restauro, mano sinistra frammentaria, avambraccio sinistro reintegrato ma mancante della mano. Plinto di base di restauro.

Figura femminile stante sulla gamba sinistra e destra flessa al ginocchio e piede leggermente arretrato sul plinto di base sul quale poggia solo con la punta delle dita. Le braccia sono distese lungo i fianchi e flesse al gomito. La figura indossa l'*himation* il cui lembo, scendendo sulla spalla sinistra fino all'avambraccio, ricade poi con un ricco panneggio. La posa e la sistemazione dell'*himation* con il rotolo di pieghe disposte trasversalmente sul busto possono essere raffrontati con l'iconografia di Igea e in particolare con i due tipi iconografici più noti della dea di cui il nostro esemplare sembra mutuare e rielaborare le caratteristiche principali: il tipo Hope e il tipo Broadlands¹⁸¹.

La ponderazione nonché la sistemazione dell'*himation* sul davanti e lo sviluppo delle pieghe della veste che arrivano a coprire quasi completamente i piedi, le cui sole dita escono dal panneggio,

¹⁸¹ Sulla figura di Igea in generale si veda Paribeni EAA sv Igea.

richiama lo schema generale del tipo Broadlands¹⁸². La presenza del rotolo trasversale e la sua disposizione a tagliare il torace trasversalmente lasciando emergere il seno destro richiama invece più direttamente la soluzione del tipo Hope¹⁸³ rispetto alla quale il nostro esemplare presenta però una ponderazione invertita oltre che non presenta l'attributo del serpente che discende obliquamente dalla spalla sinistra per andarsi ad abbeverare alla *phiales* sostenuta dalla mano opposta, presente invece nella copia romana di epoca antoniniana della collezione Hope¹⁸⁴.

La mancanza della testa non ci consente naturalmente di abbandonare il campo delle ipotesi. Un elemento significativo può, tuttavia, però essere rappresentato dalla presenza dell'Asclepio tipo Eleusi (cat. 19) che poteva in effetti, come già ipotizzato, costituire un gruppo con la dea la quale conserva la medesima ponderazione¹⁸⁵.

¹⁸² Si vedano, in particolare, le analogie con gli esemplari ricondotti al tipo del Museo Capitolino e quello di una piccola statua da Ostia (Limc V, 560, n. 66 e n. 69). Sul tipo dell'Igea Broadlands: KabusJahn 1963, 44 e Croissant 1990 in Limc 570 e ss.; Sobel 1990, 100, n. 6, tav. 11a; Leventi 2003, 103-106, 170-174, tavv. 33, 35, 82-85, con elenco delle repliche e bibliografia precedente.

¹⁸³ Si veda, in particolare, il rilievo votivo dall'*Asclepieion* di Atene che presenta molte somiglianze con la nostra statua (LIMC, 881, n. 207- Holtzmann e 565, n. 184, Croissant), e una statua di Igea conservata presso il Museo di Cirene e proveniente dal teatro, secondo Paribeni in connessione con una statua di Asclepio tipo Giustini (Paribeni 1959, 88, n. 225, tav. 118). Statue poi riesaminate da Croissant 1990, 565, nn. 165 e 168. (Limc V, svHygieia, 554-57).

¹⁸⁴ Croissant Limc 565, n. 160

¹⁸⁵ L'iconografia della coppia divina, talora in associazione con Telesforo, è in effetti piuttosto diffusa. Spesso i due, diversamente da quello che sarebbe il nostro ipotetico caso, appaiono rivolti l'uno verso l'altro, come attestato anche da monete provenienti dall'Asia minore (in particolare un'emissione di Pergamo (139-144 d.C.) sul cui rovescio è raffigurata la coppia divina, Fabbri 2011, 56) che adottano uno schema iconografico molto simile a quello attestato anche su un altare votivo datato alla seconda metà del II secolo d.C. da Grottaferrata in cui le due figure si possono ricondurre rispettivamente ai prototipi dell'Asclepio tipo Giustini e dell'Igea Broadlands-Conservatori (D. Bonanome, in Ambrogio, Bonanome 2013, 246-250). Si tenga inoltre presente che esiste un legame, testimoniato soprattutto epigraficamente, tra Asclepio e la personificazione di *Hypnos/Somnus*. Tale connessione tra le due divinità (Limc V, 593, 609) è talora attestata in Grecia e diviene frequente in epoca romana, specialmente nelle regioni provinciali, quando l'iconografia dell'H. greco, giovinetto, nudo, alato, viene abbandonata per assumere invece le caratteristiche pertinenti talvolta a *Telesphoros*: il *Somnus* è qui infatti rappresentato come un fanciullino rivestito di pesante mantello e cappuccio (L. Guerrini, in EAA, s.v. *Hypnos*).

3. Il teatro nella topografia urbana della città augustea: impianto e fasi di trasformazione

A partire dall'età augustea, conformemente alla politica urbanistica che caratterizza gli anni del principato, il teatro diviene uno degli elementi distintivi del paesaggio urbano. La presenza di un teatro, di cui un centro si dota per poter usufruire di un luogo di riunione ideologicamente rappresentativo nonché di un polo di attrazione per il territorio circostante ed allo stesso tempo esprimere fedeltà al potere centrale ed adesione alla sua politica, è ciò che distingue la città dai centri minori sparsi sul territorio¹⁸⁶.

L'importanza del ruolo rivestito dal teatro nella vita civica della comunità si riflette sia nelle risorse economiche investite anche da parte dei centri minori, dove tali edifici come altri elementi chiave dell'urbanizzazione augustea sono spesso edificati ed ornati grazie all'esclusivo contributo di magistrati locali, sia nella sperimentazione tecnica volta a trovare le soluzioni più adeguate alla risoluzione dei problemi presentati dal suo inserimento all'interno dei più diversi schemi urbanistici. Per tale ultimo motivo, a partire dall'età tardo-repubblicana, lo sviluppo e l'applicazione di metodi costruttivi e tecniche innovative che consentono la progressiva emancipazione del tipo architettonico dal vincolo della conformazione orografica fa sì che la posizione topografica del teatro all'interno della città rifletta in maniera diretta l'importanza del suo ruolo nell'ambito della vita civica della comunità¹⁸⁷ e sia, quasi sempre, l'esito di scelte e di opportunità di razionalizzazione urbanistica¹⁸⁸ e, pertanto, fondamentale chiave di lettura per comprendere alcuni criteri di progettazione degli spazi urbani¹⁸⁹.

Il teatro di *Urbs Salvia*, terminato nel 23 d.C., viene edificato nell'ambito dell'ampio programma di riorganizzazione urbanistica della città resosi necessario, in età augustea, anche a seguito dell'immissione di nuovi coloni decretata in età triumvirale e nota anche attraverso il *Liber Colontiarum*¹⁹⁰ e del conseguente incremento demografico che comporta l'esigenza dell'ampliamento dell'area urbana e del potenziamento delle strutture cittadine, nonché di una nuova organizzazione degli spazi e di un rapido adeguamento delle strutture urbanistiche. L'età augustea rappresenta quindi, ad *Urbs Salvia* come altrove, un fondamentale momento di svolta

¹⁸⁶ Per il tema della collocazione dei teatri in rapporto alla morfologia e alla urbanistica delle città romane e come strumento di propaganda si veda, in particolare: Bejor 1979, 134; Frézouls 1983, 105; Torelli 1983, 248-256; ; Gros 1987; Sommella 1988, 153-157; Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 1994, 101.

¹⁸⁷ Lo stesso Vitruvio, nell'elencare gli edifici più importanti della città, nomina il teatro subito dopo il Foro (*De Arch.* V, 3, 1).

¹⁸⁸Frézouls 1990, 79.

¹⁸⁹ Bonetto 2003, 923-924.

¹⁹⁰Lib.Col. I, 226, 6-7: Ager UrbisSalviensis limitibus maritimis et montanis lege triumvirale, et loca hereditaria eius populus accepit.

nell'organizzazione urbanistica della città i cui spazi pubblici vengono programmaticamente riorganizzati su impulso di un notevole fervore edilizio ispirato a precisi criteri di ordine funzionale, con la costruzione delle principali infrastrutture e di opere di elevato tenore ideologico e propagandistico che, nell'arco di un periodo di tempo relativamente breve, ridisegnano completamente la sua fisionomia¹⁹¹.

L'analisi del ruolo rivestito dal teatro sia sul piano topografico sia sul piano ideologico nell'ambito della città di età augustea non può tuttavia, alla luce dei dati più recenti, prescindere da un'analisi attenta della topografia della città tardo-repubblicana. Il rinvenimento dell'edificio con podio inglobato nella cavea dell'edificio teatrale, interpretato in questa stessa sede come traccia monumentalizzata di una preesistenza culturale, nonché l'individuazione di tre diverse fasi costruttive che interessano il teatro stesso, costituiscono dati di particolare rilevanza e rendono necessario interrogarsi, oltre che sulla genesi dell'edificio culturale e sulla funzione da esso svolta, sul rapporto cronologico che lega la sua presenza alla nascita stessa dell'aggregato urbano e, successivamente, all'impianto teatrale di prima fase nel momento della riorganizzazione dell'impianto urbano di età augustea.

Per ciò che riguarda la definizione topografica e urbanistica della città tardo-repubblicana, gli scavi più recenti hanno consentito di pervenire alla precisazione cronologica della città quale colonia graccana, individuandone il centro urbano originario, e di pervenire al chiarimento di alcune dinamiche legate alla genesi stessa della formazione del nucleo demico alla base del quale è stato ipotizzata l'esistenza di un *conciliabulum*¹⁹² ad opera di gruppi sparsi di coloni¹⁹³ di cui, sulla base dei dati restituiti dai materiali ceramici, emerge la componente culturale laziale e tirrenica¹⁹⁴. La città, può quindi a buon diritto essere annoverata tra quella categoria di centri in cui la politica coloniale attuata da Roma nel corso del II sec. a.C., interessa un territorio già significativamente integrato dal punto di vista politico e culturale¹⁹⁵. Per tale motivo una riflessione sulla genesi e sul ruolo rivestito dal teatro nell'ambito della città di età augustea è strettamente connessa alla

¹⁹¹ Sull'argomento: Paci 1998, 218-219; Paci 1999, 225-226; Perna 2006, 128-129; Fabrini 2007; Perna 2007, 358-359; Fabrini 2009, 206-217; Fabrini 2012, 286-291. Forse in questo periodo la città muta il suo poleonimo da *Pollentia* ad *Urbs Salvia* (relativamente ad alcune più recenti ipotesi sul mutamento di nome della città si rinvia a Bertrand 2013 e a Paci 2016 con ulteriori riferimenti).

¹⁹² In generale sulla fondazione coloniale si vedano Fabrini 2003, 109-137; Perna 2006, 71; Perna 2007, 350-351; Fabrini 2012, 281-308 e, da ultimo, Perna in cds.

¹⁹³ (al di fuori della colonizzazione graccana)

¹⁹⁴ L'analisi dei dati materiali provenienti dall'area urbana consente di identificare profondi e articolati contatti con l'Italia centro settentrionale ed il Lazio che sembrano confermati anche dalle più antiche manifestazioni delle ceramiche fini da mensa e dalle ceramiche comuni che, da un punto di vista morfologico, rimandano ancora al mondo etrusco-laziale (si rinvia, da ultimo, a Perna in cds).

¹⁹⁵ Perna in cds.

comprensione della funzione del più antico edificio sacro, cui il teatro stesso si va a sovrapporre secondo una scelta ben precisa, nell'ambito della topografia del centro tardo-repubblicano.

I dati in nostro possesso non ci permettono purtroppo, se non in forma ipotetica, di risalire alle fasi antecedenti alla ristrutturazione dell'edificio avvenuta contestualmente alla costruzione del teatro di prima fase. Ciò che possiamo affermare con certezza è che, prima della riorganizzazione augustea della città, la zona in questione doveva essere completamente inedificata ed esterna al circuito murario tardo-repubblicano che andava a racchiudere un'area decisamente più piccola in pianura, escludendo i terrazzi di secondo e di primo livello. Quale che siano state la sua origine e la sua conformazione¹⁹⁶, tale presenza, rispettata dal successivo teatro in quanto elemento identitario o costitutivo del sito stesso, sarà certamente stata determinante nell'indirizzare le più importanti scelte urbanistiche nel momento di riorganizzazione del centro urbano. Possiamo cioè pensare che la stessa scelta dell'ubicazione del primitivo teatro sia tutt'altro che casuale e legata invece ad un luogo che, oltre a presentarsi adatto dal punto di vista della conformazione orografica sebbene non da quello del quadro geologico ed idrogeologico, era reso pregnante dalla presenza di un'area sacra fino, forse, a determinare e condizionare il posizionamento della cavea stessa.

Riferendo agli anni intorno al 23 d.C. il completamento dell'edificio teatrale, possiamo ipotizzarne la progettazione e l'inizio della costruzione tra la fine dell'età tardo-repubblicana e l'inizio dell'età augustea, forse addirittura prima quindi del grande ed unitario processo di riorganizzazione dell'impianto cittadino ed ipotizzare quindi che l'originaria cavea di prima fase si fosse addirittura andata ad impiantare funzionalmente nelle adiacenze dell'edificio sacro inglobandolo, secondo quella che potremmo definire una libera interpretazione del modello tardo-repubblicano del santuario-teatro, a dominare la sottostante città repubblicana da una zona collinare ubicata ancora in una zona periurbana e, solo nei decenni successivi, inglobata all'interno della nuova cinta muraria e nel nuovo progetto urbanistico che riguarda la città a partire dall'età augustea.

Nell'ambito di tale importante progetto, si avvia una ridefinizione degli spazi urbani e dell'aspetto monumentale della città che, per complessità dell'operazione, sembra dover rispondere ad un piano di unitaria concezione che prevede sia la costruzione delle mura sia la progettazione di un percorso monumentale di chiara impronta ellenistica e derivazione specificamente milesia¹⁹⁷ che, snodandosi per terrazze successive, è caratterizzato, partendo dal basso, dall'imponente complesso Tempio-Criptoportico, dall'area forense, dalla terrazza del criptoportico superiore, per culminare con il teatro stesso visivamente preceduto dalla sua *porticus post scaenam*. L'idea unitaria alla base di tale progetto, ovvia osservando la compiuta conformazione della città ormai in età tiberiano-claudia,

¹⁹⁶ Si veda *infra*, Cap. 4 per una trattazione esaustiva dell'argomento.

¹⁹⁷ Perna 2006, 130 e bibliografia precedente.

deve tuttavia aver proceduto per tappe successive, anche in considerazione della complessità delle operazioni, a partire appunto dai primi anni dell'età di Augusto fino a concludersi, appunto, in età claudia periodo in cui, sulla base dei dati di cui disponiamo, possono dirsi terminati sia i lavori per l'edificazione del grande complesso Tempio- Criptoportico sia le opere di ampliamento dell'edificio teatrale.

Che un disegno progettuale particolareggiato come quello attuato sia da attribuirsi ad una consistente operazione di impegno politico e finanziario da parte di esponenti locali di rilievo appare, nel nostro caso, come nella maggioranza delle città sia di nuova sia di antica fondazione¹⁹⁸, come logica conseguenza dell'enorme complessità e delicatezza dell'operazione che prevede il riassetto urbano di ampie zone centrali, attraverso anche, ad esempio, l'esproprio e la demolizione di un intero quartiere di *domus*¹⁹⁹ ubicato nell'area del futuro Tempio-Criptoportico. Tale ipotesi, la presenza cioè di un importante promotore alla base di tale progetto, sembra oggi sostanziata da quanto recentemente ipotizzato circa un ruolo centrale ricoperto da *C. Fufius Geminus*, di cui già nota e documentata l'azione evergetica per la costruzione del teatro, nell'impulso alla costruzione del complesso Tempio-Criptoportico. Secondo tale ipotesi, nel 23 d.C., anno in cui il teatro di prima fase doveva essere stato appena completato, la costruzione del complesso dedicato alla *Salus Augusta* doveva essere stata appena avviata su committenza proprio dello stesso *C. Fufius Geminus* in una occasione particolare, quella della improvvisa grave malattia di Livia verificatasi nel corso del 22 d.C.²⁰⁰. Se gli stretti legami di Gemino con Livia e la casa imperiale rendono l'ipotesi più che verosimile, è tuttavia necessario tenere in conto che un progetto di tale ampiezza e complessità, che prevedeva tra l'altro la demolizione di un quartiere abitativo nel pieno centro cittadino, non potesse essere legato alla contingenza specifica. Pare forse più probabile che la costruzione dell'edificio fosse già stata avviata o, almeno fosse parte della progettazione urbanistica dalla quale esso non poteva certamente essere avulso e che, in occasione della malattia di Livia, se ne sia decisa la dedica alla *Salus Augusta*. Nell'ambito di tale programma pare d'obbligo, a questo punto, valutare il ruolo e il peso rivestito dal più antico nucleo culturale dedicato alla *Bona Dea/Salus* nell'area del teatro e chiedersi se sia possibile rintracciare un filo conduttore che leghi, a livello progettuale e concettuale, la presenza del santuario primigenio, il teatro e il tempio-criptoportico. La riconfigurazione urbanistica all'interno della quale questi edifici si sviluppano, si articola

¹⁹⁸ Sommella 1988, 153-154; Ciancio Rossetto e Pisani Sartorio 1994, 104.

¹⁹⁹ Il coinvolgimento degli amministratori locali nella acquisizione delle nuove architetture per spettacolo risulta, in età triumvirale-augustea, estremamente importante ed alla base della ripianificazione delle zone urbane centrali secondo una logica di esproprio delle aree precedentemente occupate che rientrano in un progetto di ristrutturazione dell'intero nucleo storico. (Sommella 153-154). Per il caso specifico delle *domus* di età tardo-repubblicana rinvenute al di sotto dell'impianto monumentale del complesso Tempio-Criptoportico si veda Montali 2013, 121-136.

²⁰⁰ Bertrand 2013.

urbanisticamente lungo una direttrice che, una volta terminata, ha, ai suoi estremi, il teatro e il tempio che costituiscono i due punti focali del nuovo impianto cittadino. Nell'ambito di tale riconfigurazione, e poiché, come sempre accade, tali scelte urbanistiche risultano fortemente connaturate ad esigenze di natura ideologica, è facile immaginare che l'ipotizzata esistenza di un nucleo santuarioale più antico potrebbe aver costituito un elemento dirimente non solo dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi ma anche per una serie di scelte di forte tenore ideologico. Tale preesistenza potrebbe infatti aver indirizzato la decisione, come già detto condizionata peraltro dalle stesse caratteristiche orografiche, del luogo ove costruire l'edificio teatrale, in un'area cioè che, in virtù della presenza di un antico santuario, doveva già rivestire fondamentale importanza per la città quale luogo assembleare e di convergenza della comunità. In questo senso, l'assialità dei due edifici, teatro/antico luogo di culto e tempio-criptoportico, pare possa essere frutto di una scelta programmatica che deriva dalla precisa volontà di rimarcare e rafforzare, anche visivamente, la continuità del culto della *Salus* erigendo nella città l'unico santuario ufficiale della *Salus Augusta* sul territorio afferente all'*Urbs*, dando continuità, anche se in forme diverse o mediate, ad un culto già esistente precedentemente e di fondamentale importanza per la città.

L'antico santuario quale elemento identitario della comunità stessa, viene conservato e ristrutturato in occasione della costruzione del primo edificio teatrale in età augustea rimanendo, anche dopo l'erezione del grande complesso santuarioale cittadino, importante testimonianza e simbolo del culto più antico, entrambi collegati sul piano ideologico e finanche sul piano topografico secondo quella stessa direttrice che non solo collega visivamente teatro e tempio ma mette in connessione il nucleo cultuale della città di antica fondazione e il culto politico, espressione del rinnovamento urbanistico e monumentale della città augustea. D'altra parte, il culto della *Salus Augusta*, configurato come culto eminentemente politico appare ancora permeato di valenze salutari, tanto che, come ipotizzato di recente, il complesso viene edificato proprio in occasione della improvvisa e grave malattia di Livia verificatasi nel corso del 22 d.C.

Alla luce di tale collegamento tra teatro e complesso della *Salus Augusta* troverebbe infine adeguata spiegazione l'ampliamento dell'edificio teatrale avvenuto, indicativamente, tra l'età tiberiana e l'età claudia e cioè contestualmente alla costruzione del grande complesso santuarioale e forse in funzione di essa.

Alla conclusione di tale processo urbanistico ed edilizio di grande portata quindi, l'edificio teatrale - orientato con l'edificio scenico in direzione nord-sud e con la cavea poggiata in parte sul retrostante declivio naturale e rivolta ad est - si pone all'interno del limite occidentale della città, appunto alla sommità dell'ultimo terrazzo e risulta inserito in una fascia all'interno della quale il complesso Tempio-Criptoportico occupa la parte centrale, il teatro costituisce il vertice e risulta leggermente

disassato rispetto al polo santuarioale, in direzione S rispetto al un ipotetico asse mediano che divide la fascia in due e che coincide perfettamente con la fronte del tempio. Il leggero disassamento tra i due edifici potrebbe, verosimilmente, essere l'esito di un adattamento del modello teorico in funzione delle variabili presentate dal caso specifico, l'esistenza cioè di un teatro di prima fase la cui posizione risultava condizionata a priori dalla presenza del più antico nucleo santuarioale. La posizione del teatro nell'ambito del progetto urbanistico appare quindi strettamente connessa sia alle variabili della conformazione orografica del sito, sia a considerazioni di ordine topografico ed urbanistico rispetto alle quali la pianificazione, non scevra di una certa libertà rispetto a modelli predeterminati, sembra adeguarsi alle variabili presentate dalla situazione specifica e a esigenze ideologiche forti e connaturate alle origini del sito stesso. La stretta relazione tra teatro e complesso Tempio-Criptoportico, contrapposti alle due estremità del percorso monumentale secondo una logica perfettamente in linea con il *topos* urbanistico delle città di età primo-imperiale²⁰¹, in cui l'area forense funge da cerniera e la loro rispondenza ad un piano unitario programmaticamente concepito in cui la sistemazione urbanistica acquisisce una forte valenza ideologica divenendo espressione e palcoscenico del potere imperiale in funzione del quale le stesse antiche tradizioni vengono riprese e, potremmo dire, celebrate, sembra essere dunque ineludibile²⁰². Il teatro è uno dei punti focali di tale fascia monumentalizzata che diviene essa stessa luogo del consenso civico e portatrice di potenti significati ideologici in un percorso forse non solo visivo ma anche processionale che connette il nuovo polo santuarioale, passando per il centro civico per eccellenza, il foro, al teatro²⁰³ quale luogo della riunione e della manifestazione del consenso il cui ruolo appare esaltato dal nesso con l'antico nucleo culturale.

Per ciò che riguarda il rapporto del teatro con la viabilità urbana della città nella sua configurazione di prima età imperiale è, come sempre accade nella progettazione di questo tipo di edifici²⁰⁴, stretto

²⁰¹ Sommella 1988, 156-157.

²⁰² La disposizione di tempio e teatro alle due estremità di una direttrice che passa attraverso l'area forense ha ben precisi significati ideologici nel noto caso di Arles (Gros 1987b, 339-363; Gros, Torelli 1988, 222 e ss.).

²⁰³ Il problema della viabilità è particolarmente sentito a partire dalla prima età imperiale quando le funzioni del teatro si ampliano diventando meta di processioni civiche, liturgie religiose, sedi di riunioni assembleari amministrative, di feste pubbliche (Bonetto 2003, 929) fino quasi ad affiancarsi funzionalmente al foro e subentrare ad esso come polo aggregatore della vita sociale e luogo della comunicazione civica per eccellenza. In questo senso è la stessa fascia monumentalizzata ad acquisire il valore e il significato di luogo del consenso e di riunione civica, se pensiamo alla possibilità che in alcuni casi vi potessero aver luogo quelle processioni che nelle vie cittadine trovavano il loro naturale luogo di svolgimento (Bonetto 2003, 930).

²⁰⁴ Che esista una stretta relazione tra teatri e assi stradali di primaria importanza emerge con evidenza da Tosi 2003 dove su 115 edifici archeologicamente documentati quasi 100 (86%) sono urbani e appena una quindicina (13%) sono posti all'esterno delle mura e che il 55% di tutti i teatri (urbani e non) si trova dislocato lungo uno degli assi generatori urbani o lungo la loro prosecuzione nell'immediato suburbio (Bonetto 2003, 926). Tale stretta relazione può essere considerata come uno dei criteri progettuali discriminanti.

e frutto di una pianificazione unitaria che risponde a differenti finalità e necessità logistiche²⁰⁵. Seguendo infatti l'ipotesi schematica degli allineamenti progettuali nell'area pubblica della città proposta da Perna, e confermata dalle recenti indagini geofisiche²⁰⁶, il teatro risulta servito sia da un asse che va ad intercettare i lati brevi delle due basiliche sui quali sono infatti stati ipotizzati degli ingressi aggiuntivi a quelli che si aprivano direttamente sulla *porticus* sia da un asse, ipoteticamente interpretato come decumano massimo²⁰⁷, che lo delimita a Sud. L'ipotesi inoltre, già avanzata²⁰⁸, circa la presenza di un asse viario che permettesse di raggiungere il teatro da Ovest, a partire dalla viabilità di cresta, secondo una percorrenza estremamente funzionale dal punto di vista morfologico e riproposta dalla moderna viabilità, pare essere ancor più sostanziata dalle recenti acquisizioni in merito agli accessi all'edificio teatrale. L'assenza del muro anulare di contenimento nel suo settore nord poteva infatti consentire l'accesso ai *vomitoria* che conducevano alla *media* e alla *summa cavea* direttamente, senza cioè l'obbligo di passare attraverso le basiliche, facilitando dunque l'accesso all'edificio per chi appunto provenisse da quella direzione. Va notata, a questo proposito, anche l'assenza di tracce della cinta difensiva sul lato occidentale retrospiciente all'emiciclo teatrale²⁰⁹ rispetto al quale esso si sarebbe trovato in stretta vicinanza, secondo una soluzione riscontrata con una certa frequenza negli spazi destinati agli edifici teatrali²¹⁰.

²⁰⁵ Il problema è connesso sia alle fasi di costruzione dell'edificio stesso per la razionalizzazione dei percorsi degli operai impiegati e dei tempi di trasporto di importanti quantità di materie prime, sia poi nel corso della sua effettiva fruizione, per il flusso e deflusso di numeri elevati di spettatori e viene quindi affrontato non solo sul piano strutturale e architettonico ma anche sul piano urbanistico (Bonetto 2003, 929).

²⁰⁶ Schettino in cds.

²⁰⁷ Perna 2007, 362-363.

²⁰⁸ Perna 2006, 126.

²⁰⁹ Per la cinta difensiva della città e alcune sue caratteristiche specifiche risultato dell'applicazione di modelli innovativi e aggiornate soluzioni tecniche, tra cui l'uso del mesopirgo nella porta Nord si veda: Perna 2006, 43-45; Perna 2012. Per ciò che riguarda l'assenza della cinta sul lato occidentale, sebbene rimanga da verificare ed interpretare correttamente la presenza di alcuni lacerti murari per chiarire l'assetto urbanistico dell'area (Perna 2006, 18), non è da escludersi che su questo lato la cinta non fosse stata prevista e la funzione difensiva fosse risolta dalla particolare asperità orografica della collina.

²¹⁰ Bejor 1979, 131-134. Per il rapporto tra teatro e cinte murarie si veda anche Sommella 1988, 156-57 e Bonetto 2003, 926-929.

4. Nuove ipotesi sul culto della *Salus* alla luce dei recenti dati dal teatro

Le numerose acquisizioni archeologiche ed epigrafiche che, negli ultimi vent'anni, hanno consentito di pervenire alla precisazione cronologica della nascita della città di *Pollentia Urbs Salvia* quale colonia graccana, individuandone il suo centro urbano originario, lasciano ancora oggi irrisolte alcune questioni, lungamente dibattute e strettamente connesse tra loro e legate, in particolare, alle motivazioni alla base della nascita dell'aggregato demico, alle origini del nome stesso della città, alla reale connotazione e genesi del culto tributato alla *Salus Augusta* di cui il complesso tempio-criptoportico costituisce la potente espressione monumentale, alla committenza di quest'ultimo ed al suo presunto legame, recentemente ipotizzato, con l'importante personaggio di Gaio Fufio Gemino.

In questo quadro, composto di ipotesi e significative intuizioni in attesa di conferma archeologica, sembrano potersi inserire a buon diritto i dati circa il rinvenimento, nel corso del presente lavoro di ricerca, della struttura identificata nella cavea dell'edificio teatrale ed interpretata come il podio di un edificio sacro preesistente al teatro stesso. L'esistenza di tale struttura andrebbe cioè a costituire un dato finalmente concreto a supporto di questioni da decenni affrontate nel dibattito sulla città e specificamente legate alla connessione del toponimo stesso della città di *Urbs Salvia* con quello di una divinità eponima di carattere salutare, la *dea Salus*²¹¹. L'ipotesi che sembrerebbe prendere consistenza è che nel nostro edificio con podio – in un'area che ancora in età repubblicana è periurbana ed esterna al circuito murario e per di più in una zona particolarmente ricca di acque - siano da individuare le tracce, finora mancanti, del più antico nucleo santuarioale della città, di quel santuario primigenio della *Salus* cioè, le cui origini più antiche potrebbero essere connesse alla presenza del nucleo vicano o addirittura precedenti ad esso ed il cui culto, in forma monumentalizzata, potrebbe essere collegato all'impianto della colonia graccana. Se tale ipotesi cogliesse nel vero, non solo tale testimonianza costituirebbe il tassello ad oggi mancante per ciò che riguarda la connessione tra il poleonimo *Urbs Salvia* e l'esistenza di un santuario terapeutico nella zona²¹², ma si sostanzierebbe di maggiori elementi l'idea che l'origine dell'insediamento stesso possa essere collegata all'esistenza di un nucleo santuarioale sorto in connessione con un culto terapeutico legato alla presenza di sorgenti salutare ancor prima della formazione del centro demico²¹³.

Pare opportuno, a questo punto del discorso, ricordare la notizia, inspiegabilmente trascurata in letteratura, del rinvenimento proprio nella zona del teatro, di una statua di divinità femminile (Tav. XXII). La statua, rinvenuta nel 1882 ed oggi dispersa sul mercato antiquario, rappresenta una divinità assisa in trono, con capo

²¹¹ Su tale collegamento si sofferma Gasperini 1998, 499-502.

²¹² Tale connessione e la possibilità stessa di un culto della *Salus* che avrebbe avuto un'ascendenza remota, legata alla presenza in loco di "qualche sorgente salutare da individuare all'interno o all'esterno dell'area urbana" ed alla base della nascita dello stesso singolare poleonimo, era già stata prefigurata oltre un ventennio fa da Lidio Gasperini (Gasperini 1988, 499-502 in part 500) e più volte ripresa (da ultimo Fabri 2013b) sebbene non adeguatamente supportata da elementi archeologici. A quest'ultimo proposito si veda Paci 2016, 40 secondo cui, testualmente "Se noi oggi avessimo la precisa cognizione, documentata, dell'esistenza di un santuario terapeutico in zona, avremmo pochi dubbi sull'origine del nome di *Urbs Salvia*".

²¹³ Gasperini 1998, 499-502.

velato e recante nella mano destra una patera cui si abbeverava un serpente attorcigliato sull'avambraccio e, nella sinistra, una cornucopia in cui è riconoscibile, secondo una condivisibile interpretazione²¹⁴, una delle rare rappresentazioni di *Bona Dea* secondo l'iconografia della dea canonizzata in età medio-imperiale e risultante dalla contaminazione dei tipi di *Thyche* e di *Hygieia*²¹⁵. Dea della fecondità e della salute e, come tale, sovrapponibile appunto con *Hygieia* – ma anche con *Valetudo* e *Salus* – con le quali condivide alcuni tratti, era oggetto di un culto misterico esclusivamente muliebre diffuso in particolare nel Lazio e in Italia centrale, nelle *regiones* V e VI adriatica in particolare, oltre che attestato ad Aquileia e Tergeste, con episodiche apparizioni nella zona di Nimes²¹⁶.

Come già sottolineato, il tipo iconografico della dea è caratterizzato da attributi, il serpente e la patera, genericamente tipici di divinità legate alla salute ed alla fecondità²¹⁷. Ne consegue la difficoltà di individuazione della precisa iconografia e la frequente sovrapposizione o accostamento di *Bona Dea* con divinità quali *Salus* e *Valetudo*, divinità anch'esse di carattere salutare e frequentemente collegate a fonti e sorgenti. Significativo a questo proposito pare il fatto che il rinvenimento della statua urbisalviense avviene in occasione di lavori effettuati, in un'area ubicata nelle vicinanze del teatro ma non meglio circoscrivibile, per la costruzione di una fognatura al fine di risolvere il problema delle infiltrazioni d'acqua che affliggevano un terreno al tempo coltivato a vigneto. Stando alle notizie bibliografiche, la statua fu rinvenuta – insieme ad altri reperti scultorei e materiali ceramici anch'essi oggi dispersi - nel punto di uscita di una canalizzazione antica coperta alla cappuccina e connessa con un tratto di muratura²¹⁸. Alla luce del recente rinvenimento del podio anzidetto, tale rinvenimento sembra costituire un ulteriore elemento a rafforzare l'ipotesi dell'esistenza di un qualche culto di matrice iatrica collegato alla presenza di acque sul declivio successivamente occupato dal teatro.

Sulla cronologia di tale ipotetico santuario nulla purtroppo possiamo dire se non che il culto e i santuari legati alla *Bona Dea* si diffondono, sulla base della documentazione esistente, a partire dalla fine del III- II secolo a.C.²¹⁹ e che possiamo quindi ritenere che il santuario possa essere stato fondato in concomitanza con la nascita della colonia graccana, sebbene non sia affatto da escludersi l'idea che si sia voluto dare continuità, monumentalizzandola con la costruzione di un piccolo tempio, ad una zona di culto connessa con le acque o

²¹⁴ già Coll. Woodyat: *Cat. de la vente de l'ancienne coll. Woodyat* (1912) n. 271, tav. 15; Greifenhagen 1937, 227, n. 3, tav. 50, I, inizialmente la identifica con *Salus*, proponendo una datazione all'età traianea. Parra, Settis 1986, 122, n. 4; Brower 1989, n. 136.

²¹⁵ Si tratta di una divinità venerata in particolare in Italia centrale e in relazione al culto della quale le *regiones* V e VI adriatica hanno restituito una serie di significative testimonianze. Per una compiuta analisi del tipo iconografico e della sua sovrapponibilità con i tratti di diverse divinità salutari tra cui *Thyche* e di *Hygieia* si rinvia a Picard ed ai contributi di Parra e Settis (*LIMC* 1986, 120-123 e 96-97). Sulla connessione con *Valetudo*, della quale talora la dea assume i tratti o con la quale compare in associazione si veda Gasperini 1987 (per una iscrizione rupestre del Monte Cimino in Etruria che mostra le due divinità in associazione) e Delplace 2000, in part. 122.

²¹⁶ Parra, Settis 1986, 120-123; Gasperini 1989, 228; Delplace 2000

²¹⁷ Il tipo iconografico di *Bona Dea* è stato ricostruito sulla base di un'unica attestazione iconografica, una statuetta da Albano (Brower 1989, n. 73), in cui l'identificazione resa incontrovertibile dalla presenza di una iscrizione menzionante la divinità (Parra, Settis 1986, 120-123).

²¹⁸ Fiorelli 1882, 105-107. Del medesimo ritrovamento abbiamo notizia anche in una lettera del conte G. Pallotta relativa ai lavori di scavo effettuati in data 29 marzo 1882 (si veda anche Delplace 1993, 304, nota 8).

²¹⁹ &&&&

di una fonte sacra frequentata sin dall'età preromana²²⁰. La questione che a questo punto sembrerebbe opportuno porsi riguarda l'esistenza o meno di una connessione tra tale preesistenza e lo stesso complesso santuarioale dedicato alla *Salus Augusta* e di che tipo di legame si tratti.

Il culto della *Salus Augusta* che, come sottolineato da più parti, si configura come un culto con forte connotazione politica, potrebbe cioè riflettere e costituire una evoluzione del preesistente culto salutare riferibile ad una *Bona Dea/Salus/Hygieia* cui la *Salus Augusta* va sostanzialmente a sovrapporsi, assorbendo parte delle sue caratteristiche²²¹. D'altra parte, il culto della *Salus Augusta*, configurato come culto eminentemente politico appare ancora permeato di valenze salutari, tanto che, come ipotizzato di recente, il complesso viene edificato proprio in occasione della improvvisa e grave malattia di Livia verificatasi nel corso del 22 d.C. Del resto, come evidenziato da Marwood, la conservazione dello Stato passa anche attraverso quella, fisica, dell'imperatore²²². La costruzione del complesso santuarioale avviene al culmine di un fondamentale momento di riorganizzazione urbanistica ed edilizia della città avviatosi a partire dall'età augustea. Tale riconfigurazione, che prevede la costruzione di infrastrutture e numerosi edifici, si sviluppa urbanisticamente lungo una direttrice che ha, ai suoi estremi, il teatro e il tempio che costituiscono i due punti focali del nuovo impianto cittadino. Nell'ambito di tale riconfigurazione, e poiché, come sempre accade, tali scelte urbanistiche risultano fortemente connaturate ad esigenze di natura ideologica, è facile immaginare che l'ipotizzata esistenza di un nucleo santuarioale più antico potrebbe aver costituito un elemento dirimente non solo dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi ma anche per una serie di scelte di forte tenore ideologico. Tale preesistenza potrebbe infatti non solo aver indirizzato la decisione, già condizionata peraltro dalle stesse caratteristiche orografiche, del luogo ove costruire l'edificio teatrale, in un'area cioè che, in virtù della presenza di un antico santuario, doveva già rivestire fondamentale importanza per la città quale luogo assembleare e di convergenza della comunità. In questo senso, l'assialità dei due edifici, teatro/antico luogo di culto e tempio-criptoportico, è frutto di una scelta programmatica che deriva dalla precisa volontà di rimarcare e rafforzare, anche visivamente, la continuità del culto della *Salus*. D'altro canto, l'esistenza di un precedente culto tributato ad una divinità salutare con i tratti di *Bona Dea/ Salus* potrebbe spiegare e giustificare la scelta di dedicare proprio alla *Salus Augusta* il nuovo complesso santuarioale.

L'organicità concettuale e ideologica del programma edilizio nell'ambito del quale entrambi questi edifici sorgono acquisterebbe, in questo senso, ancora maggiore pregnanza e sostanzierebbe l'idea dell'esistenza, dietro ad un progetto enormemente oneroso e impegnativo sia dal punto di vista economico sia dal punto di vista urbanistico, di una committenza unica dotata di grosso potere finanziario e politico. Suggestiva e verosimile a questo proposito l'ipotesi, recentemente avanzata²²³, che nel principale promotore di questo progetto vada individuato il console Gaio Fufio Gemino, ben noto personaggio di spicco della vita cittadina

²²⁰ Sulla monumentalizzazione di aree cultuali preromane legate all'esistenza di fonti e acque salutari nelle *regiones V e VI* adriatica: Cingolani 2013, 497-505, in Perna, Antolini, Capponi, Cingolani, Marziali 2013.

²²¹ Ipotesi già prefigurata a più riprese da Fabrini (si veda, da ultimo, Fabrini 2013b, 207).

²²² Marwood

²²³ Bertand 2013 e Paci 2016, cui si rinvia per la trattazione esaustiva della problematica.

cui si deve la costruzione del teatro e che avrebbe dato impulso alla costruzione del complesso in occasione della malattia di Livia. Se gli stretti legami di Gemino con Livia e la casa imperiale rendono l'ipotesi più che verosimile, è tuttavia necessario tenere in conto che un progetto di tale ampiezza e complessità, che prevedeva tra l'altro l'abbattimento di un intero quartiere abitativo di ricche *domus*, non potesse essere legato alla contingenza specifica. Pare forse più probabile che la costruzione dell'edificio fosse già stata avviata o, almeno fosse parte della progettazione urbanistica dalla quale esso non poteva certamente essere avulso e che, in occasione della malattia di Livia, se ne sia decisa la dedica alla *Salus Augusta* rendendo il complesso la sede del culto ufficiale di questa divinità per i Romani²²⁴. La presenza di un nucleo santuarioale più antico avrebbe dunque, in questo contesto, a buon diritto potuto costituire non solo un elemento determinante nelle scelte urbanistiche delle quali si è parlato precedentemente, ma una ragione in più alla base della scelta di erigere nella città l'unico santuario ufficiale della *Salus Augusta* sul territorio afferente all'*Urbs*, un santuario nel quale viene data continuità, anche se in forme diverse o mediate, ad un culto già esistente precedentemente e di fondamentale importanza per la città. Acquisirebbe allora un significato ancora più pregnante anche l'ipotesi avanzata circa la denominazione composita della città, frutto del recupero di un toponimo antico, già parte della storia del sito, che si sarebbe andato ad affiancare a quello, *Pollentia*, della colonia di antica fondazione graccana in virtù delle tendenze, tipiche dell'età augustea, conservatrici e restauratrici delle antiche tradizioni²²⁵.

Considerati tutti questi elementi, i dati a sostegno dell'esistenza di un culto precedente e di un suo collegamento con quello della *Salus Augusta* e con la genesi stessa dell'insediamento e del suo poleonimo appaiono forse meno aleatori. Non conosciamo le dinamiche con le quali i due culti si siano interfacciati e connessi, non sappiamo ad esempio se sia lecito pensare che il culto della *Salus Augusta* abbia dato continuità al culto salutare precedente inglobandone le caratteristiche e condividendone fisicamente lo stesso spazio di culto²²⁶ o se si sia andato ad affiancare a quest'ultimo in un modo che potremmo definire "complementare" né ci è di aiuto, in questo senso, l'analisi archeologica della struttura del podio del presunto edificio sacro²²⁷. Ciò che però possiamo affermare è che, ancora nel I e nel II secolo d.C., quando quindi il culto di matrice politica si è già affermato, esiste un culto legato alle acque di tipo squisitamente salutare testimoniato da una lastrina di arenaria iscritta (EDR078550) che doveva riferirsi ad un luogo o ad

²²⁴ Un tempio alla *Salus* esisteva già infatti a Roma, ma non con l'epiteto di *Salus Augusta* (Paci 2016). Secondo Bertand in questa occasione la città avrebbe modificato il proprio nome in *Urbs Salvia* (Bertand 2013).

²²⁵ Come già espresso da Paci (2016, 42-43), la definizione pliniana di *Pollentini* di *Urbs Salvia* induce a ritenere che la denominazione della città, nel secondo decennio del I secolo d.C., dovesse contenere entrambi questi elementi – l'uno legato all'antico toponimo di cui si vuole richiamare la tradizione, l'altro, *Pollentia*, alla città graccana - in una forma che, non essendo attestata, potrebbe essere stata *Urbs Salvia Pollentinorum*, *Pollentia Urbs Salvia* o *Urbs Salvia Pollentia*.

²²⁶ Una condivisione fisica dello stesso luogo di culto, quello del santuario della *Salus*, arriva ad ipotizzare Delplace risolvendo in tal modo il problema dell'inquadramento cronologico e spaziale e della connessione tra i due culti di *Bona Dea* e *Salus* (Delplace 2000, 122).

²²⁷ non sappiamo se fosse ancora in uso e fino a quando (probabilmente l'uso finisce con l'ampliamento del teatro in età claudia, quando cioè viene finito il grande tempio e tutto il progetto è completato) venne inglobato nella cavea del primo teatro e viene, probabilmente, rimaneggiato e restaurato ma non necessariamente ancora frequentato.

un edificio *sacrum* in stretta connessione con l'acqua²²⁸ e le cui divinità dedicatorie sono le *Nympahe Geminae*²²⁹ che ripetono, nell'epiteto, il cognome del console del 29 d.C. Gaio Fufio Gemino il cui liberto *Politicus* è ricordato come autore della dedica e finanziatore delle opere relative alla costruzione dell'acquedotto²³⁰. Suggestiva ma al momento priva di argomentazioni concrete l'idea che proprio nell'area occupata dal nucleo culturale più antico potesse collocarsi il luogo *sacrum* della dedica in questione.

Quel che invece siamo in grado di affermare sulla base dei dati archeologici è che l'antico santuario viene conservato e ristrutturato contestualmente alla costruzione del primo edificio teatrale rimanendo, anche dopo l'erezione del grande complesso santuariole cittadino, importante testimonianza e simbolo del culto più antico²³¹, entrambi collegati sul piano ideologico e finanche sul piano topografico secondo quella stessa direttrice che non solo collega visivamente teatro e tempio ma mette in connessione il nucleo culturale della città di antica fondazione e il culto politico, espressione del rinnovamento urbanistico e monumentale della città augustea.

²²⁸ Le *Nymphae* erano divinità legate, come noto, ad una particolare sorgente o corso d'acqua (sulle *Nymphae* si rinvia a M. Halmtisserant, G. Siebert, in *Limc VIII*, 1, 1997, 90, s.v. *Nymphai*). Pertanto verosimile, come proposto da E. De Ruggiero, in *Diz. Epigr.* I, s.v. *aqua*, 561, che il *sacrum* dell'epigrafe si riferisse proprio ad una *fons*, un *lacus* o ad un ninfeo.

²²⁹ Sebbene vada sottolineato per completezza che non tutte le *Nymphae* erano preposte a *fontes salutare*s ed erano dunque divinità con poteri iatrici, si potrebbe ipotizzare una valenza salutare delle *N.* anche in quelle dediche che provengono da località note per le caratteristiche terapeutiche delle loro acque, anche se queste figure non sono espressamente qualificate come risanatrici (cfr. Arnaldi 2006, 54-56 e 77).

²³⁰ Per l'epigrafe, di cui recentemente è stata rinvenuta una gemella (EDR078549), si rinvia a: Cancrini, Delplace, Marengo 2001, 106-107, Vrb 1 e bibliografia precedente.

²³¹ Un'allusione o un omaggio alla valenza sacrale e iatrica del luogo potrebbe, infine, essere vista nelle due statue, ritenute anch'esse provenienti dagli scavi settecenteschi del teatro, di Esculapio e Igea (catt. 19-20), coppia di divinità salutari per eccellenza e probabilmente riferibili, sulla base dello stile e dell'iconografia dei due tipi statuari, alla fase di ampliamento e restauro del teatro.

Considerazioni conclusive

Dall'analisi dei dati a disposizione emerge come il teatro, così come noi oggi lo conosciamo, sia il frutto del susseguirsi di interventi di ampliamento e restauro che sembra possibile riferire a quattro fasi cronologiche principali di vita dell'edificio di cui le prime tre risultano documentate, per quanto consentito dalla lacunosa documentazione esistente su base di archivio e dalla totale assenza di dati stratigrafici, sia dal punto di strutturale e planimetrico sia dal punto di vista epigrafico. Una prima fase relativa all'impianto dell'edificio originario inquadrabile tra la fine dell'età tardo-repubblicana, contestualmente alla fondazione della colonia e il 23 d.C., anno entro il quale, come documentata dall'epigrafe di *C. Fufius Geminus*, il primo teatro dovette essere completato. Una seconda fase inquadrabile orientativamente tra l'età tiberiana e l'età claudia che, in concomitanza con la costruzione dell'imponente complesso del tempio-criptoportico - epigono monumentale della risistemazione urbanistica della città avviata in età augustea -, vede il massiccio intervento di ampliamento strutturale e planimetrico dell'edificio; una terza ed ultima fase in età domiziana che, come documentato anche dall'epigrafe di *C. Salvius Liberalis* e *C. Salvius Vitellianus*, è contrassegnata da una serie di interventi di ornamento e restauro e, soprattutto, dalla costruzione del piazzale porticato retrospiciente l'edificio stesso. Sulla base dell'inquadramento cronologico di una parte delle sculture provenienti dal teatro a tale fase pare verosimile ipotizzare sia seguita, in età adrianea-antonina, un'ulteriore fase forse dedicata all'abbellimento della ornamentazione dell'edificio.

L'iscrizione di *C. Fufius Geminus* ci consente, come detto, di datare il completamento della costruzione del teatro al 23 d.C. Alla luce dell'analisi dei dati recenti, tuttavia, siamo in grado di ipotizzare che la costruzione del nucleo originario dell'edificio possa essere stata avviata in anni precedenti. In questa prima fase costruttiva, di fatto indiziata da pochi ma significativi elementi, le dimensioni dell'edificio dovevano essere notevolmente minori se presupponiamo che le misure della sua intera cavea corrispondessero a quelle del solo settore dell'ima cavea dell'edificio successivo. L'ipotesi circa l'esistenza di successive fasi di ampliamento dell'edificio parte, in prima istanza, proprio dall'analisi delle caratteristiche della sua cavea. Il recente rilievo infatti evidenzia un dato significativo, la mancata corrispondenza cioè tra il centro dell'attuale cavea e il centro dell'orchestra che, come si può osservare, risulta arretrato di alcuni metri in direzione della scena²³².

²³² Le divergenze tra le varie misure fornite per la cavea (77, 62 mt in Amucano; 85,00 m in Quiri; 93,00 m in Delplace) dipendono proprio da tale disassamento

La spiegazione di tale difformità dalle norme vitruviane²³³ e da quanto di fatto attestato nei restanti teatri romani sembra potersi ritrovare in una modifica successiva della cavea che avrebbe consistito nel suo ampliamento e che avrebbe quindi determinato il risultato della forma non del tutto corrispondente ad una sezione di corona di cerchio dell'ima cavea stessa. Se infatti consideriamo l'attuale ima cavea come traccia planimetrica della cavea di un edificio precedente possiamo osservare che, significativamente, l'orchestra condividerebbe con essa il medesimo centro geometrico.

Seguendo pertanto questa ipotesi possiamo pensare che nella sua fase di impianto originario l'edificio si presentasse con dimensioni notevolmente inferiori e con una cavea, interamente poggiata al pendio collinare, con un diametro interno stimabile, con discreta approssimazione anche grazie alla buona conservazione delle lastre dell'euripo, in circa 18,85 m, dimensioni coincidenti a quelle del meniano inferiore nella fase successiva di ampliamento. I lavori di ampliamento devono poi anche aver comportato la ripresa e il restauro di questa porzione originaria della cavea e l'intero rimaneggiamento della gradinata, che nella fase attuale risulta divisa da 6 scalaria in 5 cunei²³⁴ ma del cui aspetto originario non sappiamo nulla. Se di quanto costituiva il nucleo originario della cavea del teatro più antico non rimane probabilmente nulla, ciò che emerge con evidenza è la presenza, non rilevata in alcun modo fino ad ora, di una struttura muraria forse pertinente al podio di un edificio probabilmente preesistente e inglobato, forse nella fase di rifacimento, nel lato SO della cavea, ad interromperne la gradinata stessa.

La struttura, non precedentemente nota né rilevata sebbene chiaramente visibile nelle foto di archivio (Fig. 30), è orientata a SE e si ubica nel settore SO dell'ima cavea, in posizione eccentrica rispetto sia alla cavea di prima fase sia a quella di seconda e all'impianto generale dell'edificio ed è interpretabile come il podio di un edificio. La struttura, realizzata in *opus mixtum* con doppio ricorso di laterizi interi alternati a fasce con piccoli ciottoli di origine fluviale. L'ubicazione dell'edificio nell'ambito della topografia urbana e le sue caratteristiche in rapporto all'edificio teatrale, la sua posizione all'interno della cavea, il suo orientamento, il suo generale disassamento rispetto all'edificio teatrale di prima e di seconda fase, il fatto che la sua stessa esistenza determini l'interruzione della gradinata dell'ima cavea impossibilitandone la percorrenza, rappresentano tutti elementi significativi e degni di opportuna valutazione in relazione al rapporto cronologico che lega tale edificio con l'impianto teatrale di prima fase sia in relazione alla funzione svolta da questo la cui esistenza, al momento della costruzione del teatro, si decide di rispettare consolidandone anzi la

²³³²³³ Vitruvio individua nell'orchestra il centro generatore dell'edificio (Vitruv., V, VI, 1). Si vedano a questo proposito Henz 1993, coll. 169-202; Gros 1996, 308-311; Gros 1997, 702-704; Wilson Jones 2000, 33-48.

²³⁴ Come già evidenziato (Tosi 2003) sulla ripartizione della media e della summa cavea i rilievi divergono (Annibaldi 1965; Amucano 1992). Ciò è dovuto alla scarsa leggibilità delle gradinate obliterate dal restauro moderno.

struttura, evidentemente in quanto elemento significativo o costitutivo del sito stesso e inducono a propendere per l'ipotesi che in esso possa riconoscersi un santuario o un edificio di carattere sacro. L'ipotesi che sembrerebbe prendere consistenza è che nel nostro edificio con podio – in un'area che ancora in età repubblicana è periurbana ed esterna al circuito murario e per di più in una zona particolarmente ricca di acque - siano da individuare le tracce, finora mancanti, del più antico nucleo santuarioale della città, il santuario primigenio della *Salus*. Le origini più antiche di tale edificio - restaurato in età augustea contestualmente all'edificazione del teatro - come indicato dalla tecnica edilizia omogenea rispetto a quella che caratterizza la maggior parte delle strutture del teatro, potrebbero essere connesse alla presenza del nucleo vicano o addirittura precedenti ad esso ed il culto, in forma monumentalizzata, potrebbe essere collegato al *conciliabulum* romano o addirittura ad un precedente nucleo demico preroman. Se è opportuno in effetti sottolineare che la posizione in altura e in zona ricca di acque richiama i caratteri peculiari di alcune aree sacre tipiche dell'età del ferro in stretta connessione con fenomeni naturali, non siamo in grado di affermare che ci troviamo di fronte ad un fenomeno di continuità o di discontinuità di culto rispetto alla successiva fase della romanizzazione. Possiamo ipotizzare, in mancanza di dati concreti ma solo sulla base di quanto avviene in casi analoghi, che la monumentalizzazione dell'area sacra, mediante la costruzione di un tempio o di un semplice sacello o ninfeo, la concretizzazione in forme monumentali di eventi rituali-cerimoniali che probabilmente prima avevano luogo in apprestamenti temporanei connessi al luogo di culto sia avvenuta contestualmente alla nascita della colonia tardo-repubblicana, fase in cui la zona doveva essere ancora completamente ineditata ed esterna al circuito murario della città che andava a racchiudere un'area decisamente più piccola in pianura, escludendo i terrazzi di secondo e primo livello ed è pertanto verosimile che in questa fase esistesse un'area sacra in qualche modo strutturata architettonicamente. Se tale ipotesi cogliesse nel vero, non solo tale testimonianza costituirebbe il tassello ad oggi mancante per ciò che riguarda la già prefigurata connessione tra il poleonimo *Urbs Salvia* e l'esistenza di un santuario terapeutico nella zona, ma si sostanzierebbe di maggiori elementi l'idea che l'origine dell'insediamento stesso possa essere collegata all'esistenza di un nucleo santuarioale sorto in connessione con un culto terapeutico legato alla presenza di sorgenti salutifere ancor prima della formazione del centro demico. Con la costruzione del teatro, la volontà o forse l'obbligo di rispettare l'edificio quale elemento identitario della comunità determina la necessità del suo consolidamento strutturale. La presenza di tale significativa preesistenza culturale, sarà allora stata certamente determinante anche nell'indirizzare le più importanti scelte urbanistiche nel momento di riorganizzazione del centro urbano, rendendo la scelta dell'ubicazione del primitivo teatro tutt'altro che casuale. La connessione santuario-teatro infatti richiama modelli teorici ben noti

in età tardo-repubblicana, quello dei santuari italici²³⁵. Se dell'influsso di tale modello è lecito e opportuno parlare, è altrettanto chiaro che si tratti, nel nostro caso, del risultato di una libera interpretazione di esso, secondo una forma che potremmo definire ibrida. L'ipotesi che sembra prendere corpo è dunque che il primo teatro venga costruito in un luogo reso pregnante dalla presenza di un santuario e che tale presenza ne condizioni il posizionamento determinato anche dalle caratteristiche orografiche della zona.

Dalla lettura delle anomalie fornite dalle indagini geoelettriche²³⁶ recentemente realizzate con l'obiettivo della migliore comprensione dell'articolazione planimetrica dell'area della *porticus post scaenam* di età domiziana e delle sue caratteristiche, sembrerebbe inoltre possibile ipotizzare che in questa fase esistesse, nel piazzale retrospiciente l'edificio teatrale stesso, un primo quadriportico le cui dimensioni sembrerebbero poter essere compatibili con quelle del primo edificio. Le prospezioni hanno infatti evidenziato, all'interno dell'area porticata, la presenza di una serie di importanti anomalie riconducibili a strutture murarie che sembrano formare un grande ambiente di forma rettangolare che definisce uno spazio all'interno della *porticus* e con il suo medesimo orientamento. Per ciò che riguarda l'interpretazione di tali anomalie si deve innanzitutto notare che la loro sovrapposizione alla pianta mette in evidenza la coincidenza di queste con le strutture murarie intercettate dalla trincea Delplace (Tav. XIV) e già interpretate, nella pianta fornita dalla studiosa, come pertinenti all'angolo di un edificio probabilmente pertinente ad una diversa fase cronologica rispetto a quella della *porticus* stessa²³⁷. I dati forniti dalle prospezioni sembrano, in effetti, confermare l'esistenza di un edificio cui apparterebbe l'angolo intercettato dalla trincea. Pare opportuno a tal proposito notare che le dimensioni ragguardevoli dell'edificio in relazione all'area occupata dalla *porticus* stessa porterebbero ad escludere l'idea che possa trattarsi di un edificio in fase con la stessa *porticus*, mentre l'allineamento dei lati brevi OE dell'ipotetico edificio, molto ben leggibili, con i muri esterni delle due *valvae* laterali e con l'emiciclo della *cavea* di prima fase e lo sviluppo in senso EO della struttura, normale all'andamento dell'edificio scenico e della medesima lunghezza peraltro, renderebbe percorribile l'ipotesi che possa trattarsi di una struttura riferibile al primo impianto dell'edificio teatrale, forse un ambiente porticato aperto che doveva definire lo spazio retrostante la scena del teatro di prima fase e poi successivamente racchiuso e

²³⁵ A Palestrina, il più celebre santuario repubblicano del Lazio, l'associazione tempio/*cavea*/*porticus*/*platea* è attuata con notevole originalità e ripresa in altri complessi come quello di Gabi, Tivoli, Pietrabbondante, Teano, Cagliari, Spello e forse Arezzo. si potrebbe affermare in sintesi che l'accostamento assiale di una *cavea* a un tempio in area italica individui una risposta "nuova" ad antiche istanze religiose e rituali-cerimoniali: che rappresenti cioè una sorta di "pietrificazione", condotta secondo i canoni e il gusto architettonico contemporanei, degli originari luoghi di culto e incontro delle comunità umane attorno all'area sacra: spazio *effatum* e consacrato, *nemus*, *lucus*, sorgente o *fanum* che fosse D'Alessio 2011

²³⁶ Schettino, cds.

²³⁷ Delplace 1993, 286.

obliterato all'interno della *porticus* di età domiziana. Le più recenti indagini sembrano quindi evidenziare una maggiore complessità nella storia edilizia del portico e della sua sistemazione definitiva, storia edilizia che si connette inevitabilmente con quella del teatro e delle fasi cronologiche relative allo sviluppo dell'edificio. Non siamo in grado, al momento attuale, di precisare quale fosse l'aspetto dell'ipotetico porticato di prima fase, se fosse o meno provvisto di colonne o se si trattasse solamente di un piazzale, né di fornire argomentazioni circa le sue connessioni strutturali con l'edificio teatrale e con l'edificio scenico in particolare. Non sappiamo quindi se tra questo spazio e il teatro stesso esistesse una relazione funzionale o, come accade nei teatri più antichi²³⁸ tale relazione non esistesse. Certamente l'assenza di basiliche e *paraskenia*, aggiunte nella seconda fase del teatro, doveva dare ai corridoi di accesso all'orchestra forma aperta e un aspetto simile a quello delle *parodoi* del teatro greco.

Il più cospicuo intervento sull'edificio teatrale si deve, con ogni probabilità all'età tiberiano-claudia quando, contestualmente ai lavori in corso per l'edificazione dell'importante complesso del tempio-criptoportico della *Salus Augusta* che costituisce il completamento di un più ampio progetto di riorganizzazione dell'impianto cittadino, si dovette decidere di procedere ad un massiccio intervento strutturale e planimetrico dell'edificio con l'allargamento della cavea mediante l'aggiunta dei due settori superiori di gradinate, i *tribunalia* e le basiliche finite di decorare all'incirca all'inizio dell'età di Claudio, nonché, probabilmente, la completa ristrutturazione della scena. Nel corso di circa un ventennio, l'edificio acquisì l'aspetto pressoché definitivo. L'imponente operazione di ampliamento riguarda, come già detto, l'allargamento della cavea, che mediante la costruzione dei due *moeniana* superiori raggiunge il diametro di 79,60 m, determinando la conseguenza dell'arretramento del centro della cavea verso la scena e la perdita della curvatura dell'ima. Dal punto di vista ingegneristico, la costruzione dei due *moeniana* superiori è risolta mediante l'uso delle più innovative tecniche connesse all'uso di sistemi sostruttivi che, a partire dall'età tardo repubblicana, cominciano a diffondersi in area italica e provinciale²³⁹. I due settori

²³⁸ A titolo esemplificativo pensiamo al teatro di *Alba Fucens* (Coarelli, La Regina 1984, 87-89).

²³⁹ Il sistema della cavea sorretta da un sistema più o meno complesso di sostruzioni risolto con camere radiali e *cryptae* costituisce una delle caratteristiche distintive alla base della nuova concezione del teatro romano di cui il teatro di Pompeo costituisce il prototipo iniziale. Le innovative tecniche costruttive diffuse a partire dall'età tardo repubblicana consentono di creare strutture autoportanti indipendenti dalla conformazione orografica e risolvendo quindi il problema dell'edificazione degli edifici teatrali anche in aree prive di rilievi e consentendo una maggiore libertà progettuale a livello urbanistico. L'utilizzo tuttavia delle elevazioni naturali del terreno continua ancora ad essere preferito e consigliato laddove possibile (*Vitr. De Arch.* 5, 3, 3), in maniera esclusiva (a Volterra la cavea si presenta quasi interamente addossata al pendio mentre viene risolta mediante l'uso di un corridoio voltato la necessità del sostegno strutturale del settore più alto. Cfr. Munzi 1993, 46) o avvalendosi della possibilità delle due tecniche (ad esempio a *Brixia, Verona, Tergeste, Hatria, Alba Fucens, Pola, Tuder, Trebula, Peluvinum, Arausium*), costruendo invece in sopraelevazione gli edifici che sorgevano in aree prive di rilievi naturali. Cfr., a questo proposito, Frézouls 1982, 369-380 e 398. La combinazione delle due tecniche costruttiva è attestata in numerosi teatri: ad esempio, a Cassino (Carettoni 1939), Venafrò (Capini 1990, 229 e ss.), Volterra (Cateni 1993).

superiori vengono quindi costruiti, secondo un sistema misto di costruzione, andandosi a sovrapporre al nucleo originario della *cavea* poggiata sul pendio. Il primo, quello della *media cavea*, era sorretto artificialmente da 6 concamerazioni riempite di rinterro e si raccordava direttamente al settore inferiore dell'ima *cavea* mediante un corridoio semivoltato non percorribile internamente²⁴⁰ che fungeva da sostegno ai primi gradini del settore - mentre risulta assente una *praecinctio* tra i due settori²⁴¹ - risolvendo al contempo efficacemente il problema del raccordo di quota tra l'ima *cavea*, settore più antico dell'edificio e il suo ampliamento. In questa fase vengono aggiunti anche gli imponenti *tribunalia* (3,50 m largh.; 5,45 m lungh), anche con la funzione di contrastare lo scivolamento dei corpi appoggiati al pendio e per questo svincolati strutturalmente dall'accesso agli *aditus maximi*. Il settore della *summa cavea*, era sorretto da 10 concamerazioni intervallate dagli 8 *vomitoria* che conducevano alla *praecinctio* tra *media* e *summa cavea*²⁴². Tali strutture sostruttive erano delimitate, nel solo settore meridionale dell'emiciclo, da un ambulacro che aveva la funzione di rinforzare la struttura e contrastare la spinta del terreno soprastante. Tale muro, andava a costituire con il muro esterno della *cavea* un ambulacro, largo 3,5 m, che permetteva, per quel settore, l'accesso ai *vomitoria* della *praecinctio* tra *media* e *summa cavea*. La *summa cavea*, non bordata da colonne, doveva presentarsi delimitata da un muro continuo e presentava al centro, in assialità con la porta regia, un piccolo edificio interpretabile come *sacellum in summa cavea*. Dopo l'ampliamento, all'ima *cavea* si accedeva attraverso le *parodoi* che mettevano in comunicazione il settore inferiore della gradinata con l'esterno. Queste, coperte da volte, consentivano di accedere al settore inferiore della *cavea* unicamente attraversando le basiliche che fungevano quindi da vestiboli di accesso per gli spettatori diretti alle *parodoi* stesse.

Al primo settore di gradinate si accedeva quindi tramite gli *scalaria* mentre i settori superiori potevano essere raggiunti solo attraverso gli 8 *vomitoria* che sboccavano sulla prima *praecinctio* ed ai quali si arrivava percorrendo l'ambulacro esterno se si doveva raggiungere il settore meridionale dell'emiciclo. Per ciò che riguarda l'aspetto delle gradinate, possiamo affermare con certezza che i gradini erano realizzati in *opus caementicium* e rivestiti di lastre di calcare. Purtroppo gli interventi ricostruttivi realizzati nel 1960-1961 per il consolidamento e il ripristino della funzionalità delle

²⁴⁰Sulla base della quota del piano di calpestio antico e dell'altezza dell'imposta della volta, l'altezza della gallerie si pensa possa stimarsi in && e che quindi, non essendo sostanzialmente percorribile, essa fosse concepita unicamente con funzione sostruttiva dei settori superiori delle gradinate.

²⁴¹Esempi di gallerie voltate sulla *cavea* ne abbiamo a Ferento, dove le gallerie semicircolari e voltate sono due, separate da camere radiali (Pensabene 1989, 22-23, 47), a Volterra (Frézouls 1982, 372; Munzi 1993, 46), a Otricoli (Menichini 2016, 594) e a Sessa Aurunca dove "una doppia cripta, coperta con la successione digradante di due volte a collo d'oca poggianti su pilastri in blocchi di tufo, raccordati da archi, formavano con il loro estradosso il piano inclinato che reggeva la *summa cavea*" (Casella 2006, 81). Nei primi due casi le gallerie, interamente percorribili, assolvono anche la funzione di risolvere il problema della circolazione degli spettatori.

²⁴²Come in altri casi attestati, ad esempio ad Otricoli (Menichini 2016, 594), gli accessi alla *cavea* non sfruttano le camere radiali sottostanti ma si immettono direttamente all'esterno.

gradinate stesso hanno determinato l'obliterazione dell'originario aspetto delle gradinate stesse compromettendone la leggibilità²⁴³. L'orchestra, come già sottolineato, condivide nella prima fase il medesimo centro geometrico con la cavea, mentre con l'ampliamento di seconda fase si osserva l'arretramento del centro geometrico della nuova cavea verso la scena.

Di forma semicircolare, era pavimentata, almeno in questa seconda fase, con grandi lastre di calcare locale ancora oggi conservate. Concentrica rispetto all'emiciclo orchestrale correva una canaletta (euripo) che raccoglieva le acque piovane confluenti dalla cavea convogliandole nel sottostante sistema di canalizzazione tramite un canale di scolo e lastre caratterizzate da foro passante. La presenza dell'euripo ai piedi della cavea induce ad ipotizzare che, almeno nella seconda fase, la *proedria*²⁴⁴ dovesse essere spostata in avanti, verso il centro dell'orchestra²⁴⁵. Ad oggi di tale apprestamento non ci sono tracce sebbene da una foto di archivio (Fig. 36) si noti la presenza di un elemento di forma rettangolare in muratura che potrebbe forse essere interpretato in relazione proprio ad una struttura con funzione di sostegno dei sedili della *proedria*, sebbene forse non sia da escludersi l'ipotesi che possa trattarsi di un altare o piccolo sacello.

Per ciò che riguarda la *frons scaenae*, nulla siamo in grado di affermare relativamente alla sua fase più antica. Sembra tuttavia possibile ricostruirne una ipotetica altezza sulla base dell'altezza dell'attuale ima cavea mentre, per quanto riguarda la sua articolazione planimetrica è probabile che, per analogia con i teatri più antichi, la scena potesse essere rettilinea o con esedre rettangolari²⁴⁶. Ciò che possiamo ipotizzare è che la porta regia, la cui configurazione ad esedra è certa nella seconda fase oggi visibile, dovesse essere provvista di un protiro sostenuto da due colonne, come lascia pensare il rinvenimento, ancora in sito, della base in arenaria di una delle due (A2). Che l'originario rivestimento delle parti decorative della scena fosse in arenaria è del resto presumibile anche sulla base di altri elementi conservatisi fuori contesto, un frammento di cornice architettonica oggi poggiato sull'area della scena (A4) e un frammento di capitello dorico rinvenuto nella camera di manovra del sipario (A5). L'edificio scenico è a pianta rettangolare.

²⁴³ vedi *supra*.

²⁴⁴ I posti d'onore della *proedria* erano riservati, come prescrive lo stesso Vitruvio (Vitr. V, 6), ai membri delle famiglie senatoriali di origine locale e ai cittadini particolarmente benemerenti.

²⁴⁵ Nel teatro di Sessa Aurunca si conservano tracce della preparazione in cementizio per tale seggio al centro dell'emiciclo (Casella 2006, 81). Analoga posizione di euripo e *proedria* si riscontrano nel teatro di Volterra (M. Munzi, in Catani 1993, 48-49).

²⁴⁶ Scene di tipo rettilineo sono attestate nel teatro di Tusculum (metà I a.C.), nei teatri repubblicani di *Minturnae* e Ostia e in quelli augustei di *Falerio Picenus* (Maraldi 2002, 40) e *Saepinum* (tarda età augustea). Il piccolo teatro-odeon di Pola (40 a.C.), anche se più articolato nell'alternanza di corpi avanzati e è caratterizzato anch'esso da una sorta di esedra rettangolare in luogo della nicchia semicircolare (si veda, da ultimo, Sear 2006, 83-84). Il teatro di *Augusta Bagiennorum* (seconda metà I secolo d.C.) ha ancora una *frons scaenae* rettilinea riccamente ornata di marmi policromi, a conferma del fatto che la tipologia della *frons* non può essere considerata indizio assoluto di datazione continuando le scene rettilinee ad essere utilizzate anche quando ormai sono state soppiantate dalla più diffusa scena con nicchie (Rulli, Limoncelli 2016, 21).

Il muro del *pulpitum*, di cui oggi resta solo la struttura interna in *opus testaceum*, si conserva per due brevi tratti, a N e a S, che costituiscono le pareti delle due *parodoi*. Questi, sebbene non possano essere considerati come parte del *pulpitum* vero e proprio perché esuberano il diametro dell'orchestra, dovevano presentare, un rivestimento in lastre e una articolazione in nicchie. Ciò è chiaramente leggibile dalla struttura superstite che presenta evidenti tracce di scalpellatura dei laterizi forse proprio per la rimozione, in età tarda, del materiale di rivestimento. Lo stesso pulpito doveva presentare, in analogia con quanto accade nei teatri romani, una articolazione in nicchie, forse rivestite di marmo, che potevano ospitare piccole statue ed altri elementi di arredo²⁴⁷. Non è casuale il rinvenimento delle due statue di eroti (Cat. 12-13) proprio all'interno di uno dei pozzetti nel canale antistante il proscenio.

Immediatamente dietro al muro del proscenio si trova il canale dell'*auleum*²⁴⁸ dove doveva raccogliersi il sipario governato da un meccanismo di innalzamento connesso alla presenza di antenne mobili alloggiare in pozzetti²⁴⁹ con spallette realizzate in blocchetti di calcare²⁵⁰.

Il meccanismo era mosso da due macchine poste lateralmente alla fossa scenica. Delle due camere se ne è identificata una, a Nord del *pulpitum*, comunicante con il canale di alloggiamento del sipario²⁵¹. Si tratta di un ambiente a pianta absidata realizzato in laterizi all'interno del quale si doveva appunto trovare il meccanismo per il movimento del sipario (Fig. 22). Il frammento in calcare ancora in sito (A6) potrebbe anche essere una base con l'incasso dove erano sistemati i perni delle ruote dentate che costituivano gli ingranaggi della macchina. Le camere di manovra²⁵² dovevano fiancheggiare l'iposcenio, ambiente ipogeico i cui resti risultano purtroppo nel nostro caso illeggibili. Il palcoscenico era costituito da un tavolato di assi di legno che dovevano essere incastrate da un lato alla base dell'edificio scenico, in apposite mensole di calcare di cui è

²⁴⁷ cfr. Teatro di Trieste: VerzarBass 1991; Teatro di Sessa Aurunca: in cui le nicchie dovevano essere rivestite di marmi pregiati e colonnine Cascella 2006, 84

²⁴⁸ Generalmente il canale dell'*auleum* correva tra il muro di proscenio ed un muro parallelo ad esso ad una distanza di 1,50-2,50 m che separava il canale dal resto dell'iposcenio. Di tale muro non è stata rinvenuta alcuna traccia.

²⁴⁹ Introdotto a Roma nel 133 a.C. (Donatus, *De Com. 12.3*) e menzionato da Cicerone nel 56 a.C. (*Pro Cael. 65*) l'uso dell'*auleum* si basa su un meccanismo complesso recentemente ricostruito (Sear 2006, 90): il sollevamento avveniva grazie ad un sistema di pali inseriti in pozzetti posti in un canale antistante la scena profondo tra i 3 e i 5 metri dal livello di calpestio del palcoscenico. I pozzetti, ad intervalli di circa 3 metri, sono generalmente in serie di due o di tre, posti in diagonale l'uno rispetto all'altro (si vede bene nel teatro di Trieste, Verzar Bassi 1991, 34-35). In sostanza, il sipario era assicurato ai pali che, funzionando come delle antenne mobili, venivano alzati insieme ad esso mediante un complesso sistema di carrucole e contrappesi. Quando il sipario era alzato il suo peso era compensato da contrappesi che venivano inseriti nella seconda serie di pozzetti. È quindi ovvio che il sipario non poteva salire oltre l'altezza del canale dell'*auleum* stesso che era, come si è detto, tra i 3 e i 5 metri e che quindi quest'ultimo copriva l'area del palcoscenico e l'entrata degli attori. Ne erano dotati i teatri di *Albintimilium*, *Libarna*, *Augusta Taurinorum*, *Augusta Praetoria*, *Tergeste*, *Casinum*, *Ferento*, *Falerio Picenus*, *Suessa Aurunca*, *Volaterrae*.

²⁵⁰ Cfr., per l'aspetto del rivestimento delle spallette in calcare, quelli rinvenuti nel teatro di Ferento (Pensabene 1989, tav. 40-41,2).

²⁵¹ Stessa interpretazione in Perna 2005, 88.

²⁵² Per simmetria si può pensare all'esistenza di una seconda camera a Sud del *pulpitum*.

forse riconoscibile un elemento rinvenuto non in situ (da rilevare ma ha confronti precisi con quelli del teatro di Ferento), dall'altro nel muro dell'*auleum* formando così anche la copertura dello stesso. Alla medesima fase, contestualmente alla costruzione dell'ultimo settore della gradinata, si riferisce anche la costruzione di un ambiente che, inserito nel muro dell'*ambulacrum*, va con probabilità interpretato come *sacellum in summa cavea*, con la verosimile funzione di luogo di culto della casa imperiale divinizzata²⁵³. Il cattivo stato di conservazione e di visibilità della zona del podio, fortemente rimaneggiata ed obliterata dagli interventi di restauro moderni, non consentono purtroppo una adeguata lettura della struttura. Tuttavia, la posizione della struttura e la sua assialità con l'edera centrale dell'edificio scenico, in analogia con i luoghi di culto attestati nella medesima posizione²⁵⁴, fa ipotizzare, analogamente a quanto accade in molti altri casi, il ruolo del piccolo edificio come *sacellum*. La fronte dell'edificio, e quindi anche il suo ipotetico accesso, doveva essere, concordemente con la sua posizione assiale, frontale²⁵⁵. Si è peraltro potuto verificare che le scale laterali riportate, simmetricamente ai lati del tempietto²⁵⁶ in alcuni dei rilievi precedenti, sono in realtà presenti solo sul lato nord del tempietto e non sono da connettersi ad un accesso laterale al tempietto stesso. Gli scalini infatti, funzionali a risolvere il problema del leggero pendio per chi percorresse esternamente l'edificio teatrale nel suo settore settentrionale, non sono probabilmente nella loro posizione originaria ma devono la loro sistemazione ad un rimaneggiamento successivo, forse da connettersi alla sistemazione dell'area retrostante il muro della cavea nel suo settore settentrionale mediante sistemazione della scarpata a gradoni e costruzione del muro di contenimento²⁵⁷.

Ad una importante funzione contenitiva e di isolamento della struttura dai cedimenti franosi della collina, in parte sbancata per ospitare il più ampio invaso della cavea, nonché a favorire il deflusso delle acque, doveva assolvere la presenza dell'ambulacro nel settore meridionale dell'emiciclo. Tale ambulacro, che permetteva l'accesso ai *vomitoria* della seconda *praecinctio* ed al quale si poteva

²⁵³ Prototipo per la realizzazione di un tempio *in summa cavea* fu, ancora una volta, il teatro di Pompeo sebbene tale stretta relazione possa essere riferita alla più antica connessione esistente tra edifici cultuali ed edifici teatrali che ritroviamo già nei complessi dei santuari sannitici e laziali di età tardo-ellenistica (Pietrabbondante, Sarno, Gabii, Tivoli, Palestrina). Per i numerosi esempi di sacelli teatrali analizzati dallo Hanson e sede di culto della casa imperiale divinizzata si veda: Hanson 1959. Per la tipologia dei templi *in summa cavea* sull'esempio fornito dal teatro di Pompeo a Roma: Gros 2009.

²⁵⁴ Hanson 1959

²⁵⁵ L'assenza di una scalinata centrale che conducesse direttamente all'entrata del sacello induce a riflettere sulla probabile funzione solo simbolica dell'edificio che poteva essere raggiungibile dai soli addetti al culto unicamente percorrendo il corridoio sopra alla *summa cavea*.

²⁵⁶ Del tutto assenti nei rilievi Annibaldi 1960 e 1965 infatti, le scalinate compaiono a tratteggio, unicamente ai lati del sacello, solo in un rilievo del 1958 effettuato dalla Soprintendenza archeologica delle Marche (ADS inv. 17908) e ripreso in Delplace 1993, 282, fig. 35. Le scalinate che compaiono in Amucano 1992 in punti diversi del corridoio esterno all'emiciclo sono invece frutto del riposizionamento in età moderna, come confermato dal perfetto collegamento della scalinata con il moderno muretto di contenimento.

²⁵⁷ Lavori eseguiti tra il 1958 e il 1960 ma dei quali si segnalava l'urgenza già nel 1954: vd. Appendice, doc. 22 (AVS, C. 7/ F. 1- ZA 177/17/18, prot. 730) e doc. 58 (AVS, C. 8/ F. 25d, prot. 1536).

accedere tramite scale ancora perfettamente conservate ed utilizzabili poste sul lato lungo della basilica meridionale, doveva essere assente nel settore settentrionale dell'edificio. Di esso infatti, sebbene ricostruito per simmetria nei rilievi precedenti, non danno nota le notizie di archivio²⁵⁸ né si sono rinvenute tracce nella documentazione fotografica dell'epoca (Fig. 35) e nella verifica sul terreno effettuata da chi scrive. Possiamo ipotizzare dunque che nella fase di ampliamento del teatro la conformazione geomorfologica del terreno, diversa dall'attuale e maggiormente pianeggiante, avesse reso indispensabile la costruzione di tale muro di contenimento solo nel settore meridionale, più in pendenza e già minacciato dai continui movimenti franosi del terreno che poi determineranno il crollo del *tribunal* meridionale e la completa obliterazione del settore proprio da quel lato²⁵⁹. Con i lavori di restauro e consolidamento del teatro del 1956 si procede, come documentato, alla costruzione di un muro a secco nel settore settentrionale dell'emiciclo con funzione di stabilizzazione della retrostante scarpata²⁶⁰. Non conosciamo l'entità delle ristrutturazioni previste nel momento dell'ampliamento dell'edificio teatrale ma è certo che la scena dovette essere rialzata e, successivamente, come documentato dalla stessa iscrizione di *Liberalis* e *Vitellianus* l'originario rivestimento in calcare e arenaria sostituito da più ricche decorazioni marmoree.

La ricostruzione della scena relativa alla seconda fase di impianto dell'edificio teatrale che, al momento del rinvenimento, doveva conservarsi solo per alcune strutture in fondazione delle quali oggi non è possibile effettuare alcuna verifica, sembra basata su un articolato gioco di avanzamenti e arretramenti di corpi di fabbrica. Il centro della scena è costituito da una nicchia ad esedra semicircolare al centro della quale c'è la porta principale di accesso per gli attori. Anche in questa fase è pensabile che l'esedra centrale fosse inquadrata da un protiro per il quale, forse, potrebbero essere rimaste in uso le colonne di prima fase rimaste, in effetti, in sito. L'andamento dei muri in fondazione a destra e a sinistra dell'esedra centrale farebbero ipotizzare l'esistenza di due rientranze al centro delle quali dovevano probabilmente essere realizzate due esedre. Leggermente arretrate rispetto all'asse di allineamento costituito dagli avancorpi laterali della porta regia, con ogni probabilità inquadrati anch'essi da due o tre colonne, i due ingressi laterali si aprivano al fondo di esedre quadrangolari inquadrati anch'esse da colonne come sembrerebbero documentare le strutture conservatesi in allineamento e che potrebbero essere interpretate come fondazioni dei piedritti degli stipiti delle *porte hospitalia*. Tale articolazione sembra ricordare le *scaenae frontes* di teatri come quello di Ercolano²⁶¹, Fiesole, Gubbio, Verona, Ferento e Arles che mostrano schemi precocemente assorbiti in area provinciale, soprattutto nella Gallia Narbonense e nella Penisola Iberica quella del

²⁵⁸ Docc. 14 (AVS, C. 8/ F.25a, prot. 1121) e 19 (AVS, C. 25/F. 25a, prot. 263).

²⁵⁹ Doc. 23 (AVS, C.7/ F.1 – ZA 177/17/18).

²⁶⁰ AVS, C. 8/F. 25c (17/9/1956); Doc. 32 (AVS, C.8, f.25c, prot.1836).

²⁶¹ Sear 2006, 124, pl. 12

teatro di Merida, anch'essa frutto di un restauro effettuato nei medesimi anni²⁶². Delle motivazioni scientifiche alla base delle scelte ricostruttive e del restauro strutturale, predisposto ed effettuato tra il 1961 e il 1968 dall'allora soprintendente Giovanni Annibaldi per restituire funzionalità al settore inferiore della cavea e consentire la leggibilità della ricostruzione delle strutture della scena conservate in fondazione, non esiste documentazione né a livello archivistico né bibliografico. A seguito di tale intervento, alle strutture originali, conservate in fondazione nell'area della scena e pertinenti appunto alla *frons scaenae*, sono state sovrapposti due filari di laterizi moderni sormontati da una copertina in cemento. La planimetria delle strutture ricostruisce l'andamento della scena secondo uno degli schemi canonici ricorrenti nei teatri di età giulio-claudia, con esedra centrale semicircolare ed esedre laterali quadrangolari²⁶³. Una omogenea ed uniforme gettata di cemento su tutta l'area della scena, obliterando totalmente la situazione sottostante – fatta eccezione per due lacune del cemento rotto probabilmente per l'ispezione di canalette sottostanti - ci impedisce purtroppo la verifica autoptica di quanto delle strutture originarie fosse conservato e quanto invece ciò che vediamo oggi sia il frutto di una ricostruzione, con integrazioni più o meno ampie, basata, appunto, sui modelli canonici più noti nella letteratura del tempo.

Scarsi sono gli elementi che contribuiscano a fornire ipotesi cogenti circa l'ornamentazione della *frons scaenae* di età tiberiano-claudia. Le membrature architettoniche risultano infatti, ad oggi, quasi totalmente disperse e i frammenti individuati, tutti pertinenti a piccole cornici modanate sono difficilmente collocabili. Solo sulla base di isolati frammenti possiamo ipotizzare la presenza di colonne coronate da capitelli corinzi in calcare. Un frammento di blocco di soffitto con cassettoni decorati a rosette, oggi disperso, poteva forse essere pertinente al soffitto del tetto dell'edificio scenico (A15). Per ciò che riguarda invece gli elementi statuari, l'analisi e il tentativo di ricontestualizzazione effettuato su questi elementi hanno consentito di individuare, su base stilistica, l'esistenza di almeno due diversi e successivi cicli statuari rispettivamente pertinenti. Al primo, pertinente alla fase tiberiano-claudia dell'edificio, si possono riferire le tre statue di togati (Catt. 2-4) e della figura femminile panneggiata (Cat. 1), nonché con le teste ritratto di Tiberio (Cat. 5), Fufio Gemino (Cat. 6) e altro presumibilmente locale cittadino (Cat. 7). Il ciclo in questo modo si comporrebbe di una figura femminile nella quale saremmo portati ad individuare per caratteristiche iconografiche e cronologiche Livia, affiancata certamente da Tiberio la cui testa è presumibilmente

²⁶²Menéndez-Pidal 1976, 199-216; Durán 1998, 178; RamalloAsensio 2000; Docci 2012, 189-197.

²⁶³ Il tipo di *scaenae frons* che diverrà tipica del teatro dall'età giulio-claudia in poi è testimoniata da innumerevoli esempi e comporta una costruzione sostanzialmente diritta nella parte postica e animata da due nicchie rettangolari in corrispondenza delle *valvaehospitales*, mentre una grande abside semicircolare, preceduta da una edicola monumentale, in corrispondenza della *valva regia*. A questo tipo possono ascrivere i teatri di Pompei, Gubbio, Cassino, Nuceria, Alfaterna, Napoli, Volterra e molti altri tra cui quello di Ercolano (Pagano, Balasco 2000) dove la mancanza di nicchie rettangolari in corrispondenza delle porte laterali potrebbero porre questo esempio ancora in una fase antica

riferibile ad uno dei togati, nonché dal munificente costruttore del teatro Fufio Gemino e da un altro personaggio locale non identificato. Elementi che, soprattutto se posti in connessione, sembrerebbero rafforzare ancor di più il nesso tra la costruzione del teatro e del complesso tempio-criptoportico sotto la medesima egida di Fufio Gemino e all'interno di un programma di esaltazione e devozione da parte di questo nei confronti di Livia. La connessione di tali elementi statuari all'edificio teatrale e, più precisamente, all'area della *frons scaenae* è supportata dalle testimonianze di archivio. Al 1921, nel *vomitorium* di destra del teatro, risale il rinvenimento del togato Cat. 3, in relazione al quale possediamo una fitta corrispondenza datata al 1929. Alle due teste riferibili rispettivamente a Tiberio e a Fufio Gemino devono riferirsi i documenti relativi ai rinvenimenti del 1953 risale il rinvenimento del ritratto di Tiberio e della testa-ritratto di Fufio Gemino entrambi in associazione nell'area della scena del teatro²⁶⁴. Al 31 maggio 1954 risale il rinvenimento del busto di togato (App., docc. 1-4). Il rinvenimento è avvenuto nel settore sinistro della cavea, nelle adiacenze del primo vomitorio (Fig. 13). Al 12 e 16 aprile del 1955, nel corso dunque della medesima campagna di scavo, risale il rinvenimento della statua femminile prima e della statua di togato (App., docc. 26-29), a distanza di due giorni a ridosso della *frons scaenae*, sul lato destro.

Immediatamente dietro la *scaenae frons*, il *postscaenium* coincide con il lato occidentale della *porticus post scaenam* di età domiziana. L'edificio si suddivide in due ambienti rettangolari separati dagli accessi alle *valvae hospitalia* e in due stanze di forma triangolare dietro alla *regia*²⁶⁵. Tali ambienti si aprono direttamente sul lato ovest della *porticus post scaenam*²⁶⁶. Ciò, naturalmente, implica che la parete del *postscaenium* fosse monumentalizzata, ad esempio articolata in nicchie e semicolonne che potevano inquadrare gli ingressi alla scena. Dal *postscaenium* si poteva accedere ai *paraskenia*, comunicanti con esso. Questi, nella fase attualmente visibile, risultano di fatto del tutto defunzionalizzati in favore delle basiliche, ridotti al rango di due stretti corridoi e forse utilizzati solo come ambienti di risulta, forse vani di deposito di materiali scenici²⁶⁷ o adibiti, come si verifica nel teatro di Verona, per l'alloggiamento di scale per raggiungere il piano superiore della fronte scenica²⁶⁸.

Alla medesima fase di ampliamento pertengono le due aule basilicali poste ai lati settentrionale e meridionale dell'edificio scenico. Per la pianta dei due ambienti, i cui muri esterni occidentali si

²⁶⁴ L'area del rinvenimento in questo caso pare essere unicamente deducibile per esclusione dal fatto che sappiamo che nel cantiere del 1953 si lavora nel settore destro della scena del teatro, come confermato anche dallo schizzo di Marcomeni del 1954 (Fig. 13).

²⁶⁵ Tali ambienti erano utilizzati presumibilmente come camerini per gli artisti o come magazzini delle attrezzature.

²⁶⁶ Come nei casi di Pietrabbondante, Gioiosa Ionica, Minturnae, Acinipo, Baelo Claudia, Virunum, Tauromenium e Beneventum. In alcuni casi i muri delle nicchie che inquadrano la scaenae frons aggettano sull'area del proscenio, come a Sufetula, Ferentium e Interamnia Praetuttiorum (Sear 2006, 91).

²⁶⁷ Tosi 2003, 770.

²⁶⁸ Courtois 1989, 166-167.

sviluppano in larghezza oltre quella della cavea e dell'ambulacro esterno, non sembrano potersi istituire confronti²⁶⁹. Il fatto che, come già rilevato²⁷⁰, tali muri, con direzione NS, a nord e a sud, rispetto alle scale di accesso ai corridoi settentrionale e meridionale, si appoggiano senza legarsi ai due pilastri posti sia alla fine del corridoio stesso, sia agli angoli nord-ovest e sud-ovest rispettivamente delle basiliche settentrionale e meridionale, indurrebbe ad ipotizzare che le basiliche fossero state originariamente concepite come aperte verso l'esterno²⁷¹, mentre nel corso dei lavori di ampliamento, forse per ragioni di raccordo con la nuova *porticus*, si sia poi deciso di chiuderle mediante la costruzione dei suddetti muri. A supportare tale ipotesi sembrerebbe poter intervenire, tra l'altro, la diversa tecnica edilizia utilizzata nei pilastri e nei restanti muri che ad essi si appoggiano, nonché l'esistenza di due diverse e susseguenti fasi pertinenti alla decorazione pittorica testimoniate dalle riprese e dagli adattamenti delle partizioni decorative tra il pilastro e la parete occidentale. Che tale processo, avviatosi in età tiberiano-claudia si svolga e si esaurisca nell'arco di un trentennio al massimo e nell'ambito della medesima fase costruttiva pare testimoniato dalle decorazioni pittoriche stesse della basilica settentrionale complessivamente databili su base stilistica entro e non oltre l'età di Claudio. Ad una fase avanzata del III stile si può riferire, in generale, la semplificazione geometrica che caratterizza il registro mediano di tutte le pareti, dove ai soli giochi decorativi di linee e fasce variamente decorate²⁷², reminiscenza di architetture sempre più leggiadre, è ormai deputata la ripartizione degli ampi quadri monocromatici. Tra gli elementi indicativi di una fase avanzata dello stile, in particolare, oltre alla tendenza a tracciare linee divisorie sempre doppie, va certamente annoverata la fascia divisoria decorata da elementi geometrici della parete occidentale. Sebbene per quest'ultima non sia possibile rintracciare un confronto diretto, essa risulta come esito finale di una progressiva stilizzazione dei motivi delle fasce ornamentali nel corso dell'evoluzione dello stile. Secondo una tendenza tipica delle forme avanzate del III stile, i singoli elementi decorativi, di origine floreale e vegetale, evolvono in senso lineare e geometrico come accade, ad esempio, nella casa di *Lucretius Fronto* (V 4, 11 *Atrium* b)²⁷³, nelle cui fasce ornamentali i motivi diventano astratti, seppure conservando ancora, nelle linee spiraliformi che li collegano come a formare un tralcio e nelle piccole rosette, il ricordo dell'origine vegetale sino ad arrivare, nel nostro caso, attraverso la campitura del fondo e degli elementi geometrici, affiancati paratatticamente l'uno all'altro ma non più collegati, ad una fascia piatta e puramente ornamentale. La presenza di decorazioni vegetali nello zoccolo della parete settentrionale, il cui uso segnerà poi

²⁶⁹ La peculiarità è sottolineata anche in Sear 2006, 92 ed emerge chiaramente dal confronto tra le dimensioni delle basiliche nei principali teatri romani (Sear 2006, 93, tab. 8.1).

²⁷⁰ Perna 2005, 88.

²⁷¹ secondo uno schema tipo logicamente molto diffuso (Tosi 2003, 753-754)

²⁷² cfr. *Auditorium* di Mecenate (Baldassarre *et al.* 2002, 182-184).

²⁷³ Bastet, De Vos 1979, 66; Barbet 1985, 112.

anche la transizione al IV stile, trova confronti in pareti di III stile evoluto, come nel caso del Termopolio di Pompei²⁷⁴, nelle quali non costituisce tuttavia una novità assoluta comparando precocemente, per quanto sporadicamente, nelle fasi iniziali e centrali del III stile²⁷⁵.

Sempre alla fase di ampliamento e di organizzazione dell'edificio in età tiberiano-claudia, si deve riferire la sistemazione del suo complesso impianto idraulico. Dai pochi dati a nostra disposizione emerge con sufficiente chiarezza la particolare attenzione rivolta alle modalità di convogliamento e del deflusso dell'acqua utilizzata probabilmente nell'edificio anche con scopi ornamentali nonché del problema del drenaggio delle acque meteoriche e di tipo tellurico probabilmente derivata dalla conoscenza, già in antico, delle particolari caratteristiche geolitologiche del terreno su cui l'edificio sorge. La ricostruzione proposta è possibile grazie all'incrocio tra gli elementi ancora visibili e i dati desumibili dall'analisi documentaria e d'archivio tra cui di fondamentale importanza un rilievo presumibilmente risalente al 1958 in cui viene riportata parte della rete fognaria. Nulla siamo in grado di dire, a causa del cattivo stato di conservazione della cavea e dell'assenza di gradini in sito, in merito alle modalità di canalizzazione dell'acqua dalla summa cavea fino al sottostante euripo. I frammenti di rivestimenti di gradini con scanalatura dovevano certamente assolvere, almeno in parte, a tale funzione di deflusso²⁷⁶.

A livello dell'orchestra, un basso gradino in lastre di calcare doveva, come accade ad esempio nel teatro di Trieste²⁷⁷, probabilmente servire come appoggio per i sedili della *proedria* e ricoprire contemporaneamente l'Euripo, canale che, come di regola, si dispone ai piedi della cavea, delimitando l'orchestra. Dalla planimetria di archivio risulta che i bracci di tale canalizzazione si prolungassero fino ad attraversare i due *aditus maximi* ed il muro del proscenio per poi riallacciarsi ad un'altra canalizzazione coperta alla cappuccina e larga circa 25 cm che correva parallelamente allo stesso muro di proscenio e confermata dalla presenza di due canalette di sbocco nella zona dell'iposcenio, rispettivamente a S e a N dove la canaletta attraversa il muro della camera di manovra. A tale canalizzazione doveva connettersi perpendicolarmente un altro braccio di cui non è possibile l'esame autoptico ma che, stando alla documentazione di archivio, si collegava a sua

²⁷⁴ Cfr. Bastet, De Vos 1979, 79-80, tav. XLI, 73 per il Termopolio o anche, a titolo di esempio, la decorazione della sala ovest dell'ambiente b della casa di *Epidius Sabinus* a Pompei: Barbet 1985, 131, fig. 82, 195-196.

²⁷⁵ Si veda, a questo proposito, il peristilio della Casa del Gallo di Pompei decorata da pitture attribuite al III stile iniziale dove i cespi vegetali che compaiono nello zoccolo risultano realizzati con una perizia che tradisce la novità della decorazione (Bastet, De Vos 1979, 27, tav. III, 5) e, ancora, le pareti dell'edificio di Eumachia, riferibili invece alla fase centrale del III stile (Bastet, De Vos 1979, 50-51, tav. XVIII, 34).

²⁷⁶ La raccolta delle acque dalla parte alta della cavea viene frequentemente effettuata mediante canali semicircolari posti a vari livelli della cavea, ad esempio ad *Heraclea Minoa*, a *Caesarea Maritima* e a *Cassino*, mentre nel teatro di Sabratha le acque pluviali vengono convogliate al di sotto della scena grazie al potere filtrante dell'arenaria sulla quale la cavea poggia. A *Leptis Magna* servivano allo scopo apposite fessure aperte nelle gradinate, in rapporto alla canalizzazione sotterranea; a Ferento (Pensabene 1989, 18) analogo sistema di filtraggio interessa l'euripo (cfr. F. Fontana in VerzárBass 1991, 43).

²⁷⁷ Cfr. VerzárBass 1991, 44.

volta ad un altro canale parallelo al primo e longitudinale al postscenio. Da questo, a sua volta, si dipartivano in direzione dell'edificio scenico quattro canali di forma curvilinea che sembrerebbero avere il loro sbocco simmetricamente sui muri delle porte *hospitalia* e *regia*²⁷⁸ e che dovevano probabilmente servire ad alimentare vasche e fontane sistemate, come nel caso del già citato confronto offerto dal teatro tergestino, in diversi punti dell'apparato scenico e forse del portico²⁷⁹. Forse connesso a tali canalizzazioni e comunque allo smaltimento di acque, forse reflue, l'elemento di forma parallelepipedica in arenaria (A3). Il sistema di canalizzazione prevedeva inoltre, lungo la linea del proscenio, un altro canale coperto da un piano di mattoni rettangolari (30 x 45 cm) e largo 45. Tale canale doveva avere andamento longitudinale alla linea di proscenio per poi oltrepassare i due *paraskenia*, costeggiando esternamente la camera di manovra del sipario, e proseguire per poi piegare con un angolo di 90° in direzione delle scale di accesso all'ambulacro, come indicato nella planimetria di archivio (Tav. XIII, 2). Al deflusso diretto dell'acqua in tale canalizzazione potrebbe essere connessa la particolare conformazione dell'ultimo gradino della scala settentrionale caratterizzato da scanalatura e foro di scarico (Fig. 19). Non è da escludersi, come indiziato dalla presenza dello sbocco di un canale visibile sul muro meridionale della basilica sud – dove sono visibili in sezione anche due colli di anfora riutilizzati in funzione di drenaggio - che tale canalizzazione proseguisse poi attraversando i muri esterni delle due basiliche per uscire definitivamente dall'edificio. Altri elementi, certamente connessi al deflusso delle acque, sono noti dalla documentazione di archivio ma non sono purtroppo più ricontestualizzabili (Fig. 20).

Una terza ed ultima fase documentabile, anche sulla base dell'epigrafe di *C. Salvius Liberalis e C. Salvius Vitellianus*, è riferibile all'età domiziana e contrassegnata da una serie di interventi di ornamento e restauro e, soprattutto, dalla costruzione del grande piazzale con portico colonnato. L'esistenza di una *porticus* è ipotizzata già a partire dagli anni '50 quando le indagini dell'Annibaldi avevano messo in luce una serie di colonne in laterizio due delle quali ancora oggi visibili sul lato O²⁸⁰. Solo le successive indagini Delplace, nel 1976²⁸¹, avevano tuttavia condotto alla ricostruzione ipotetica di un quadriportico caratterizzato da un doppio colonnato sui lati nord, ovest e sud. Tale ipotesi si basava sui risultati di indagini che avevano previsto la realizzazione di

²⁷⁸ La gettata di cemento relativa al restauro dell'edificio scenico che oblitera quasi uniformemente l'area in questione presenta delle zone di risparmio, esito di sondaggi effettuati per seguire l'andamento di tali canalizzazioni poi riportate in pianta. Nell'impossibilità di procedere ad una verifica autoptica per la quale sarebbero necessari sondaggi in profondità non è al momento determinabile il tipo di muratura né le dimensioni originarie delle condotte.

²⁷⁹ L'utilizzo di vasche per *sparsiones*, di fontane e di giochi d'acqua ad animare le nicchie del *pulpitum* e dell'apparato scenico, è piuttosto frequente e risulta attestata, oltre che nel caso di Trieste (VerzárBass 1991, 45-46), a *Brixia*, Arles, Tingad, *Caesarea*, Cerveteri, Libarnae Ventimiglia (si vedano a tale proposito: Parra 1976, 117; Frova 1965, 96; Mirabella Roberti 1963, 264; Fuchs, Liverani, Santoro 1989, 94).

²⁸⁰ Il rilievo di Annibaldi metteva in evidenza la presenza di ben sei colonne sul lato occidentale, di cui quattro a S e due a N (Annibaldi 1965).

²⁸¹ Delplace 1993, fig. 36.

una trincea obliqua con direzione NO-SE larga circa 2,0 m e che aveva intercettato strutture interpretate come relative ai lati N e E della stessa *porticus*, nonché una serie di elementi murari genericamente riferibili ad una qualche articolazione interna dell'area ma dei quali la stessa forma della trincea non aveva consentito la lettura. Le indagini geoelettriche, realizzate con lo scopo, in particolare, di verificare la presenza degli ipotizzati muri di sostruzione della *porticus*, in parte già confermata soprattutto relativamente al lato E, parzialmente documentabile anche da tracce visibili in foto aerea²⁸², verificare la consistenza dei resti murari intercettati dalla vecchia trincea chiarendone l'andamento e la planimetria e verificare, infine, l'articolazione planimetrica e la presenza di eventuali strutture all'interno del già ipotizzato piazzale porticato.

La lettura delle prospezioni e il posizionamento delle anomalie riscontrate mediante loro sovrapposizione alla pianta georeferenziata del teatro e della *porticus* ed alle strutture archeologiche note ha in effetti evidenziato una serie di significativi elementi. Partendo da N sono innanzitutto visibili tracce riconducibili all'attacco con l'angolo NO della basilica settentrionale, di cui si conservano peraltro alcuni lacerti murari, nonché ad un tratto coincidente con l'ipotetico muro interno del porticato. Sul lato E, l'esistenza del muro di sostruzione e il muro di fondo della *porticus*, fino ad oggi ipotizzata solo attraverso la lettura delle tracce in foto aerea visibili anche nelle recenti riprese effettuate da drone nel 2014, sembra poter essere confermata dall'esistenza di evidenti anomalie di forma lineare con direzione NS²⁸³. Sul lato S le anomalie, meno leggibili, sembrano confermare la medesima articolazione.

Non è da escludersi che, anche successivamente, l'edificio, sempre minacciato dai movimenti franosi e dalla pressione del terreno della soprastante collina che aggravano un quadro reso già critico della statica del monumento dalla situazione idrogeologica dell'area in cui esso sorge, sia stato oggetto di ulteriori interventi di consolidamento strutturale, restauri ed abbellimenti. L'edificio mostra, in effetti, segni evidenti di successivi interventi edilizi non databili purtroppo con precisione ma ancora relativi ad una fase in cui l'edificio teatrale doveva ancora essere in uso. Le modifiche consistono ad interventi volti al sostegno strutturale dell'edificio effettuati sul muro esterno della *parodos* N in cui sono visibili elementi murari, realizzati nella stessa tecnica muraria in *opus testaceum*, appoggiati con funzione di contrafforte. Ad una fase successiva al cedimento strutturale della volta e della parete della *parodos* N è probabilmente riferibile lo scalpellamento dei laterizi forse finalizzata all'allargamento del corridoio stesso ristrettosi al seguito di uno dei cedimenti strutturali che hanno interessato l'edificio e determinato anche il crollo dei muri dei *tribunalia*

²⁸² Perna 2006, 84.

²⁸³ L'esistenza del lato E, negata dalla Delplace (Delplace 1993, 286) era già stata ipotizzata da Perna sulla base delle tracce presenti in foto aeree dell'area (Perna 2006, 84, nota 303).

concepiti, probabilmente, anche con lo scopo di contrastare la spinta e lo scivolamento dei corpi appoggiati al pendio. L'esistenza di numerosi elementi statuari inquadrabili tra l'età adrianea e l'età antonina potrebbe essere un elemento utile alla definizione cronologica di tale ulteriore fase che interessa la vita dell'edificio. Tra le sculture attribuibili a questa ulteriore fase non si rintracciano personaggi della casa imperiale ma solo divinità e *nobilis opera*. L'inquadramento cronologico di tali statue che, su base stilistica, sembrerebbe orientarsi tra la fine del I secolo e l'età antonina, indurrebbe a riflettere su un processo di ornamentazione e arricchimento dell'apparato scultoreo dell'edificio avvenuto in forma progressiva nel corso degli anni e ad ipotizzare, forse, l'esistenza di ulteriori consistenti interventi relativi all'abbellimento dell'edificio in età adrianea, periodo nel quale si concentrano molte delle attestazioni, tra cui le tre statue conservate presso il Museo Pio Clementino ed una testa di Traiano, ad oggi irreperibile²⁸⁴. A due metri circa della scalinata esterna del teatro venne rinvenuta, nel 1956, la testa di Dioniso, mentre al 1960 (App., docc. 36) risale il rinvenimento del gruppo di eroti dei quali uno recante, sul relativo plinto di base, l'iscrizione *LIBERAL* che pare rendere incontrovertibile il suo riferimento alle operazioni di ristrutturazione e ampliamento condotte ad opera di *Liberalis* e *Vitellianus*. Il rinvenimento del gruppo all'interno di uno dei pozzetti per l'alloggiamento dell'*auleum* sulla fronte del pulpito e le piccole dimensioni induce a riflettere su una loro possibile connessione a formare un unico gruppo scultoreo di eroti dormienti/Stagioni a decorazione delle nicchie del *pulpitum* che potevano, come accade in numerosi altri casi, essere arricchite anche da giochi d'acqua. Piuttosto controversa poiché non adeguatamente supportata dalla documentazione d'archivio la pertinenza al teatro delle cinque statue un tempo conservate presso le gallerie del Castello di Lanciano ed oggi disperse. Tra queste va segnalata la presenza di un Asclepio tipo Eleusi (Cat. 19) che potrebbe essere associabile, a formare un gruppo unitario, ad una statua di Igea (Cat. 20). La presenza di tale gruppo acquisterebbe oggi un particolare significato alla luce delle nuove ipotesi circa la connessione dell'originario teatro con un precedente luogo di culto a carattere salutare che tale gruppo scultoreo potrebbe aver voluto ricordare.

Ad una successiva fase di frequentazione, quando il teatro non rivestiva più la sua funzione originaria, si riferisce il rinvenimento di sei tombe alla cappuccina (App., doc. 6) in un'area che non risulta possibile identificare con precisione, cui è da aggiungersi una visibile nelle fotografie di archivio ed impiantata all'interno della *porticus post scaenam* (Fig. 27). Ad un momento in cui, evidentemente, la *porticus* aveva perso la sua funzione originaria possono riferirsi anche le lastre in calcare poggiate sul basamento della colonna in laterizio settentrionale e un muretto in cementizio e

²⁸⁴ Catani 1989, doc. 40

tegole poggiato sul basamento della colonna meridionale, probabilmente riferibili alla chiusura del portico per apprestamenti di fortuna (A13-A14).

Appendice

La documentazione di archivio

1921 – Rinvenimento del togato acefalo presso il *vomitorium* destro del teatro

1) AVS Cass. 7, f. 1 (ZA 177/17/7), prot. 124

Tolentino/ 12 novembre 1929/ Risposta a lettera del 3 novembre 1929

Oggetto: statua rinvenuta in Urbsalvia

In riscontro alla nota segnata a margine mi prego significare alla S.V. che il Cav. Amilcare Cecchi, a seguito di mie raccomandazioni, mi ha dichiarato che il suo desiderio è quello di collocare la statua [...] sulla scala del Palazzo del Comune di Urbisaglia come ricordo della sua origine romana. Ma se la S.V. vuole assolutamente prenderla per consegnarla al Museo di Ancona è disposto a cederla contro un equo compenso da erogarsi a beneficio di tutto il Comune.

Con osservanza/ Il R. Ispettore On. Gentiloni Silverj.

2) 22 XI 1929/ Onorevole [...]/

Un funzionario di questa Soprintendenza mandato a Urbisaglia per ritirare una statua mutila e frammentata, che non può essere degna di stare altrove che in un museo, mi telefona ora che il sig. Amilcare Cecchi, proprietario del terreno in cui ho fatto la scoperta, si oppone, rendendo per la seconda volta inutile la missione del funzionario, alla dovuta consegna della scultura e dice di aver scritto a lei perché preme sul Ministero per ottenere che la statua sia lasciata a Urbisaglia [...]/ G. Moretti

Il fascicolo contiene la serrata corrispondenza del novembre 1929 tra l'allora Soprintendente Moretti, l'ispettore onorario Gentiloni Silverj e Amilcare Cecchi il proprietario del terreno nel quale, nel 1921 si rinviene una statua di togato identificata con quella di cui all'inv. 75 (cat. 3) conservata oggi presso il Museo Nazionale delle Marche. Il Cecchi infatti oppone molte resistenze alla consegna della statua che, dopo una lunga diatriba, viene inventariata e immessa presso il Museo di Ancona alla fine dello stesso mese di Novembre (fig. &&, img 2384).

3) prot. 1247

Ancona, 23 novembre 1929/ Oggetto: Urbisaglia. Statua mutila rinvenuta nello scavo del teatro/
Alla Direzione generale per le Antichità e belle arti Roma /

Il dott. cav. Amilcare Cecchi sindaco di Urbisaglia e proprietario del terreno dove si trova il maggiore e più importante gruppo dei monumenti della città romana si è opposto nei passati giorni alla consegna di una statua togata rinvenuta mutila e in più pezzi nello scavo..fatto da questa Soprintendenza nel vomitorio destro del teatro [...] G. Moretti

4) prot. 1239

Ancona, 29 novembre 1929/

A seguito della mia in data 23 corrente mese informo...che la statua acefala togata in marmo rinvenuta negli scavi del teatro di Urbisaglia è stata ritirata e già spedita al Museo. G.Moretti.

1922-1923 Consolidamento e scavi nel teatro

5) Progetto di consolidamento alla testata di destra della scena del teatro romano di Urbisaglia. Ancona 26 aprile 1922. L'arch. Arnolfo Bizzarri.

6) Urbisaglia, 29 maggio 1923: Illustrissimo signor Direttore, da giovedì aspettava la sua venuta più un custode che lunedì doveva darmi il cambio ma fino ad oggi non vedendo nessuno mi sono deciso a scrivere.Lo scavo come mi disse lo cominciai il giorno dopo giunto, ossia il 23 però soltanto con tre operai perché non si trovavano essendo momenti di occupazione per tutti. Il giorno 24 feci festa, il 25 con 4 e il 26 con 7. Ora ne ho 8. Il lavoro delle due trincee di m. 4 e della lunghezza di una quindicina di metri non da buoni risultati. Il terreno è tutto di riporto e si trova dei massi gettati disordinatamente. Nella trincea dalla parte della casa colonica si è trovate 6 tombe formate con tegole ma dentro non si è trovato nulla tranne che poche ossa sconnesse. Io seguito sempre il lavoro in attesa della sua venuta o di suoi ordini. Salutandola mi creda Devotissimo Primo Custode...[...].

1924 – La dispersione dei reperti architettonici

7) AVS 7/17

Tolentino, 5 giugno 1924 (Lettera di GentiloniSilveri a Moretti)

Mi è stato riferito che gli eredi del fu Alessandro Cecchi, già proprietari del podere posto entro le mura dell'anticaUrbs Salvia e consegnato al demanio con l'obbligo di farvi eseguire gli scavi col solo compenso dei (non leggo), stanno sfruttando la rendita di vari tronchi di colonne di marmo pregevole, scoperte in scavi frutto di (regolare) permesso. Informo di ciò la signoria vostra...(non leggo)..Con ossequio, Ispettore Onorario GentiloniSilverj.

8) Ancona, 16 giugno 1924: Lettera di Moretti a GentiloniSilveri: In risposta della cortese lettera nella quale informava che gli eredi del fu Alessandro Cecchi già proprietario del podere sito entro le mura dell'antica Urbs salvia e comprato dal demanio con l'obbligo di lasciare eseguire scavi stanno (non leggo) di vari tronchi di colonne di antichi marmi della città, si prega di notificare ai suddetti eredi Cecchi che quanto fu rinvenuto prima o dopo il contratto di acquisto del podere è di proprietà demaniale (non leggo) sono soggetti a sequestro e confisca. Sarò grato alla Signoria Vostra Ill.ma di ulteriori informazioni sullo svolgimento della priatica. Con ossequi, G. Moretti.

9) 28 dicembre 1924- Lettera di Mariani: Signor Professor...il Primo di Giugno 1924 acquistai da Cecchi Guglielmo presso il Convento nei pressi di Urbisaglia un po' di materiali che trovavasi ad ornamento della casa, marmi che poi farò una breve distinta. Un pezzo di colonna 140 x 43 di Bardiglio, un pezzo di colonna 150 x 45 Fior di pesco rosso pallido, un pezzo di rottame pure di colonna rotonda di cipollino 30x30 poi altri due pezzi di rottami in Bardiglio comune. Certo non voglio escludere son marmi antichi. Li acquistai perché non era materiali trovati negli scavi, erano semplici pezzi ad ornamento della casa.

Non li ho caricati subito appena fatto l'acquisto per attendere l'occasione sia per il trasporto che per la utilizzazione di detti materiali. Giorni or sono mi recai per caricarli e la [...] del Cecchi mi disse che venne pochi giorni fa una commissione inviata da lei, onde lasciare i materiali da me acquistati. Come saprà il Cecchi Guglielmo ove contrattai e pagai il prezzo coerente (è in America) al prezzo né più e né meno del valore medesimo. Val dire se la Signoria Vostra Illustrissima vorrà decidere quanto prima per la verifica. Avverto pure che la casa della medesima il primo dell'anno prossimo verrà lasciata e rimarrebbe il materiale in balia di altra gente che potrebbe pure farlo sparire. Questa responsabilità non la vorrò mai. Quindi in conclusione o venite a controllarle prima del primo dell'anno o sarò costretto senza responsabilità a portarle presso il nostro laboratorio a Macerata. Vorrà essere cortese e darmi un cenno quando prima. Con ossequi, Gabrielli Mariano, via Illuminati Laboratori marmi, Macerata.

1929

10)AVS, C. 7/ F. 5

3 maggio 1929 – Lettera di Moretti relativamente alle iscrizioni rinvenute a casa Belloni. Il comm. Beniamino Belloni, sottosegretario del comune di Urbisaglia il quale con tutto il possibile interessamento da parte sua segue [...] gli scavi iniziati da quest Soprintendenza nell'area

dell'antica città, aveva nel giardino della sua casa ..iscrizioni latine purtroppo molto frammentate di età romana che alla mia richiesta consentì volentieri a offrire in dono a questo museo. Fra le più mutile sono pubblicate nel C.I.L IX (5535 e 5546) [...]. Una fra queste si riferisce a un cittadino di Urbisaglia il quale donò alla patria molti importanti edifici monumentali fra cui templi, portici, horrea per conservare i viveri più tempo..statue, un orologio. Se non supera per importanza tutte quelle conosciute, non resta forse seconda a nessuna per la conoscenza che ci dà dei monumenti identificati nell'antica città romana. Prego di volermi autorizzare ad accettare il dono [...] il generoso donatore. G. Moretti

1951 – 1959 I cantieri scuola per disoccupati presso il teatro

25 Febbraio 1952 – II I cantiere-scuola n. 03423

Dopo aver ricevuto il consenso da parte di Amilcare Cecchi (AVS, cass. 8, f. 25a), proprietario dei terreni sui quali sorge il teatro, il Soprintendente Annibaldi invia al Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale formale richiesta per l'impianto di un cantiere scuola-lavoro ad Urbisaglia, con lo scopo di rimettere in luce i resti del teatro romano.

11) AVS, C. 8/F. 25a , prot.883

Oggetto: Cantieri-scuola di lavoro per lavoratori disoccupati nel Comune di Urbisaglia
Ancona, 1 giugno 1951/Soprintendenza al Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale Roma/
Questa soprintendenza chiede di poter impiantare un cantiere lavoro-scuola in Urbisaglia allo scopo di rimettere in luce gli avanzi del teatro romano. Le condizioni economiche e sociali di quel paese sono sfavorevoli in quanto la disoccupazione impera sia nel tempo stagionale sia in altri periodi per essere sospesi tutti gli altri lavori edili e industriali. I lavori da eseguire consistono nello sterro dell'antico monumento che costituisce il complesso monumentale più importante [...]entro la cerchia dell'antica città. Con lo sterro si provvede che l'opera non sarà compiuta, perché vi sarà in seguito da provvedere al successivo consolidamento e restauro delle strutture che verranno rimesse in luce ma queste opere, per le quali si richiede una maestranza specializzata, potranno essere compiute in un secondo momento quando il cantiere scuola-lavoro sarà chiuso.Lo scavo che offre la possibilità di mantenere occupato per almeno quattro mesi un congruo numero di manodopera, contribuendo così a lenire la disoccupazione particolarmente accentuata in quella città, mira a far risorgere dagli scavi il meraviglioso monumento in tutta la sua suggestiva bellezza, a ornamento della città, che vede realizzata la valorizzazione del suo patrimonio archeologico e monumentale da

tempo auspicata. L'area da esplorare è sita in proprietà del dott. Amilcare Cecchi il quale ha dato il suo consenso all'occupazione [...]....[.....]. Giovanni Annibaldi

12) AVS, C. 8/ F. 25a , prot. 1023

Macerata, 3 agosto 1951 – Prima relazione tecnica relativa al primo cantiere scuola. Dall'esame degli elaborati relativi al cantiere scuola lavoro che dovrà sorgere in comune di Urbisaglia allo scopo di rimettere in luce i resti dell'antico Teatro romano si rileva: 1) che l'ente progettista e gestore è la Soprintendenza alle Antichità delle Marche e dell'Umbria; 2) che il lavoro da eseguirsi consiste nello sbancamento di circa mc 5000 di terreno; 3) che data la natura particolarmente delicata del lavoro [...] la Soprintendenza ha previsto che ogni allievo possa scavare soltanto mezzo metro cubo di terreno al giorno; 4) che la durata del cantiere è prevista in mesi 4 mentre per quanto detto ai punti precedenti doveva essere di mesi 16 considerando 25 operai giornalieri e mezzo metro cubo a testa; [...] 5) che il preventivo di spesa [...] dovrebbe comportare una spesa di L. 7.910.000 (5.000 x 1582 al mq); 6) che però trattandosi di terreno di riporto potrebbe anche darsi che gli allievi riescano a scavare più di mezzo metro cubo al giorno; 7) che l'esecuzione del lavoro è prevista sotto la costante sorveglianza di personale specializzato della Soprintendenza delle Antichità.....[...] questo Ufficio approva in linea tecnica, ai sensi della Legge 29.4.1949 n. 264, il progetto presentato a firma del Soprintendente Prof. Giovanni Annibaldi.

13) AVS, C. 8 /F. 25a, prot. 985

9 aprile del 1952 il sindaco di Urbisaglia Agostinelli scrive che il lavoro consistente nello sbancamento del teatro..avrà la durata complessiva di 76 giornate lavorative e vi sono occupati n. 25 operai giornalieri e un capo cantiere[...]

1953 –Il II cantiere-scuola n. 08048

14) AVS, C.8/ F. 25a, prot.1221

27 maggio 1953/ Relazione tecnica illustrativa al Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale/
Il cantiere scuola-lavoro per disoccupati di cui si chiede il proseguimento immediato sorge in Comune di Urbisaglia alla periferia del paese. Il cantiere porta il n. 08048/L approvato con la Ministeriale n. 1614 in data 10/01/1953. I lavori relativi che sono stati iniziati il 5 febbraio 1953 e che tutt'ora continuano, consistono soprattutto in scavi di sbancamento per profondità che in alcuni punti raggiungono anche i m 8 dal piano di campagna. Per tali lavori non vengono eseguiti puntellamenti e sbatacchia ture perché gli scavi vengono fatti a gradoni con una pendenza di 1/20

circa. La terra sbancata viene trasportata, mediante carrelli decouville, allo scarico poco distante dal cantiere. Il teatro romano che si dovrà rimettere in luce ha una forma semicircolare con diametro di circa m 43, mentre un muro, a sinistra del teatro dello spessore di m 1,20 lo circonda per un tratto di metri 40 circa esternamente a distanza di m 2,20. Si è previsto lo sbancamento totale dell'area semicircolare interna al teatro stesso per tutta la lunghezza totale di m 90 per una profondità di circa m 10 e uno sviluppo di circa m 40. A tutt'oggi la quantità di terra sbancata, tenendo presenti tutte le caratteristiche dello scavo archeologico suaccennato e le particolari esigenze di questo, è risultato essere di m circa 2,500 e si ha motivo di ritenere che per la fine del cantiere, prevista verso i primi del prossimo mese, la terra sbancata possa raggiungere i 3,000 mq. È stato liberato dalla terra che lo ricopriva il muro esterno del settore sinistro del teatro, per un'altezza di circa m 6 e uno sviluppo esterno di metri 35 circa rimettendo in luce due ingressi posteriori che immettevano all'ima e alla summa cavea del settore destro. Nel settore destro esternamente è stato rimesso in luce un tratto per m 20 e per un'altezza di metri 8, scoprendo due ingressi. Si è anche scoperto circa metà dell'orchestra e della scena. Dal computo metrico stimato risultano da sbancare ancora 12,000 mc di terra e si chiede pertanto il proseguimento immediato del cantiere.

15) AVS, C.8/ F.25a, prot.1987

9 settembre 1953, Al Ministero del Lavoro e della Previdenza sociale

Oggetto: Urbisaglia. Cantiere scuola al teatro romano.

In considerazione dei lusinghieri risultati che si sono ottenuti con i recenti scavi nel teatro romano di Urbisaglia, giunto a noi in uno stato di conservazione insperata, si ritiene indispensabile il proseguimento dei lavori anzidetti, per cui è prevista, secondo il relativo progetto testè trasmesso alla Soprintendenza delle Antichità di Ancona, la spesa di L 4,926,722 di cui L 368,000 a carico dell'Ente Gestore. Si resta in attesa di cortesie notizie in merito alle determinazioni che saranno adottate da codesto ministero nei riguardi del su indicato progetto. Il Ministro

1953 – Rinvenimento della testa di Tiberio (inv. 19761, Cat. 5) e della testa-ritratto di C. Fufio Gemino (inv. 19756, Cat. 6)

16) AVS, cass 8, f. 25a, prot.2605

Alla Soprintendenza alle Antichità – Ancona

Il sottoscritto avendo già fatto presente che durante i lavori effettuato agli scavi del teatro romano ha trovato lui stesso: la seconda testa, la mano, il piede piccolo [...] e chiede alla codesta Soprintendenza un ricompenso di quanto è stato rinvenuto. [...] Urbisaglia, 11-11-53

17) AVS, cass 8, f. 25a, prot. 2628

Macerata, li 15.XI.53/

Di ritorno soltanto oggi da Macerata ho letto la vostra preg.ma del 10-XI. Erano presenti al rinvenimento e furono i materiali rinventori delle teste gli operai seguenti: [...]. I rinventori della seconda testa furono[...].

18) AVS ZA 177/15/1, prot. 537

24 marzo 1954/ Ch.mo dott. Amilcare Cecchi – Tolentino/ Premio per rinvenimento di due ritratti romani.

Con riferimento al rinvenimento dei due ritratti romani di cui uno in buona conservazione riferibile ad età flavia e l'altro, mancante di tutta la parte superiore, di età giulio-claudia, rinvenuto lo scorso anno durante i lavori di sterro del teatro romano [la testa di Tiberio e la testa-ritratto di Gemino, n.d.a.] condotti da questa Soprintendenza con l'impiego di un cantiere lavoro, le comunico che ai fini della determinazione del premio spettante in base all'art. 44 della legge 1 giugno 1939, n. 1089, questo ufficio ha attribuito al primo ritratto un valore di L. 120.000 ed al secondo, dato lo stato di frammentarietà, di L. 40.000 di cui alla S.V. va corrisposto un quarto. Prima di provvedere al relativo verbale di liquidazione La prego di farmi conoscere il suo eventuale benessere e di farmi pervenire, in caso di accettazione, anche l'estratto catastale del terreno in cui è compreso il teatro romano./ Con ossequi./ Il Soprintendente Giovanni Annibaldi.

1954 –Il III cantiere-scuola n. 015602 (15 aprile-18 giugno 1954)

19) AVS, C. 8/ F. 25a, prot.263

6 febbraio 1954/ Relazione tecnica illustrativa al Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale/

Il cantiere scuola-lavoro di cui si chiede la relazione da eseguirsi mediante stralcio sorge in Comune di Urbisaglia alla periferia del paese.

Il cantiere porta il n. 015602/L approvato con la Ministeriale n. 990 in data 16/03/1954. I lavori relativi che sono stati iniziati il 15 aprile 1954 e sospesi il 18 giugno 1954, consistono soprattutto in scavi di sbancamento per profondità che in alcuni punti raggiungono anche i m 8 dal piano di campagna. Per tali lavori non vengono eseguiti puntellamenti e sbatacchiate perché gli scavi vengono fatti a gradoni con una pendenza di 1/20 circa. Per lo scavo in parola vengono inoltre adibiti allievi terrazzieri sempre sorvegliati dai nostri assistenti.

La terra sbancata viene trasportata, mediante carrelli decouville, allo scarico poco distante dal cantiere.

Il teatro romano che si dovrà rimettere in luce ha una forma semicircolare con diametro di circa m 43, mentre un muro, a sinistra del teatro dello spessore di m 1,20 lo circonda per un tratto di metri 40 circa esternamente a distanza di m 2,20.

Si è previsto lo sbancamento totale dell'area semicircolare interna al teatro stesso per tutta la lunghezza totale di m 90 per una profondità media di circa 4 m e del settore esterno centrale della cavea per una profondità di circa m 10 e per uno sviluppo di m 40

. A tutt'oggi la quantità di terra, tenendo presenti tutte le caratteristiche dello scavo archeologico suaccennato e le particolari esigenze di questo, è risultato essere di m circa 5,000.

Con l'ultimo cantiere si sono rimessi in luce gran parte dell'orchestra e della scena. Dal computo metrico stimato risultano da sbancare ancora 9,560 mq di terra e si chiede pertanto il proseguimento immediato del cantiere.

20) AVS, C.8/ F. 25a

Il quotidiano La Voce Adriatica del 16/04/54 dà la notizia della ripresa dei lavori presso il teatro ricordando i notevoli risultati raggiunti l'anno precedente e la scoperta di due teste – la testa di Tiberio e la testa-ritratto di Gemino, di un avambraccio in marmo e di una testa di leone. I due ultimi reperti risultano dispersi.

21) AVS, C.8/ F. 25a (fig. 37)

Disegno a mano di una mano in marmo con polso lunga cm 17,5 e larga cm 9,5, in marmo bianco, rinvenuta nello sbancamento della scena il 20/05/54. Il reperto risulta disperso.

1954 – I lavori di restauro presso il teatro

22) AVS, C. 7/ F. 1 (ZA 177/17/18), prot. 730

29 aprile 1954/ Al Sindaco del Comune di Urbisaglia/ Urbisaglia (MC) – Teatro romano – Lavori di restauro

Constata che il teatro romano di Urbisaglia in territorio di codesto Comune, edificio di notevole interesse monumentale, si trova nella necessità di urgenti lavori di consolidamento e di restauro per impedirne l'ulteriore deterioramento e considerato che per raggiungere tale finalità devono essere eseguiti lavori che consistono nella sottofondazione dei muri di contenimento all'esterno della cavea del Teatro, del risarcimento degli archi di ingresso al Teatro, di riprese murarie in vari punti ,

di copertine di protezione, questa Soprintendenza , in base agli art. 14 e 15 della legge 1 giugno 1939, n. 1089 invita codesta amministrazione comunale a disporre immediatamente e non oltre il 15 maggio 1954 e previo accordo con la Soprintendenza alle Antichità l'inizio dei suaccennati lavori.

In difetto di quanto sopra si informa che il Ministero della Pubblica Istruzione provvederà all'esecuzione di cui sopra dando poi incarico ai competenti uffici finanziari di recuperare a norma dell'ultimo comma dell'art. 17 della citata legge l'ammontare della spesa sostenuta.

Il Soprintendente Giovanni Annibaldi.

23)AVS, C. 7/ F. 1 (ZA 177/17/18).

Teatro romano di Urbisaglia. Relazione.

Un vasto movimento franoso ha seppellito e in parte travolto il settore sinistro della cavea. In seguito ai lavori precedentemente iniziati di detto monumento si è constatato che il terreno è ancora in movimento e che quindi si debbano prendere adeguati provvedimenti con opere di consolidamento e drenaggio. Nella perizia (quella che segue) sono quindi presentate opere di consolidamento, riprese delle scarpate secondo l'inclinazione originaria della cavea e recinzione con rete metallica di teatro e anfiteatro.

24) AVS, C. 7/ F. 1 (ZA 177/17/18).

Lavori di restauro e consolidamento del teatro romano di Urbisaglia. Perizia dell'importo di lire 2.000.000/ Relazione

I lavori per la rimessa in luce dell'antico Teatro romano di Urbisaglia sono in corso di esecuzione a mezzo di un regolare cantiere scuola di lavoro.

Varie strutture a mano a mano che si portano in luce si presentano in parte demolite e in parte più o meno profondamente spostate o inclinate a causa della spinta esercitata dalle terre addossatesi durante i secoli scorsi. Allo scopo di procedere al loro consolidamento ed al restauro di quelle sole parti per le quali quest'ultimo è indispensabile è stato necessario procedere alla redazione di una perizia nella quale sono previsti i lavori occorrenti. Detti lavori consistono:

a) nel rifacimento con materiali identici per forma a quelli antichi e quindi con mattoni a mano delle dimensioni di 50x30x6 cm e di 25x30x5,5 cm di alcune murature per un'altezza di alcune decine di centimetri dei locali retrostanti la scena. b) nel consolidamento di alcuni archi rotti mediante muratura a mattoni, arretrata rispetto al paramento di quelle precedenti di circa 5 cm e rinforzata con cavetti di calcestruzzo cementizio armato; c) nel rivestimento con muratura di mattoni, ammorsata entro in nuclei esistenti, dei pilastri disseminati entro l'area antistante ed adiacente la zona; d) nella costruzione delle copertine in calcestruzzo di calce idraulica e coccio pesto allo scopo

di proteggere le parti consolidate e le strutture esistenti che ne abbiano bisogno; e) nel consolidamento delle antiche gradinate destinate al pubblico con materiali lapidei di recupero.

1955 – Il IV cantiere scuola(1 gennaio – 30 luglio 1955)

AFS neg. 2292/203700; 2123/203520; 2150/203545; 2153/203548

25) AVS, cass. 7, f. 1 (ZA 177/17/18), prot. 1042

9 giugno 1955. Urbisaglia (Macerata) – Teatro romano. Lavori di restauro.

Con riferimento al sopralluogo eseguito al teatro romano di Urbisaglia con l'ing. Budini di codesto Ufficio ed alla constatata pericolosa instabilità del muro di contenimento fortemente inclinato alle spalle della cavea, si prega di voler disporre, come d'intesa con il predetto funzionario perché, prima di ogni altro lavoro, si provveda al puntellamento del tratto pericolante con la costruzione di adeguati speroni e con opportune opere di sottofondazione. In attesa di cortese assicurazione, si ringrazia. Il Soprintendente Giovanni Annibaldi.

1955 - Il rinvenimento della statua femminile panneggiata (Inv. 21224, Cat. 2) e del togato (Inv. 21225, Cat. 1)

26)AVS, ZA 177/15/5

Il giorno 12 aprile 1955 alle ore 8,45 è stata rinvenuta, nella parte destra della platea, una statua marmorea di figura femminile alta 1,90 priva delle braccia e della testa [...]. Si tratta del rinvenimento della statua femminile panneggiata avvenuto, come indicato in un appunto a matita sul documento, nel corso del IV cantiere scuola.

2)prot. mancante

Il giorno 16 aprile alle ore 14 è stata rinvenuta una statua marmorea di figura maschile priva delle braccia e della testa nella parte destra della platea a un'altezza di m 2,00 al livello del terreno [...]. Si tratta del rinvenimento della statua maschile di togato.

27) AVS, ZA 177/15/6

13/4/1955/ Novità/ Da Urbisaglia ha telefonato il geom. Sparapani informando il rinvenimento di una statua marmorea femminile mancante della testa dell'altezza di circa 2 metri. Il rinvenimento è avvenuto sull'ala destra della scena. La scultura è stata fatta ritirare dal sindaco e depositata in comune. Prega di un sopralluogo.(cfr. AVS, ZA/177/15/5).

28) AVS, ZA 177/15/6

16/4/1955 Ore 17 del 16 aprile 1955 ricevuta comunicazione telefonica dal capocantiere di Urbisaglia geom. Sparapani del rinvenimento di una seconda statua marmorea in prossimità dell'altra scoperta qualche giorno fa. È stata lasciata sul posto in attesa di sopralluogo. Riceve soprintendente dott. G. Annibaldi. (cfr. AVS, ZA 177/15/5).

29) AVS ZA 177/15/1, prot. 810

28 aprile 1955/ Ch.mo dott. Amilcare Cecchi – Tolentino/

Nel ringraziare sentitamente Lei, la Sua gentile signora e l'Avv. Giacomo per le cortesi accoglienze ricevute, le comunico che [...] le due statue marmoree rinvenute negli scavi del teatro romano, sito nel terreno di Sua proprietà, sono state immesse ieri in questo museo Nazionale. Si tratta di una statua maschile alta m 1,70, acefala, rappresentante un togato romano del I sec. d.Cr. e di una statua di personaggio femminile alta m 1,87, pure acefala, dello stesso periodo, che ripete il tipo statuario greco della Cora. [...].

Le rimetto intanto le promesse fotografie delle teste-ritratto e dell'altra statua maschile precedentemente rinvenuta negli scavi del monumento predetto. Unisco anche la fotografia della pianta dell'anfiteatro rilevata nel 1819 dall'ing. Filippini con annessa la sua relazione illustrativa. [...].

L'epigrafe di C. Fufius Geminus

30) ZA 177/15/5, prot. 1822

7 novembre 1955/ Ch. mo Sig. Cecchi/Tolentino/

La informo che, approfittando del ritiro dei binari romani di Urbisaglia, si è trasportata in Ancona la lastra epigrafica di C. Fufius Geminus, al fine di provvedere al suo restauro. Non appena ricomposta sarà cura di questa Soprintendenza di rinviarla ad Urbisaglia nel provvisorio deposito.

Con ossequi/ Giovanni Annibaldi.

1956 – Il V cantiere scuola n. 028293 (2 luglio – 15 novembre 1956)

31) AVS, C. 8/ F. 25c, prot. 1836

Comune di Urbisaglia. Cantiere scuola lavoro n. 028293/L – Anfiteatro e teatro romano

[...] Relazione finale

Il cantiere in oggetto ha avuto inizio il 2/7/1956 e chiuso definitivamente il 15/11/1956.

[...].

I lavori compiuti rispondono allo sbancamento di tutta la parte destra del teatro romano, al trasporto di terra e ciottolame allo scarico mediante carrelli, all'impianto di binari, scambi e piattaforme, allo sbancamento e all'apertura della strada al di sopra della scalinata che conduce ai fornici principali per il trasporto della terra, alla formazione di impalcature per linee aeree, alla costruzione di circa m 30x2x1 di muro a secco di sostegno a una grossa frana causata da forti infiltrazioni di acqua, allo sbancamento della frana stessa onde evitare la fortissima pressione che vi gravava.

Si è anche proceduto alla formazione di una fogna con ciottolame e canne per il recupero delle acque di scolo e per una lunghezza di circa 40 metri. Sono stati montati e smontati, lavati, spazzolati e lubrificati circa 200 metri di binario, tavolame e travi di impalcature, trasportati a spalla a circa 500 metri dal posto di lavoro e questo tanto quanto sono stati montati come quanto sono stati smontati. Quanto è stato sopradetto per le attrezzature del teatro lo stesso dicasi per l'anfiteatro.

[...].

Tutti i rinvenimenti sono stati periodicamente segnalati all'Ente gestore e depositati nel magazzino del colono Fermanelli e redatto elenco di tutto in possesso all'Ente gestore stesso.

[...].

Il capocantiere [..].

32) AVS ZA 177/15/1, prot. 1212

Ancona 1 agosto 1956/ Ch.mo dott. Amilcare Cecchi – Tolentino/ Oggetto: Urbisaglia (mc) – teatro romano/

Nell'intento di giungere alla definizione delle pratiche tuttora sospese concernente l'occupazione del terreno per gli scavi del teatro romano di Urbisaglia, sito nel fondo rustico di Sua proprietà, e la valutazione delle sculture rinvenute nei predetti scavi ai fini della corresponsione del premio stabilito dalla Legge, mi pregio di comunicarle che l'indennizzo [...] è stato stabilito nella misura di £ 21.000 annue calcolate su una superficie di mq 8.140.

Si fa presente che detta porzione comprende: l'area circostante i ruderi delimitata da recinzione, le strisce di terreno occupate dai carrelli decauville l'appezzamento sul quale vengono scaricate le materie provenienti dagli scavi. Poiché il primo cantiere scuola ha avuto inizio nel gennaio 1952 [...].

Quanto ai reperti archeologici, già con nota del 24-3-1954, n. 537 questa Soprintendenza le comunicò la stima attribuita ai due ritratti maschili tornati in luce negli scavi [...]. Per quel che concerne le due statue acefale del cui rinvenimento le fu data notizia con nota del 28 aprile 1955, n.

810, questa Soprintendenza ritiene che si possa attribuire un valore di £ 1.200.000 alla statua femminile e £. 400.000 a quella maschile. L'iscrizione monumentale di G. FUFIOUS GEMINUS potrebbe essere valutata in £ 80.000 e in £ 10.000 il frammento epigrafico minore con le lettere: F. FABR. T./ NA...AUR...[...]./Il Soprintendente Giovanni Annibaldi.

Autore della stima dei reperti, poi rifiutata dall'interessato (AVS ZA 177/15/1, prot. 1262) fu il Prof. Pietro Romanelli (prot. 1737 del 2 novembre 1956).

1957 – Il VI cantiere scuola n. 033665/L (8 aprile – 13 luglio 1957)

33) AVS C. 8/ F. 25d

Ministero del Lavoro e della Previdenza sociale – Relazione tecnica illustrativa

Il cantiere scuola lavoro per disoccupati di cui si chiede il proseguimento immediato sorge nel Comune di Urbisaglia (Macerata) alla periferia del paese.

Il cantiere porta il n. 033665/L. I lavori relativi sono stati iniziati l'8-4-1957 e ultimati il 13-7-1957. I lavori da eseguire consistono principalmente nello sterro del settore centrale esterno alla cavea per una profondità di m 10,00 e per uno sviluppo di m 80,00 per la completa rimessa in luce del muro perimetrale della cavea stessa sino al piano di spiccato che si è individuato nei recenti scavi e nello sterro del fianco sinistro della scena per riportare il terreno circostante al piano antico corrispondente all'inizio della gradinata che conduce ai vari ingressi dietro alla cavea, anche allo scopo di risolvere il problema dell'allontanamento dell'acqua che attualmente ristagna nella scalinata predetta. Per tali lavori non vengono eseguiti puntellamenti e sbadacchiature perché gli scavi vengono fatti a gradoni con una pendenza di 1/20 circa. Per lo scavo in parola vengono inoltre adibiti allievi terrazzieri sempre sorvegliati dai nostri assistenti. La terra sbancata viene trasportata mediante carrelli decauville allo scarico poco distante dal cantiere.

Il teatro romano ha una forma semicircolare con diametro di m 86,, un muro a sinistra della cavea dello spessore di m 1,20 lo circonda esternamente per un tratto di m 40,00 circa alla distanza di m 2,20.

A tutt'oggi la quantità di terra sbancata, tenendo presenti tutte le caratteristiche dello scavo archeologico suaccennato e le particolari esigenze di questo, è risultato essere di circa mc 15.450.

Dal computo metrico estimativo allegato si ha ragione di prevedere lo sbancamento di mc 6.120,00 di terreno circa.

Pertanto si chiede il proseguimento immediato di questo Cantiere per l'ultimazione degli scavi che potranno essere continuati con la prospettiva di un sicuro rendimento da parte degli operai.

Ancona, li 20-11-1957

Il soprintendente (Giovanni Annibaldi).

Dei lavori effettuati nel corso del 1957 presso in teatro non si sono rinvenute relazioni tecniche.

1958 – Il VI cantiere scuola n. 041709 (12 maggio – 22 novembre 1958)

34) AVS, C.8/ F. 25d, prot.1536

21 agosto 1958/ Al Genio Civile di Macerata/ Urbisaglia-Teatro romano

Nel teatro romano di Urbisaglia, in cui sono in corso i lavori di scavo mediante impiego di un cantiere scuola, incombe sempre, come è noto a codesto Ufficio, la minaccia di frana del terreno soprastante il teatro stesso sul lato destro della cavea. Le misure prese infatti due anni fa si sono rivelate del tutto inconsistenti.

Nell'intento di porre un più efficace argine ad ulteriori eventuali smottamenti, questa Soprintendenza ha in animo di procedere alla costruzione di un muro di contenimento. Trattandosi di un'opera spiccatamente tecnica, nell'impossibilità di provvedervi con personale proprio indisponibile, si sarà quindi grati alla cortesia di codesto Ufficio se vorrà redigere il relativo progetto [...].

Il Soprintendente (Giovanni Annibaldi).

1959 –Relazione tecnica illustrativa

35)AVS, C.8/ F. 25d

24 gennaio 1959/ All'Ufficio provinciale del Lavoro di Macerata/ lettera del 13/12/1958 prot. 31467

Relazione tecnica illustrativa – Scavi dell'anfiteatro e del teatro romano

L'antica città romana di Urbs Salvia presso Urbisaglia (Macerata) conserva il gruppo di ruderi più importanti delle Marche, con quasi tutta la cinta delle sue mura e la porta binata, con un grande serbatoio d'acqua, con i resti di vari edifici pubblici tra cui maestosi quelli del' teatro e dell'anfiteatro.

[...].

Del teatro, situato entro il perimetro della cinta urbana e adagiato al pendio del colle, emergevano fuori terra solo le due grandi ali della cavea verso la scena, mentre tutto il resto era interrato e seppellito fin dalla fine del mondo antico da una enorme frana. Dovendosi, pertanto, rimuovere

decine di migliaia di mc di terra, si è reso necessario l'impiego di cinque cantieri scuola dal 1952 ad oggi (n. 3423/L; n. 015602/L; n. 18628/L; n. 33665/L; n. 041709) per la liberazione del monumento rivelatosi il più grandioso del genere di tutta la regione.

Il teatro, che misura nella fronte m. 104, è risultato costruito artificialmente solo all'esterno della cavea con le ali decrescenti secondo l'andamento del terreno, da m. 12 di altezza verso la scena a m. 0,25 alla loro saldatura sulla sommità della cavea stessa. Sul muro esterno si notano cinque aperture per lato, a diverso livello, mentre superiormente lastroni di pietra con foro quadrangolare stanno ancora ad indicare il luogo in cui venivano piantati i pali della velaria. Un'edicola, di cui ci restano tracce, si ergeva al sommo della cavea stessa, la quale è giunta a noi spoglia dei gradini al di fuori delle ultime fila sopra l'orchestra.

La scena, di cui restano in piedi solo pochi elementi per la radicale esportazione di materiali in età di mezzo, ha sullo sfondo al centro la porta regia fiancheggiata da due corpi absidati ed ai lati le hospitalia. Ai vasti paraskenia laterali si accedeva per alte gradinate all'esterno della cavea a difesa della quale fu eretto, ancora in età romana, nei punti di maggior pressione, un muro di contenimento del terreno sovrastante.

Sul retroscena si apriva il portico della probabile palestra, di cui negli scavi sono state messe allo scoperto alcune basi di colonne in mattoni sviluppatasi su un vasto terrapieno di m 96 x 66,50. Un perfetto sistema di fognature sotto la scena regolava il deflusso delle acque.

Negli scavi si sono verificati notevoli trovamenti di sculture in marmo e precisamente di: 1) statua iconica marmorea femminile, acefala, alta m 1,90, che riproduce il noto tipo della Cora: copia romana del I sec. d.C.; 2) statua marmorea di togato, stante, acefala, del I sec. d.C.; 3) Ritratto marmoreo maschile in età matura – pertinente a statua – scheggiato al naso e alle orecchie, forti rughe sulla fronte, capelli corti e piatti attribuibile ad età flavia; 4) ritratto maschile marmoreo, frammentario, che conserva la parte inferiore del viso – riproduce un personaggio giulio-claudio; 5) Testa di Apollo in marmo, con capelli e ciocche raccolte sulla nuca, mentre la fronte è incoronata da rosa – copia romana da originale del IV secolo a.C.; 6) torso di barbaro in marmo pavonazzetto, con le braccia legate dietro la schiena (non rinvenuto, cfr. supraAVS, cass. 8/ 25d, prot 1785); 7) iscrizione monumentale frammentaria che ricorda un C. FufiusGeminus sconosciuto all'epigrafia locale.

Il teatro, che è a concrezione mista con doppi ricorsi di mattoni, è databile, come l'anfiteatro, ad età flavia e sarebbe stato eretto, secondo un'iscrizione frammentaria rinvenuta nel XVIII secolo, da C. Salvio Liberale e da suo figlio Vitelliano

1960 – Il rinvenimento della testa-ritratto virile (inv. 510, Cat. 7) e dei due eroti (invv. 511-512, Cat. 12-13)

36) AVS C. 7/ F. 1 (177/17/18), prot. 1518

19 settembre 1960 - Relazione sui ritrovamenti archeologici presso il Teatro di Urbisaglia

Come da ordini della Signoria Vostra Ill.ma di approfondire i pozzetti della platea, avanti il palcoscenico, il giorno 6 settembre 1960 trovandosi mio padre Buccolini Ivo a sostituirmi, verso le ore 16 gli operai Sperandini Libero e Marzoli Antonio, addetti al lavoro del pozzetto n. 4, rinvennero in un primo tempo alla profondità di m. 1,70 una testa di statua(inv. 510, Cat. 7); scavando ancora a m. 2 circa di profondità rinvennero una statuetta acefala di bambino(inv. 511, Cat. 12)con le gambe fino alle ginocchia, di marmo bianco cristallino, con in mano una fionda; seguitando il lavoro a m. 2,20 circa rinvennero altra statuetta di bambino acefala senza braccia (inv. 512, Cat. 13) e altri frammenti vari: cocci, pezzi di marmo e cornici.

Il giorno 7 settembre seguitando il lavoro sui pozzi n. 4, n. 3 e n. 2 si continua a rinvenire frammenti di varia entità; nelle ore pomeridiane nel pozzetto n. 4, fra la melma e l'acqua, vengono recuperati tre pezzi delle gambe della statuetta senza braccia.

Ripreso il lavoro di scavo al pozzetto n. 1vengono alla luce un pezzo di piedistallo con piedino e le lettere IS e a maggior profondità un secondo pezzo del piedistallo con un piedino e la scritta LIBERAL, (= inv. 511, cat. 11)oltre a frammenti di cocci e pezzi di marmo.

Per ordine di codesta Soprintendenza impartito dal dott. Giovagnini il lavoro nei pozzetti è stato interrotto.

Buccolini Vinicio

1960-1965 Lavori di restauro e consolidamento presso il teatro

37) AVS, C. 7/F. 1 (ZA 177/17/18), prot. 2482.

Ancona, 3 settembre 1965.

All'Illustrissimo Soprintendente alle Antichità delle Marche. Ancona.

Il sottoscritto, d'ordine della S.V., si è recato ad Urbisaglia il 2 c.m. per impartire le istruzioni per i lavori di restauro che devono eseguirsi nel teatro e nell'anfiteatro romano e per il sopralluogo nella strada del Giuoco dove è stata costruita dal Comune una fogna di scarico delle acque.

Nel teatro romano è stata completata la pulitura della cavea e della scena, come previsto nell'ordine di servizio n. 3; in prossimità della recinzione metallica sono giacenti ammassi di terreno che l'Impresa non ha allontanati per permettere la misurazione degli stessi. Quindi ho dato istruzioni per

l'immediato allontanamento della terra, per la chiusura dell'attuale recinzione e per la rimessa in opera del cancelletto in legno completo di serratura.

Nell'anfiteatro [...].

[...].

38) AVS, C. 7, F. 1 (ZA 177/17/18).

6 settembre 1965. All'ingegnere capo del Genio Civile di Macerata. Urbisaglia – teatro romano.

Nel teatro romano di Urbisaglia una parte della cavea, ricostruita in calcestruzzo cementizio nel 1961 da una impresa edile a cui furono appaltati i lavori, da circa un anno è soggetta a progressivo disgregamento. Di conseguenza, questa Soprintendenza nell'intento di avvalersi eventualmente dell'articolo 1669 del Codice Civile concernente i lavori eseguiti per conto dello Stato, richiede l'intervento di cotesto ufficio per gli opportuni accertamenti e per la definizione delle cause che hanno provocato i danni in questione. [...]. Giovanni Annibaldi.

39) AVS, C. 7, F. 1 (ZA 177/17/18), prot. n. 2482

24 novembre 1965/ Alla Soprintendenza alle Antichità delle Marche – Ancona.

Oggetto: Urbisaglia- teatro romano.

Con riferimento alla nota emarginata relativa all'oggetto si comunica che, a seguito di sopralluogo, si è constatato che le disgregazioni di "calcestruzzo", lamentate nella nota suddetta, sono effettivamente in atto, ma tale fenomeno va ricercato soprattutto nel fatto che l'impasto del "calcestruzzo" deve essere stato eseguito anche con altri materiali di più lenta presa, misto con ciottoli pietrosi.

Tali caratteri costruttivi, se eguagliano, approssimativamente, il sistema costruttivo antico hanno lo svantaggio di essere facilmente attaccabili dalle condizioni climatiche stagionali. Infatti le infiltrazioni di acqua e le gelate invernali compiono continuamente la loro azione di disgregamento.

Ciò soprattutto perché non è mai stata eseguita sulla superficie a contatto con l'aria un adeguato intonaco impermeabile e perché le opere eseguite sono rimaste incomplete per la mancanza del lastricato in pietra da rivestimento.

Inoltre si sono anche notate alcune lesioni che fanno pensare alla ripresa del movimento del terreno (slittamento verso valle) che potrebbe causare altri danni ai ruderi, già in precarie condizioni statiche.

[...].

AVS, cass 8 / 25b (nf)

Pratiche amministrative avvio cantiere scuola del teatro anno 1951-54 (1° e 2° cantiere)

Varie – elenchi di rinvenimenti dal teatro

40) AVS ZA 177/15/1, prot. 2402

In una lettera indirizzata, in data 5 dicembre 1967, ad Amilcare Cecchi, la Soprintendenza comunica all'interessato l'accettazione del verbale di liquidazione del materiale, allegando un utile elenco delle sculture in marmo rinvenute *ad Urbisaglia negli scavi condotti dal 1955 al 1960 per la rimessa in luce del teatro romano dell'antica Urbe Salvia [...]*:

- 1) statua femminile panneggiata acefala (L. 600.000)
- 2) statua maschile di togato acefala (L. 400.000)
- 3) ritratto virile di età flavia (L. 400.000)
- 4) ritratto virile frammentato (L. 80.000)
- 5) iscrizione monumentale (L. 80.000)
- 6) frammento di iscrizione (L. 10.000)
- 7) testina di ninfa (L. 200.000)
- 8) frammenti vari (L. 50.000)
- 9) statuetta romana acefala frammentaria di Hypnos (L. 80.000)
- 10) statuetta romana acefala di genietto (L. 80.000)
- 11) ritratto romano virile del I secolo d.C. di ottima conservazione (L. 600.000)

Viene inoltre precisato che le sculture stesse sono prese in carico dal Museo Archeologico regionale con i numeri provvisori di entrata. [...].

41) AVS ZA 177/15/1

8 febbraio 1979/ verbale di rinvenimento di reperti archeologici d'età romana in Comune di Urbisaglia (MC)/

PREMESSO:

1) che in Comune di Urbisaglia (MC), in terreno distinto in Catasto al F. 21, mapp. 17 e 18 e F. 18, mapp. 42 di proprietà del sig. Giacomo Cecchi [...] a seguito degli scavi effettuati da questa Soprintendenza nel teatro e nell'anfiteatro [...] negli anni 1954-1958, sono stati rinvenuti n. 8 pezzi statuari e frammenti vari, n. 2 epigrafi, n. 177 frammenti di decorazione architettonica in marmo, calcare e terracotta [...].

Segue elenco dei materiali e relativa quotazione (n.d.a): 1) statua femminile acefala £ 2.000.000; 2) statua di togato acefala £1.500.000; 3) ritratto virile £.500.000; 4) ritratto virile frammentato £ 600.000; 5) iscrizione £ 80.000; 6) frammento di iscrizione £ 10.000; 7) testina di ninfa £ 800.000; 8) frammenti vari £ 50.000; 9) statuetta acefala di Hypnos £ 300.000; 10) statuetta acefala di genietto £ 400.000; 11) ritratto virile £.500.000; 12) 177 frammenti di decorazione architettonica £ 2.573.000 [...]

2) Che gli oggetti stessi sono stati immessi in questo Museo Nazionale con i nn.: 510-513; 21224, 21225, 19756, 19761, 19763, 31555-31732.

Il Soprintendente Liliana Mercado

Al verbale si allegano due elenchi dettagliati e provvisti di descrizioni per ciascun numero di inventario. Dalla verifica effettuata è emerso che gli elenchi, intitolati *Urbisaglia Antiquarium - scavi del 1957* e *Urbisaglia Antiquarium - scavi del 1957 ((anfiteatro?))* annoverano reperti provenienti dal teatro e dall'anfiteatro, numerati progressivamente da 31555 a 31732 e senza ulteriori specifiche.

42) AVS ZA 177/15/1

Urbisaglia – teatro. Rinvenimenti in prop. avv. Cecchi durante i lavori di scavo.

Il documento riassume lo stato della pratica relativa al premio di rinvenimento destinato alla famiglia Cecchi fino all'anno 1967, fornendo peraltro una lista dei rinvenimenti:

1954 – sono stati rinvenuti due ritratti romani

1955 – due statue romane acefale

1956 – rinvenimento di testa romana femminile

1958 – rinvenimento lapide.

La situazione relativa alla liquidazione del premio di rinvenimento rimane aperta e irrisolta per alcuni anni, nei quali si susseguono missive contenenti in allegato gli stessi elenchi degli oggetti rinvenuti (prot. 2128, in data 31 marzo 1983; prot. 1684 in data 22 settembre 1988; prot. 723 in data 15 marzo 1989).

Abbreviazioni bibliografiche

Alexandridis 2004 = A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz 2004.

Alscher 1956 = L. Alscher, *Griechische Plastik, III*, Berlin.

Ambrogi, Bonanome 2013 = A. Ambrogi, D. Bonanome, *Addenda al Catalogo delle sculture dell'Abbazia di Grottaferrata: tra scoperte e "riscoperte"*, in G. Ghini, Z. Mari (a cura di), *Atti del Convegno del 9 Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina*, Roma 27-29 Marzo 2012, Roma, 243-253.

Amucano 1992 = M.A. Amucano, *Il teatro romano di Urbs Salvia. Inserimento urbanistico e proporzioni modulari*, in *JAT II* (1992), 109-124.

Andrae 1959 = B. Andrae, *Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Soprintendenzen von Nord und Mittelitalien 1949/59*, in *AA* (1959), 107-239.

Annibaldi 1951 = G. Annibaldi in *FA*, VI, 1951, 3813.

Annibaldi 1953 = G. Annibaldi in *FA VIII*, 1953, 3735.

Annibaldi 1954 = G. Annibaldi in *FA IX*, 1954, 5035

Annibaldi 1955 = G. Annibaldi, in *FA*, X, 1955, 4450.

Annibaldi 1956 = G. Annibaldi, in *FA*, XI, 1956, 4797.

Annibaldi 1957 = G. Annibaldi, in *FA*, XII, 1957, 5413.

Annibaldi 1958 = G. Annibaldi XIII, in *FA*, 1958, 4232.

Annibaldi 1960 = G. Annibaldi XV, in *FA*, 1960, 4537.

Annibaldi 1965 = G. Annibaldi, *L'architettura dell'antichità nelle Marche*, in *Atti dell'XI Congresso di storia dell'Architettura*, Marche 6-13 settembre 1959, Roma, 45-86.

Arnaldi 2006 = A. Arnaldi, *Il culto delle Nymphae nell'Italia romana*, in G. Gasperini (a cura di), *Usus Veneratioque fontium, Atti del Convegno Internazionale di studio su "Fruizione e culto delle acque salutarie in Italia"*, Roma-Viterbo 29-31 ottobre 1993, 55-83.

Arnold 1969 = D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*, in *JdI*, XXXV, Berlin.

Arte romana nei musei delle Marche = G. de Marinis (a cura di), *Arte romana nei musei delle Marche*, Ancona 2005.

Aurigemma 1956 = S. Aurigemma, *Lavori nel Canopo di Villa Adriana – III*, in *BdA* 41, 1956, 57-71.

Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2003 = A. Badie, J.Ch. Moretti, E. Rosso, D. Tardy, *The ancient theatre of Orange*, *Connaissance des Arts* H.S. 197, 4-25.

L. Bacchielli, Ch. Delplace, W. Eck, L. Gasperini, G. Paci, *Studi su Urbisaglia romana* (= Picus suppl. V).

Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011 = A. Badie, J.Ch. Moretti, E. Rosso, D. Tardy, *L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange: l'élévation de la zone centrale*, in T. Nogales, I. Rodà (eds.), *Roma y las provincias: modelo y difusión*, Roma, 193-202.

Baldassarre *et al.* 2002 = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano.

Barbet 1985 = A. Barbet, *La peinture romaine*, Parigi.

Bartman 1991 = E. Bartman, *Sculptural Collecting and Display in the Private Realm*, in E.K. Gazda (a cura di), *Roman Art in the Private Sphere*, Ann Arbor.

Bartman 1999 = E. Bartman, *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge 1999.

Bastet, De Vos 1979 = F.L. Bastet, M. De Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Gravenhage.

Baumer 1997 = L.E. Baumer, *Vorbilder und Vorlagen. Studien zur klassischen Frauenstatuen und ihrer Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts von Christus*, Bern.

Bejor 1979a = G. Bejor, *L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea*, *Athenaeum*, 57, 124-138.

Bejor 1979b = G. Bejor, *La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane*, in *Prospettiva*, 17, 1979, 37-46.

Bejor 1987 = G. Bejor, *Documentazione epigrafica di complessi statuari nell'Africa romana: alcuni esempi*, in *L'Africa romana. II Convegno di Studio* (Sassari 1986), Sassari, 101 e ss.

Belloni 1936 = B. Belloni, *Urbisaglia. Raccolta di memorie storiche e statistiche*, Macerata.

Bergmann, Zanker 1981 = M. Bergmann, P. Zanker, *Damnatio memoriae. Ungearbeitete Nero und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nero*, in *Jahrb. d. Inst.* XCVI, 1981, 317-412.

Bertrand 2013 = A. Bertrand, *Au chevet de Livie. La colonie d'Urbs Salvia et le culte de Salus Augusta*, in *MEFRA* 125 (2013), 501-521.

Bieber 1961 = M. Bieber, *The history of the Greek and Roman Theatre*, Oxford

Bieber 1977 = M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of the Greek and Roman Art*, New York.

Bol 1990 = P.C. Bol, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, II, Berlin.

- Boschung 2002 = D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-klaudischen Kaiserhauses*, MAR 32, Mainz am Rhein.
- Blake 1947 = M.E. Blake, *Ancient Roman Construction in Italy from the prehistoric period to Augustus: a chronological study based in part upon the material accumulated by the late Dr. Esther Boise van Deman*, Washington.
- Blake 1969 = M.E. Blake, *Roman Construction in Italy from Tiberius through the Flavians*, Washington.
- Blacke 1973 = M.E. Blacke, *Roman Construction in Italy from Nero through the Antonines*, Washington.
- Blanck 1977 = I. Blanck, *Scriptiuncola Transtiberina*, Mainz am Rhein.
- Blázquez 2004 = J. M. Blázquez, *Escultura de Asclepios en la Colección Villa Real*, in *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, Roma.
- Bonvicini 1991 = P. Bonvicini, *Falerone*, Fermo.
- Braemer 1962 = F. Braemer, *Deux portraits du début de l'époque Julio-claudienne en marbre des Pyrénées*, in M. Renard (éd.), *Hommages à A. Grenier*, Bruxelles.
- Brouwer 1989 = H.H. J. Brouwer, *Bona Dea. The sources and a Description of the Cult*, EPRO, 110, Leyde.
- Cain 1998 = H.U. Cain, *Copie dai mirabilia greci*, in S. Settis (ed.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società 2. Una storia greca III. Trasformazioni*, Torino 1221-1244.
- Calza 1977 = B. Calza (a cura di), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma.
- Cancrini, Delplace Marengo 2001 = F. Cancrini, C. Delplace, S. Marengo, *L'evergetismo nella regio V (Picenum)*, (=Picus Suppl. VIII), Tivoli.
- Capini 1990 = S. Capini, *Il teatro romano di Venafro*, in *BdA*, 1-2 1990, 229.
- Capodaglio 1994 = G. Capodaglio, *Statue e ritratti di età romana*, Macerata.
- Caputo, Traversari 1976 = G. Caputo, G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna (Monografie di archeologia libica, 13)*, Roma.
- Caraceni 1947 = F. Caraceni, *Memorie civili e religiose di Urbisaglia*, Macerata.
- Caraceni 1952 = F. Caraceni, *Memorie di Urbs Salvia, Urbania*.
- Carettoni 1939 = G. Carettoni, *Cassino. Esplorazione del teatro*, in *Nsc*, 1939.
- Carrier 2005-2006 = C. Carrier, *Sculptures augustéennes du theatre d'Arles*, *RANarb* 38-39, 365-396.

Cascella 2006 = S. Cascella, *Il teatro romano e la topografia di Sessa Aurunca*, in L. Quilici, S. Quilici Gigli (a cura di), *La forma della città e del territorio*, 3, (=Atlante tematico di topografia antica, 15, 2006), Roma, 79-105.

Catalani 1778 = M. Catalani, *Origini e antichità fermane*, Fermo.

Catani 1988 = E. Catani, *Nuovi documenti per l'archeologia urbisalviense: gli scavi del marchese Alessandro Bandini nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Macerata*, XXI (1988).

Catani 1989 = E. Catani, *Scavi pontifici del 1977 nella Marca Anconetana Marano, Ricina, Falerone, Urbisaglia*, in *L'antichità classica nelle Marche tra Seicento e Settecento*, *AttiMemMarche*, 93, 1989, 191-274.

Cateni 1993 = G. Cateni, *Il teatro romano di Volterra* Firenze 1993

Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 1994 = P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, *Rapporto tra struttura teatrale e tessuto urbano nella città romana*, in *La ciudad en el mundo romano 2*, Tarragona, 101-105.

Coarelli 1971-1972 = F. Coarelli, *Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea*, in *RendPorztAcc*, 44, 99-122.

Coarelli 1980 = F. Coarelli, *Roma*, Bari.

Coarelli, La Regina 1984 = F. Coarelli, A. La Regina, *Abruzzo, Molise*, Guida Laterza, Roma.

Courtois 1989 = C. Courtois, *Le Bâtiment de scène des theaters d'Italie et de Sicilie. Etude chronologique et typologique*, Louvain-La-Neuve.

Delplace 1979 = Ch. Delplace, *Le fouilles d'Urbisaglia (province de Macerata) en Italie en 1976 et 1977*, in *RevArch* 1979, 186-188.

Delplace 1980 = Ch. Delplace, *Rapporto preliminare sulle due prime campagne di scavo (1976-77) condotte ad Urbs Salvia-Urbisaglia (MC)*, in *AttMemMarche*, 85, 1980, 7-35.

Delplace 1981a = Ch. Delplace, *Le pitture murali del Criptoportico di Urbisaglia, I*, in *BA*, s. VI, 11 (1981), 25-48.

Delplace 1981b = Ch. Delplace, *Portraits d'Urbisaglia*, in *MEFRA*, 93 (1981), 805-822.

Delplace 1983 = Ch. Delplace, *La colonie augustéenne d'Urbs Salvia et son urbanization au I^{er} siècle ap.J.C.*, in *MEFRA* 95 (1983), 761-783.

Delplace 1990 = Ch. Delplace, *Evergétisme et construction publique dans la "Regio V (Picenum)" a propos du theater d'"Urbs Salvia"*, in *Picus X* (1990), 101-106.

Delplace 1993 = Ch. Delplace, *La romanisation du Picenum; l'exemple d'Urbs Salvia* (=CEFR, 177), Roma.

Delplace 1995 = Ch. Delplace, *La colonia augustea di Urbs Salvia*, in Bacchielli, Delplace, Eck, Gasperini, Paci 1995, 23-48.

Delplace 2000 = Ch. Delplace, *Cultes féminins dans L'adriatique romaine: autour de Bona Dea*, in Cr. Delplace, F. Tassaux (eds.), *Les cultes polythéistes dans l'Adriatique romaine*, Bordeaux, 119-132.

Delplace, Paci 1981 = Ch. Delplace, G. Paci, *Urbisaglia (Macerata). Rapporto preliminare sulla terza campagna di scavo (1978) condotta ad Urbs Salvia*, in *NotScavi XXXV* (1981), 37-76.

Demma 2009 = F. Demma, *Schede capitelli*, in M. Sapelli Ragni, *Frammenti del passato. Tesori dell'ager tiburinus*, Milano, 17-65.

Dillon 2010 = S. Dillon, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge.

Di Napoli 2013 = V. Di Napoli, *Teatri della Grecia romana: forma, decorazione, funzioni. La provincia d'Acaia*, Atene.

Docci 2012 = M. Docci, *Rilevamento ed analisi della cavea e della scena del teatro romano di Mérida*, in C. Bianchini, *La documentazione dei teatri antichi del Mediterraneo. Le attività del progetto Athena a Mérida*, Roma, 189-197.

Durán 1998 = R. Durán, *La última etapa del Teatro Romano de Mérida. La versura oriental y los sellos laterictos*, in *Cuadernos Emeritenses*, 14.

Eck 1970 = W. Eck, *Senatoren von Vespasian bis Hadrian*, München.

Eck 1992-1993 = W. Eck, *Urbs Salvia und seine führenden Familien in der Römischen Zeit*, in *Picus XII-XIII* (1992-1993), 57-83.

Eck 1995 = W. Eck, *Urbs Salvia e le sue più illustri famiglie in età romana*, in L. Bacchielli, Ch. Delplace, W. Eck, L. Gasperini, G. Paci, *Studi su Urbisaglia romana* (= *Picus suppl. V*), 49-82.

Fabrini 2007 = G.M. Fabrini, *Monumenti e testimonianze di età augustea ad Urbs Salvia*, in *Il Piceno romano dal III secolo a.C. al III d.C.*, Atti del XLI Convegno di Studi Storici Maceratesi, Abbadia di Fiastra, Tolentino 26-27 novembre 2005 ("StMacerat" XLI), 309-347.

Fabrini 2009 = G.M. Fabrini, *Per la storia di Urbs Salvia: il contributo delle recenti indagini di scavo nell'area forense*, in G. de Marinis, G. Paci (a cura di), *Omaggio a Nereo Alfieri. Contributi all'archeologia marchigiana*, in Atti del Convegno di Studi, Loreto 9-11 maggio 2005, Tivoli (= *Ichnia* 12).

Fabrini 2012 = G.M. Fabrini, *Urbs Salvia: dalle origini all'età augustea*, in G. de Marinis, G.M. Fabrini, G. Paci, R. Perna, M. Silvestrini (a cura di), *I processi formativi ed evolutivi della città in area adriatica*, Atti del convegno, Macerata 12-13 dicembre 2009, Oxford.

Fabrini 2013a = G.M. Fabrini (a cura di), *Urbs Salvia I. Scavi e ricerche nell'area del tempio della Salus Augusta*, Macerata.

Fabrini 2013b = G.M. Fabrini, *La colonia Pollentia Urbs Salvia*, in G. Paci (a cura di), *Epigrafia e Archeologia romana nel territorio marchigiano. In memoria di Lidio Gasperini*, Atti del Convegno, Macerata, 22-23 aprile 2013, 177-268.

Fabrini 2014 = G.M. Fabrini, *Un nuovo ritratto virile dall'area Tempio-Criptoportico di Urbs Salvia*, in G. Baldelli, F. Lo Schiavo (a cura di), *Amore per l'Antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo ed oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, Roma.

Fabbri 2011 = L. Fabbri, *Hygieiaminore. Aspetti iconografici della dea nella numismatica e nella glittica*, in LANX, 10, 47-84.

Fabbrini 1956 = L. Fabbrini, *Testa di giovanetta da Urbisaglia*, in AC VIII (1956), 29-33.

Fabbrini 1964 = L. Fabbrini, *Il ritratto giovanile di Tiberio e la iconografia di Druso Maggiore*, in BdA 49, 1964, 304-326.

Fabbrini 1966-67 = L. Fabbrini, *Caligola: il ritratto dell'adolescenza e il ritratto dell'apoteosi*, in MDAl(R), 73/74, 134-146.

Felletti Maj 1953 = B.M. FellettiMaj, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma.

Fiorelli 1882 = G. Fiorelli, *Urbisaglia*, in NSc 1882, 105-107.

Fittschen, Zanker I, III = K.Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolonischen Museen und anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz III, 1983; I, 1985.

Frézouls 1981 = E. Frézouls, *L'iconographie du théâtre romain: problèmes d'utilisation*, in G. Siebert (a cura di), *Méthodologie iconographique*, Actes du Colloque Strasbourg, 29-39.

Frézouls 1982 = E. Frézouls, *Aspects de l'histoire architectural du théâtre romain*, in ANRW II, 1, 12.

Frézouls 1983 = E. Frézouls, *Le théâtre romaine et la culture urbaine*, in *La città come fatto di cultura*, Atti del Convegno di Como e Bellagio 1979, Como, 105-130.

Frézouls 1990 = E. Frézouls, *Les monuments des spectacles dans la ville: théâtre et amphithéâtre*, in *Spectacula I, Gladiateurs et amphitheatres* (Actes du Colloque Toulouse-Lattes, 26-29 mai 1987), Lattes 1990, 77-92.

Frova 1965 = A. Frova (a cura di), *Scavi di Caesarea Maritima*, Milano.

Fuchs 1987 = M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Mainz am Rhein.

Fuchs 1979 = W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München.

Fuchs, Liverani, Santoro 1989 = W. Fuchs, P. Liverani, S. Santoro, *Caere II. Il teatro e il ciclo statuario giulio claudio*, Roma.

Gaggiotti, Manconi, Mercado, Verzar 1980 = M. Gaggiotti, D. Manconi, L. Mercado, M. Verzar, *Umbria-Marche* (= Guide archeologiche Laterza, IV), Roma-Bari.

Garcia y Bellido 1949 = A. Garcia y Bellido, *Esculturas romanas de Espana y Portugal*, Madrid 1949.

Gasperini 1982 = L. Gasperini, *Sulla carriera di Gaio Fufio Gemino console del 29 d.C.*, in *VIIIa Misc. greca e romana*, Roma, 285-302.

Gasperini 1989 = L. Gasperini, recensione a H.H. J. Brouwer, *Bona Dea. The sources and a Description of the Cult*, in *Picus* 9 (1989), 224-229.

Gasperini 1995 = L. Gasperini, *Sulla carriera di Gaio Fufio Gemino console del 29 d.C.*, in Bacchielli, Delplace, Eck, Gasperini, Paci 1995, 1-21.

Gasperini 1998 = L. Gasperini, recensione a *Urbs Salvia et la romanisation du Picenum*, in *JRA* 11 (1998), 499-502

Gasperini, Paci 1982 = L. Gasperini, G. Paci, *Ascesa al senato e rapporti con i territori di origine. Italia: regio V (Picenum)*, in *Epigrafia e ordine senatorio*, II, Roma, 201-244.

Gentili 1966 = O. Gentili, *L'abbazia di Santa Maria di Chiaravalle di Fiastra nella storia e nell'arte*, in *I Benedettini nelle valli del maceratese*, Atti del II Convegno di Studi Storici Maceratesi, Ravenna.

Gentili 1978 = O. Gentili, *L'abbazia di Santa Maria di Chiaravalle di Fiastra*, Roma.

Gercke 1968 = P. Gercke, *Satyren des Praxiteles*, Hamburg.

Goette 1990 = H.R. Goette, *Studien zu Römischen togadar stellungen*, Mainz.

Greifenhagen 1937 = A. Greifenhagen, *Bona Dea*, in «Mitteilungen des Deutschen archaeologischen Instituts. Römische Abteilung», 52, 227-244.

Gros 1987a = P. Gros, *La fonction symbolique des edifices theatraux dans le paysage urbain de la Rome augustenne*, in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I sc. av. J.C.-III sc. ap. J.C.)* (= Coll. EFR 98) Roma, 319-346.

Gros 1987b = P. Gros, *Un programme augustéen: le centre monumental de la colonie d'Arles*, in *JdI* 102, 1987, 339-363.

Gros 1990 = P. Gros, *Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique*, in W. Trillmich, P. Zanker (eds.), *Stadt und Ideologie: die Monumentalisierung spanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* : Kolloquium in Madrid vom 19. bis 23. Oktober 1987, Munich 1990, 381-390.

Gros 1994 = P. Gros, *Les théâtres du 1^{er} siècle de notre ère: situation et fonctions dans l'urbanisme impérial*, in *L'Italie d'Auguste à Dioclétien, Actes du colloque de Rome*, EFR, 25-28 mars 1992, CEFR 198, Rome, 285-306.

Gros 1996 = P. Gros, *L'architecture romaine, du début du III^e siècle av. J.C., à la fin du Haut-Empire, 1, Les monuments publics*, Paris.

Gros 1997 = P. Gros (ed.), *Vitruvio. De Architectura*, Torino.

Gros 2009 = P. Gros, *Le sanctuaire in summa cavea. L'enseignement des recherches récentes sur le théâtre de Pompée à Rome*, in Moretti 2009, 53-64.

Gros 2015 = P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*, in *L'Urbs. Espace urbain et histoire*, Rome 2015², 319-343.

Guerrini, Gasparri 1993 = L. Guerrini e C. Gasparri (a cura di), *Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle sculture*, Roma.

Hanson 1959 = J.A. Hanson, *Roman Theater-Temples*, Princeton.

Heiderich 1966 = G. Heiderich, *Asklepios*, Freiburg.

Heinz 1993 = W. Heinz, *Das antike Theater von Augst: Untersuchungen zur Metrologie*, in *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 62, 1993, 169-202.

Helbig 1966 = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, II*, Tübingen.

Hitzl 1991 = K. Hitzl, *Die kaiserzeitliche Statueausstattung des Metroon (Olympische Forschungen, 19)*, Berlin.

Hausmann 1985 = U. Hausmann, *Bemerkungen zum 'dritten' Porträt-Typus des Tiberius*, in *Num.Ant.Class* XIV, 1985, 211.

Hölscher 2009 = T. Hölscher, *Architectural Sculpture: Messages? Programs? Toward Rehabilitating the Notion of 'decoration'*, in P. Schultz, R. von den Hoff (edd.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*, Proceedings of an international conference Athens 2004, 54-67.

- Jucker 1977 = H. Jucker, *Dierrinzendes Statuenzyklus von Veleia. Umfang und Datierung der Stiftung des L. Calpurnius Piso*, JdL 92, 1977, 204-236.
- Jucker 1981 = H. Jucker, *Iulisch-claudische Kaiser und Prinzen-porträts als "Palimpseste"*, in JdI 96, 1981.
- Kaltsas 2002 = N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Atene 2002.
- Kiss 1975 = Z. Kiss, *L'iconographie des Princes Julio Claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovie.
- Kramer 1925 = G. Kramer, *Eine Ehrung für Mithradates VI Eupator in Pergamon*, in JdI, 40, 1925, 183-205.
- Lavagne 1992 = H. Lavagne, *La mosaïque et le théâtre: quelques exemples de relations*, in C. Landes (ed.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Actes du Colloque Lattes 1989, Lattes.
- Leventi 2003 = I. Leventi, *Hygieia in Classical Greek Art*, Atene.
- Lippold 1950 = G. Lippold, *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie, 3)*, München.
- Lippold 1956 = G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, 3.2, Berlin 1956.
- Lorenz 1972 = T. Lorenz, *Polyclet*, Wiesbaden.
- Lugli 1957 = G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, Roma.
- Maggi 2008 = S. Maggi, *Cesare Saletti e lo studio della scultura romana della Cisalpina*, in Slavazzi, Maggi 2008, 23-29.
- Mansuelli 1958 = G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, 1*, Roma 1958.
- Maraldi 2002 = L. Maraldi, *Falerio (= Città romane 5)*, Roma.
- Marin 2001 = E. Marin, *The Temple of the Imperial Cult at Narona and its Statues. Interim Report*, JRA 14, 80-112.
- Martin 1987 = H.G. Martin, *Römische Tempel-Kultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur Späten Republic*, Roma.
- Martinez, Nogales 2006 = J.M.A. Martinez, T. Nogales Basarrate, *Le Temple dit "de Diane" à Mérida (Extrémadoure, Espagne): un sanctuaire de culte impérial*, in V. Brouquier-Reddé et al. (a cura di), *Mars en Occident. Actes du colloque International "Autour d'Allonnes (Sarthe), les sanctuaires de Mars en Occident"*, Le Mans, Université du Maine, 4-6 juin 2003, Rennes 2006, 241-266.
- Meyer 1988 = M. Meyer, *Erfindung und Wirkung. Zum Asklepios Giustini*, in AM 103, 1988, 119-159.
- Meyer 1994 = M. Meyer, *Zwei Asklepiostypen des 4. Jahrhunderts v. Chr.: Asklepios Giustini und Asklepios Athen-Macerata*, in AntPl 23, 1994, 7-56.

- Melchor Gil 1993 = E. Melchor Gil, *Evergetismo en la Hispania romana*, Córdoba.
- Menéndez-Pidal 1976 = J. Menéndez-Pidal, *Algunas notas sobre la restauración y atención prestada a los monumentos emeritenses*. In *Augusta Emerita*. Actas del bimilenario de Merida. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia y Patronato de la ciudad de Mérida, Madrid. Mérida, 1976, pp. 199-216.
- Menichini 2016 = M. Menichini, *Il teatro romano di Otricoli. Un'ipotesi di ricostruzione della scaenae frons*, in *AC LXVII*, 2016, 593-612.
- Mikocki 1995 = T. Mikocki, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. étude iconologique* (RdASuppl., 14), Roma.
- Mirabella Roberti 1963 = M. Mirabella Roberti, in *AA.VV., Storia di Brescia*, Brescia.
- Moretti 1924 = G. Moretti, *Notizie d'archeologia*, in *AttiMemMarche*, IV, I, 1, 1924, 114-115.
- Moretti 1925 = G. Moretti, *Notizie di antichità per le Marche, gli Abruzzi e Zara durante il 1925*, in *AttiMemMarche*, IV, II, 2, 1925, 219-223.
- Moretti 2009 = J.C. Moretti (ed.), *Frons de scène et lieux de culte dans le théâtre antique* ("Travaux de la maison de l'Orient et de la Méditerranée, 52), Lyon 2009.
- Moretti, Badie, Tardy 2010 = J.Ch. Moretti, A. Badie, D. Tardy, *Les fronts de scène en Narbonnaise*, in S.E. Ramallo Asensio, N. Röring (eds.), *La scaenae frons en la architectura teatral romana*, Actas del Symposium Cartagena 2009 (Murcia), 137-161.
- Moroni 1846 = G. Moroni, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, Venezia.
- Munzi 1993 = M. Munzi, *Il teatro romano di Volterra. L'architettura*, in G. Catani, *Il teatro romano di Volterra*, Firenze, 41-54.
- Munzi, Terrenato 2000 = M. Munzi, N. Terrenato, *Volterra. Il teatro e le terme*, Firenze.
- Museo Nazionale Romano I, 7 = A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 7, II.
- Museo Nazionale Romano I, 8 = A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 8, I.
- Mustilli 1939 = D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma.
- Niemeyer 1968 = H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin.
- Nisi 1840 = C. Nisi, *Raccolta delle memorie storico-critiche e preliminari alla difesa della città di Urbisaglia chiamata con altro nome nella più antica origine*, manoscritto conservato presso l'Archivio Comunale di Urbisaglia
- Ortalli 1986 = J. Ortalli, *Il teatro romano di Bologna*, Bologna.

- Paci 1990 = G. Paci, *Vent'anni di studi e ricerche urbisalviensi (1970-1990)*, in *Picus XIX* (1990), 71-97.
- Paci 1998 = G. Paci, *Sistemazione dei veterani ed attività edilizia nelle Marche in età triumvirale-augustea*, in *Memorie dell'Accademia Marchigiana di Scienze Lettere ed Arti di Ancona*, XXXIII, 1994/5 (1998), 209-244.
- Paci 1999 = G. Paci, *Indagini recenti e nuove conoscenze sulle città romane del territorio marchigiano*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, XXXII, 1999, 201-244.
- Paci 2013 = G. Paci, *Data di incisione, committenza e sistemazione dei Fasti urbisalviensi*, *Fabrizi* 2013, 189-197.
- Paci 2014 = G. Paci, *I fasti consolari di Urbisaglia*, in M.L. Caldelli, G.L. Gregori, *Epigrafia e ordine senatorio, 30 anni dopo*, Roma, 25-38.
- Paci 2015 = G. Paci, *La politica coloniarica di Roma nell'agro Gallico e nel Piceno nel II secolo a.C. e in particolare in età graccana*, in Y. Marion, F. Tassaux (eds.), *AdriAtlas et l'histoire de l'espace adriatique du Vie s. a.C. au VIIIes.p.C.*, Actes du colloque International (Rome 4-6 novembre 2013, Bordeaux, 161-175).
- Paci 2016 = G. Paci, *Ancora sul nome di Urbs Salvia*, in *Picus XXXVI* (2016), 23-44.
- Palagia 1990 = O. Palagia, *Two Statues of Hercules in the Forum Boarium in Rome*, in *OxfJA*, 1990, 51-70.
- Palma, de Lachenal 1983 = B. Palma, L. de Lachenal, *Museo Nazionale Romano. Le sculture 1.5*, Roma.
- Panicciari 1999 = M. Panicciari, *Il teatro di Urbisaglia*, in L. Marino, C. Pietramellara (a cura di), *Tecniche edilizie tradizionali. Contributi per la conoscenza e la conservazione del Patrimonio archeologico*, Siena.
- Papini 2000 = M. Papini, *Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, Roma 2000.
- Papini 2008 = M. Papini, *Statua femminile con rotolo trasversale e ritratto non pertinente*, in M. Barbanera, A. Freccero, *Collezione di Antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Roma 2008, pp. 156-166.
- Paribeni 1959 = E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso*, Roma.
- Parra 1976 = M.C. Parra, *Per la definizione del rapporto tra teatri e ninfei*, *StClOr*, 25, 1976, 89 e ss.
- Pasquier, Martinez 2007 = A. Pasquier, J.L. Martinez, *Praxitele*, catalogo della mostra, Paris.
- Polverini, Parise, Agostini, Pasquinucci = L. Polverini, N.F. Parise, S. Agostini, M. Pasquinucci, *Firmum Picenum I*, Pisa 1987.

Pensabene 1989 = P. Pensabene, *Il teatro romano di Ferento: architettura e decorazione scultorea*, Roma 1989

Pensabene 1996 = P. Pensabene, *Costruzioni pubbliche e committenza nella Spagna romana*, en M. Mayer (ed.), *Homenatge F. Giunta, Actes XVI Workshop Erice 1994*, Barcelona, 123-182.

Pensabene 2009 = P. Pensabene, *"Canopo" di Villa Adriana. Programmi tematici, marmi e officine nell'arredo statuario*, in *ASAteneLXXXVII*, serie III, 9, Tomo I **, 2009, 381-424.

Perna 2005 = R. Perna, *Urbs Salvia. Forma e urbanistica*, Roma.

Perna 2006 = R. Perna, *La decorazione pittorica delle basiliche del teatro di Urbs Salvia*, in *Picus XXVI*, 2006, 269-282.

Perna 2007 = Perna R., *Per l'urbanistica di Urbs Salvia: l'evoluzione del piano programmatico e l'organizzazione della città*, in *Il Piceno romano dal III secolo a.C. al III d.C.*, Atti del XLI Convegno di Studi Storici Maceratesi, Abbadia di Fiastra, Tolentino 26-27 novembre 2005 ("StMacerat" XLI), 349-387.

Perna 2012 = Perna R., *Mura di città romane tra Repubblica ed età imperiale nelle Regiones V e VI adriatica*, in *Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea. Il paesaggio costruito: trasformazioni territoriali e rinnovo urbano*, Atti del XLVI Convegno di Studi Storici Maceratesi, Abbadia di Fiastra, Tolentino 20-21 novembre 2010 ("StMacerat" XLVI), 73-105.

Perna 2013 = R. Perna, *Testimonianze del culto e colonie nel Picenume nell'Umbria adriatica in età repubblicana: il caso di Urbs Salvia*, in *Fabrini 2013*, 227-251.

Perna cds. = R. Perna, *Testimonianze del culto e città nella Regio V e nell'Umbria adriatica in età repubblicana*, in *Thiasos*.

Perna, Antolini, Capponi, Cingolani, Marziali 2013 = R. Perna, S. Antolini, C. Capponi, S. Cingolani, D. Marziali, *I culti nella Regio V e nell'Umbria adriatica*, in G. Paci (a cura di), *Epigrafia e Archeologia romana nel territorio marchigiano. In memoria di Lidio Gasperini*, Atti del Convegno, Macerata, 22-23 aprile 2013, 493-570.

Peschlow-Bindokat 1972 = A. Peschlow-Bindokat, *Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts*, *JdI*, 87, 60-157.

Picard 1935 = Ch. Picard, *Manuel d'archaeologie Grecque. La sculpture, I-V*, Paris.

Piergiacomini 1960 = G. Piergiacomini, *Le ultime lapidi romane scoperte ad Urbisaglia*, Macerata.

Piergiacomini 1964 = G. Piergiacomini, *Pneuentia, Urbs Salvia, Urbisaglia: compendio di notizie storiche*, Macerata.

- Pietrangeli 1958 = C. Pietrangeli, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma.
- Pisani Sartorio, Calza 1976 = G. Pisani Sartorio, R. Calza, *La villa di Massenzio sulla via Appia*, Roma.
- Polacco 1955 = L. Polacco, *Il volto di Tiberio*, Roma 1955.
- Pollini 2005 = J. Pollini, *A new marble head of Tiberius: portrait typology and ideology*, in *AntikeKunst* 48 (2005), 55-72.
- Poulsen 1957 = V.H. Poulsen, *CaligulasBillede*, in *MeddelelserNy Carlsberg Glyptotek* 14, 1957, 29-47.
- Poulsen 1958 = V.H. Poulsen, *Portraits of Caligula*, *ActaArch* 29, 1958, 175-190.
- Quiri 1987 = P. Quiri, *Urbisaglia (Macerata). Urbs Salvia. Nota storico-tecnica*, in *Memorabilia: il futuro della memoria, beni ambientali architettonici archeologici e storici in Italia. III. Laboratori per il progetto*, Roma-Bari.
- Quiri 2003 = P. Quiri, *La nuova realtà del Criptoportico di Urbs Salvia*, in F. Lenzi (a cura di), *L'archeologia dell'Adriatico dalla preistoria al Medioevo* (Ravenna, 7-9 giugno 2001), Bologna 2003, 400-406.
- Raeder 1983 = J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Adriana bei Tivoli*, Frankfurt.
- Ramallo Asensio 2000 = S.F. Ramallo Asensio, *Laporticus post scaenam la architectura teatral romana. Introduccion al tema*, *AnMurcia*, 16, 2000, 87-120.
- Rigdway 1999 = B.S. Rigdway, *Prayers in stone. Greek Architectural Sculpture, 600-100 b.C.*, Berkeley, Los Angeles, London.
- Rizzo 1932 = G.E. Rizzo, *Prassitele*, Roma-Milano.
- Romeo, Portale 1998 = I. Romeo, C. Portale, *Gortina III. Le sculture*, Padova 1998.
- Rose 1997 = C.B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge 1997.
- Rosso 2009 = E. Rosso, *Le message religieux des statues divines et imperiales dans le theatres romains: approche contextuelle et typologique*, in J.CH. Moretti, *Les lieux de culte dans le theatre antique*, TMO 52, Lyon, 89-126.
- Rulli, Limoncelli 2016 = E. Rulli, R. Limoncelli, *Il teatro romano di Augusta Bagiennorum. Dallo studio dei resti all'ipotesi ricostruttiva del progetto architettonico*, Firenze.
- Saladino 2000 = V. Saladino (a cura di), *Le Antichità di PalazzoMedici Riccardi, II. Le sculture*, Firenze.

- Saletti 1968 = C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano.
- Saletti 1973 = C. Saletti, *Tre ritratti imperiali da Luni: Tiberio, Livia, Caligola*, *Atheneum* 51, 1973, 34-48.
- Saletti 1976 = *Parergonveleiate. Ulteriori osservazioni sul complesso giulio-claudio della basilica*, *RM* 83, 1976, 145-155.
- Saletti 2002 = C. Saletti, *Di una statua veleiate: ancora sul tipo cd. "Kore di Prassitele"*, in *Ostraka* 11, 2002, 221-222.
- Sauron 1991 = G. Sauron, *Les autels néo-attiques du theater d'Arles*, in R. Étienne, M.-Th. Le Dinahet (éds.), *L'espace sacrificial dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, Actes du colloque tenu à la Maison de l'Orient, Lyon, 4-7 juin 1988, Paris-Lyon, 205-216.
- Sauron 1994 = G. Sauron, *Quis Deum? L'expression plastique des ideologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, *BEFAR* 285, Rome.
- Sauron 2004 = G. Sauron, *Réflexions sur le décor du front de scène dy theatre d'Orange*, *RA*, 150-156.
- Sauron 2009 = G. Sauron, *Architecture et âged'or. Le front de scène augustéen*, in J.Ch. Moretti (éds.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le theater antique* (Travaux de la mason de l'Orient et de la Méditerranée, 52), Lyon.
- Sear 2010 = F. Sear, *Roman Theatres. An architectural study* (= Oxford Monographs on Classical Archaeology), Oxford 2010.
- Sensi 1979 = L. Sensi, *Il ciclo dei ritratti imperiali giulio-claudi di Jesi*, in "Nuovi quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Perugia, 1, 1979, pp. &&.
- Scarpati 2008-2011 = G. Scarpati, *Un ritratto di Tiberio da Sessa Aurunca ritrovato*, in *RAAN* (Rendiconti della Accademia di Archeologia, lettere e belle arti), LXXV, 2008-2011, 345-368.
- Schefold 1970 = K. Schefold
- Schmiedt 1970 = G. Schmiedt, *Atlante aerofotografico delle sedi umane in Italia, II, le sedi antiche scomparse*, Firenze.
- Schulten 1940 = A. Schulten, *Forschungen in Spanien*, in *AA* 1940.
- Schwingenstein 1977 = C. Schwingenstein, *Die Figuren aus stattung des griechischen Theatergebäudes*, *Münchener archäologische Studien* 8.
- Scurati Manzoni 1991 = P. Scurati Manzoni, *L'architettura romana dalle origini a Giustiniano*, Milano 1991. Arche VB44
- Sichtermann 1953 = H. Sichtermann, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin.

- Sichtermann 1988 = H. Sichtermann, *Ganymedes/Catmire*, in LIMC, IV, 154-169.
- Slavazzi, Maggi 2008 = F. Slavazzi, S. Maggi (a cura di), *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Firenze.
- Sobel 1990 = H. SOBEL, *Hygieia. Die Göttin der Gesundheit*, Darmstadt.
- Sommella 1988 = P. Sommella, *L'Italia antica: urbanistica romana*, Roma.
- Speranza 1900 = G. Speranza, *Il Piceno dalle origini alla fine d'ogni sua autonomia sotto Augusto*, Ascoli Piceno.
- Spinola 1990 = G. Spinola, *Una nuova replica della testa del satiro anapauomenos*, in BdA, V-VI, 1990, 187-189.
- Stemmer 1995 = K. Stemmer (a cura di), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Berlino 1995.
- Sturgeon 1977 = M.C. Sturgeon, *The Reliefs of the Theater of Dionysos in Athens*, AJA 81, 31-53.
- Sirano 2010 = F. Sirano, *La scaenae frons del teatro di Teanum Sidicinum. Decorazione e arredoscultoreo*, in Ramallo Asensio, Röring 2010, 101-117.
- Stuart Jones 1912 = H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculpture preserved in the Municipal Collections of Rome – The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford.
- Stuart Jones 1926 = H. Stuart Jones, *A Catalogue of Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome – The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford.
- Todisco 1993 = L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo*, Milano.
- Torelli 1983 = M. Torelli, *L'edilizia pubblica in Italia centrale tra guerra sociale ed età augustea – ideologia e classi sociali*, in *Le bourgeoises municipales italiennes aux II et Ier siècle av. J.c.*, Paris, 248-256.
- Tosi 2003 = G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, Roma.
- Traversari 1960 = G. Traversari, *Statue iconiche femminili cirenaiche*, Roma.
- Valeri 2005 = C. Valeri, *Marmora Phlegraea. Sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma.
- VerzárBass 1991 = M. VerzárBass, *Il teatro romano di Trieste*, Roma.
- Vessberg 1941 = O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund-Leipzig.
- Vierneisel Schlörb 1979 = B. Vierneisel Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, München.
- Wilson Jones 2000 = M. Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New-Haven-London.

Zanker 1974 = P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein.

Zanker 1987 = P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987



Fig. 1 - Urbisaglia. Inizio dei lavori al teatro. 25 Febbraio 1952 (AFS, neg. 1026/201602)



Fig. 2 - Urbisaglia. Teatro. 18 Marzo 1952 (AFS neg. 1090/201665)



Fig. 3 – Urbisaglia. Teatro, 23 Marzo 1952 (AFS, neg. 1333/201890)

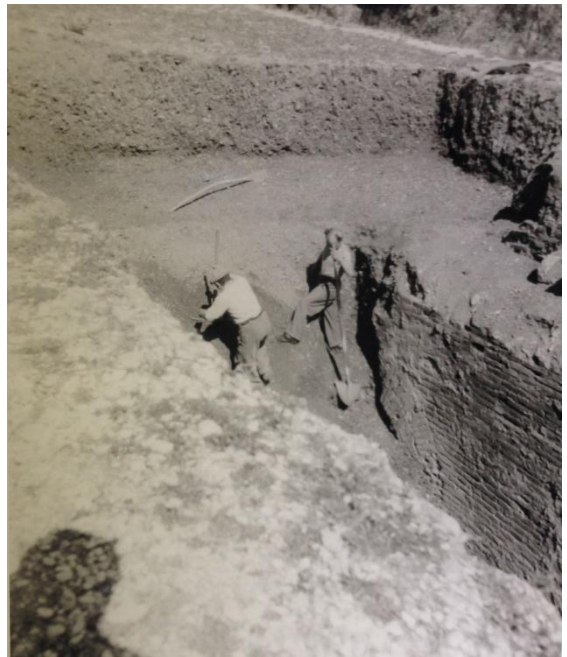


Fig. 4 – Urbisaglia. Teatro (AFS, neg. 1710/203201)



Fig. 5 – Urbisaglia. Teatro, 18 Marzo 1952 (AFS, neg. 1087/201662)



Fig. 6 - Urbisaglia. Teatro, 5 Maggio 1952 (AFS, neg. 1365/201921)

Gli scavi archeologici hanno dato notevoli risultati

Urbisaglia, 9 maggio
(N. A.) — Sta per essere ultimata la prima fase degli scavi archeologici presso il Teatro Romano dell'antica Urbs Salvia, distrutta, com'è noto, da Alarico nel 409 o 410 d. C.

Il cantiere scuola per disoccupati, gestito dalla Sovrintendenza alle Antichità di Ancona, in cooperazione con l'Ufficio Provinciale del Lavoro di Macerata e con il Comune di Urbisaglia, è ormai al suo terzo e ultimo mese di vita. I risultati sono notevoli: il lato sud di quello che fu certamente un maestoso monumento romano, comincia a rivelare il disegno architettonico originario, indubbiamente interessante per gli studiosi di archeologia.

Sarebbe tuttavia un vero peccato se gli scavi venissero interrotti; in poco tempo la terra inghiottirebbe ancora i muri e le arcate del Teatro, e le spese finora effettuate si risolverebbero in un inutile spreco.

Esistono tutte le condizioni per il prolungamento del cantiere: alle competenti Autorità il compito di espletare, con ogni urgenza, la relativa pratica.

Fig. 7- Quotidiano *Il Tempo* (AVS, C. 7/F. 1-ZA 177/17/18)



Fig. 8 - Urbisaglia. Teatro, 23 marzo 1952 (AFS, neg. 1335/201892)



Fig. 9 - Urbisaglia. Teatro, Dicembre 1954 (AFS, neg. 2024/203421)



Fig. 10 – Urbisaglia. Teatro. Lavori (1953)
(AFS, neg. 1363/201919)



Fig. 11 – Urbisaglia. Teatro. Dicembre 1954
(AFS, neg. 2022/203419)



Fig. 12 – Urbisaglia. Dicembre 1954 (AFS, neg. 2021/203418)

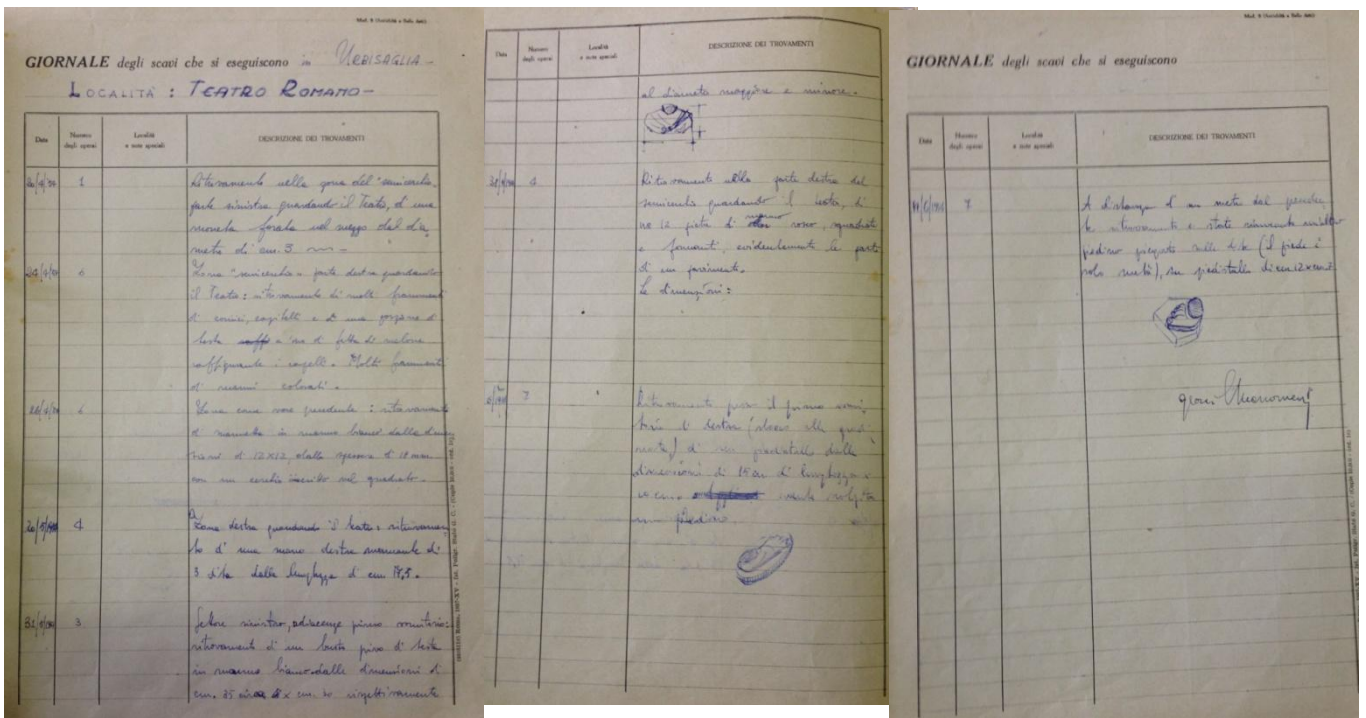


Fig. 14 - AVS, ZA/177/17/2. Giornale degli scavi che si eseguono ad Urbisaglia. Località: teatro romano



Fig. 15 - Urbisaglia. Settembre 1953 (AFS, neg. 1633/203028)



Fig. 16 - Urbisaglia. Agosto 1955 (AFS, neg. 2266/203675)



Fig. 17 - Urbisaglia. (AFS, neg. 1362/201918)

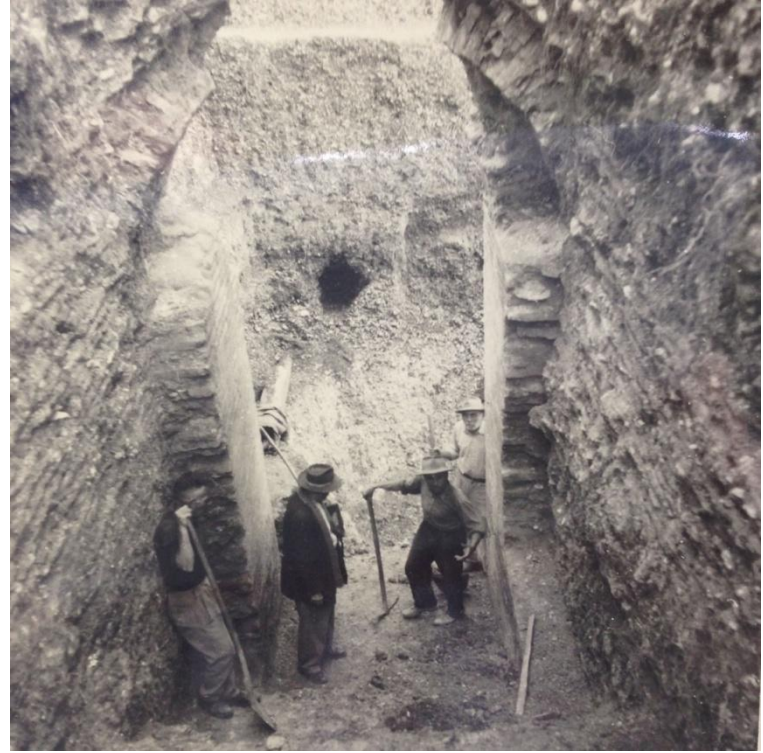


Fig. 18 - Urbisaglia. (AFS, neg. neg. 1444/202000)



Fig. 19 - Urbisaglia. Teatro (AFS, neg. 5590/206600)



Fig. 20 - Urbisaglia. Teatro (AFS, neg. 5594/206604)



Fig. 21- AFS, neg. 2292/203700

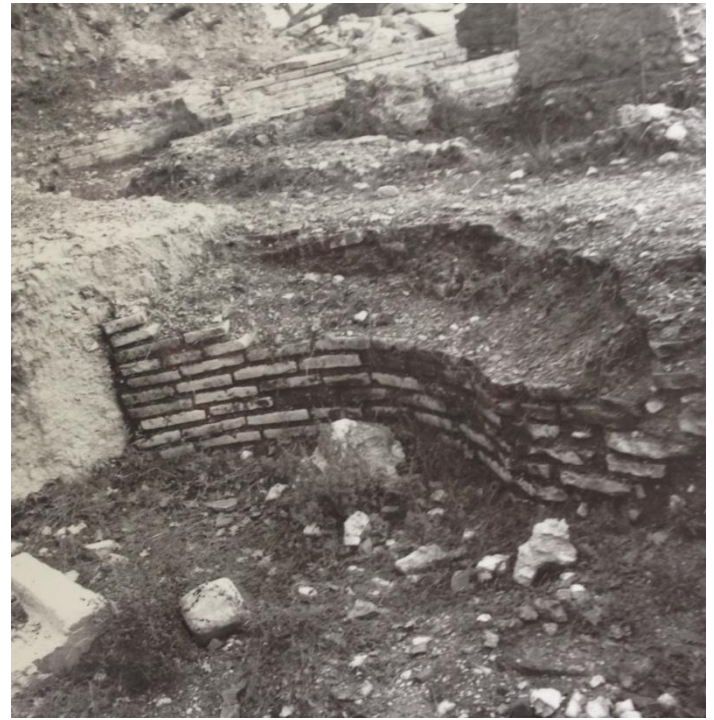


Fig. 22 – Urbisaglia. Teatro (AFS, neg. 3092/204434)



Fig. 23- AFS, neg. 2271/203680



Fig. 24 – AFS, neg. 2089/203486



Fig. 25 – AFS, neg. 21117/20354



Fig. 26 – Urbisaglia. Teatro romano, 10-05-1955
(AFS, neg. 2150/203545)



Fig. 27 – Urbisaglia. Teatro romano, 10-05-1955
(AFS, neg. 2153/203548)



Fig. 28 – Urbisaglia. Aprile 1955 (AFS, 2120/203517)

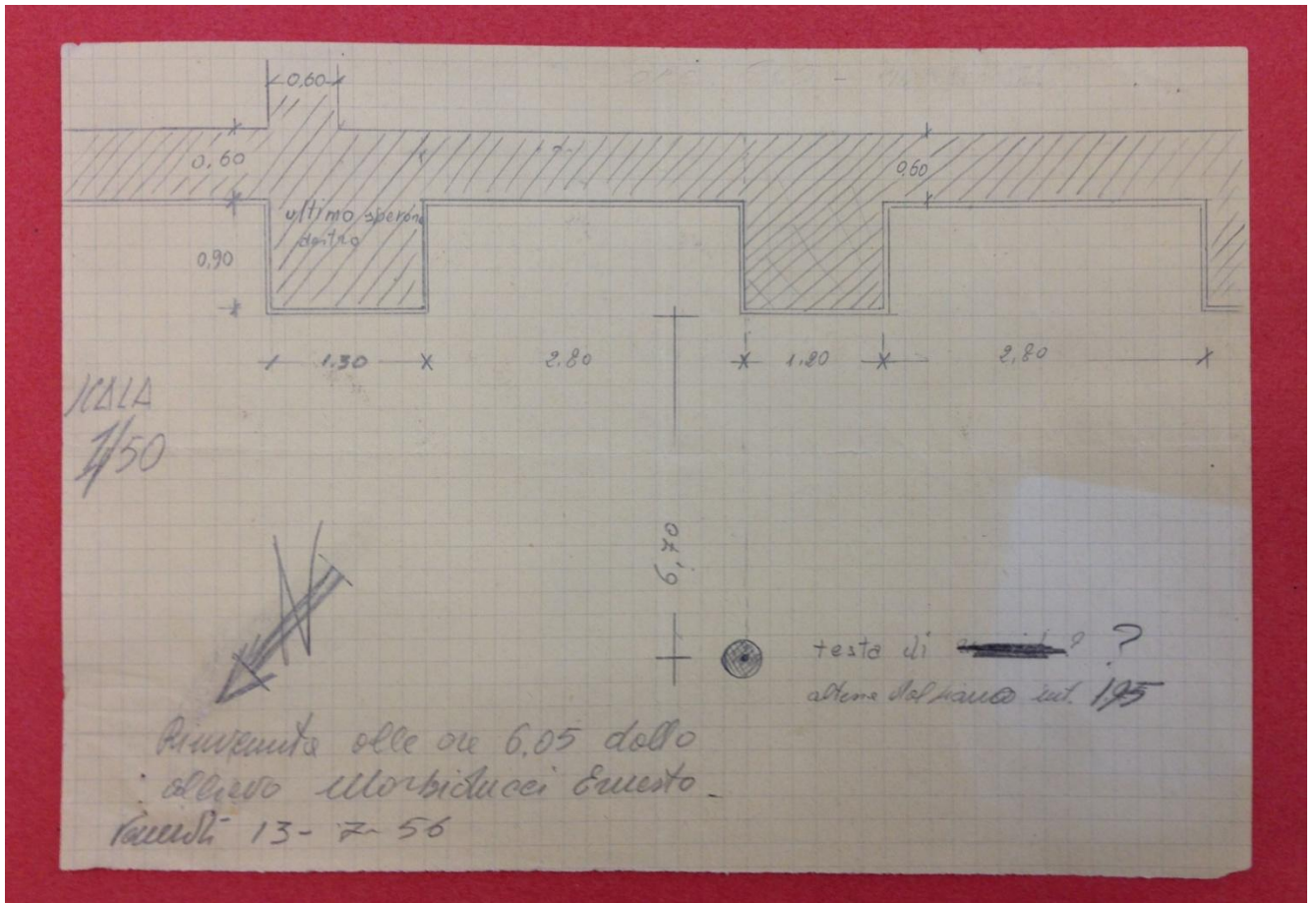


Fig. 29 – Pianta del rinvenimento della testa di Apollo/Dioniso (AVS ZA 177/15/5)



Fig. 30 – 1961 (AFS, neg. 206589)



Fig. 31 – Urbisaglia, Maggio 1954 (AFS, neg. 1836/203227)



Fig. 32 – Urbisaglia. Dic. 1955 (AFS, neg. 2327/203735)

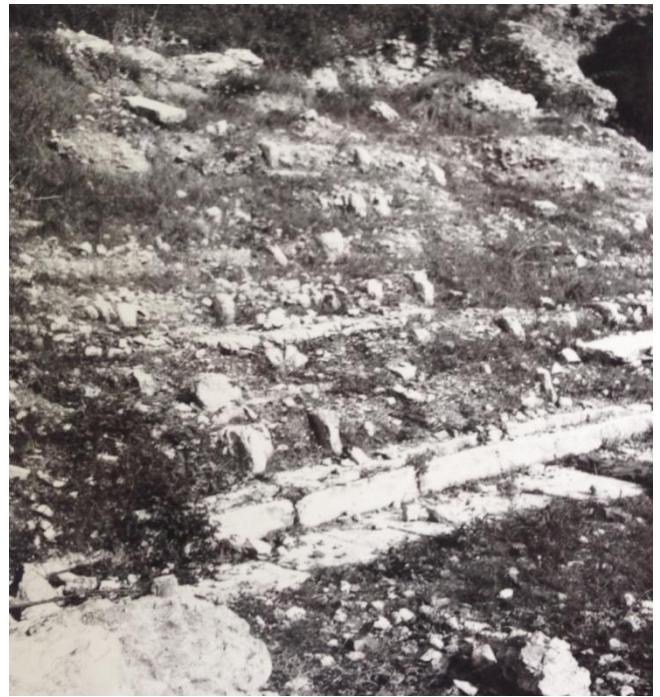


Fig. 33 – Urbisaglia (AFS, neg. 204432)



Fig. 34 – Urbisaglia. Settembre 1953
(AFS, neg. 1638/20308)

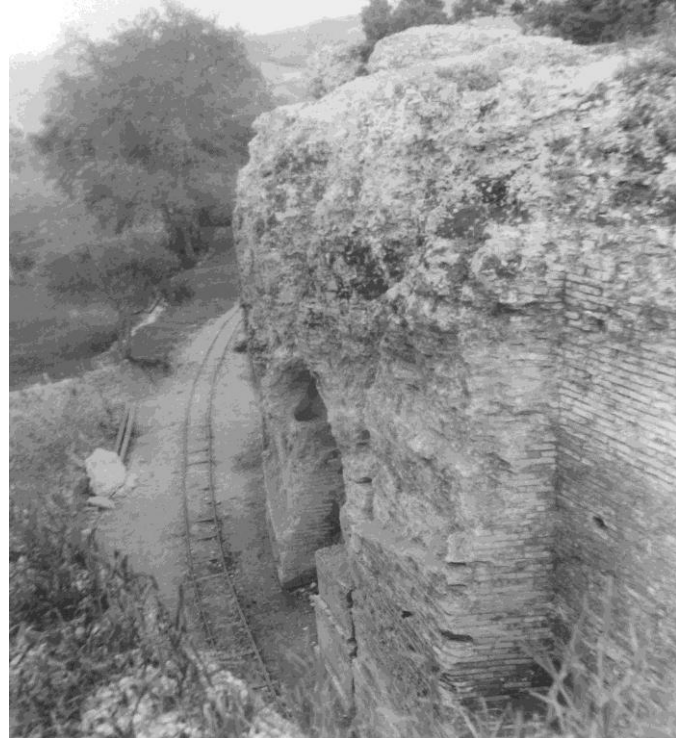
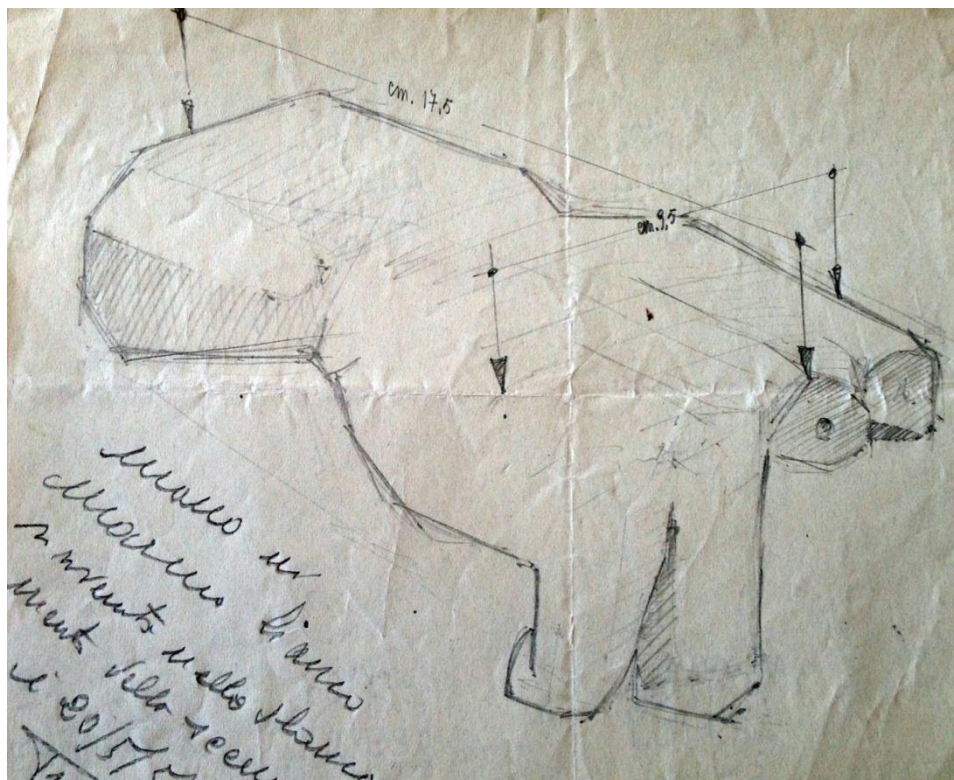


Fig. 35 – Urbisaglia. 11-4-954
(AFS; neg. 20195)



Fig. 36 – Agosto 1955 (AFS, neg. 2240/203649)



Muro in
cemento di
cemento nella stanza
ment. Vela. ecc.
di 90/57 m
Ta

Fig. 37 – Schizzo del rinvenimento del 20 maggio 1954



A1



A2



A3



A4



A5



A6

Tav. II



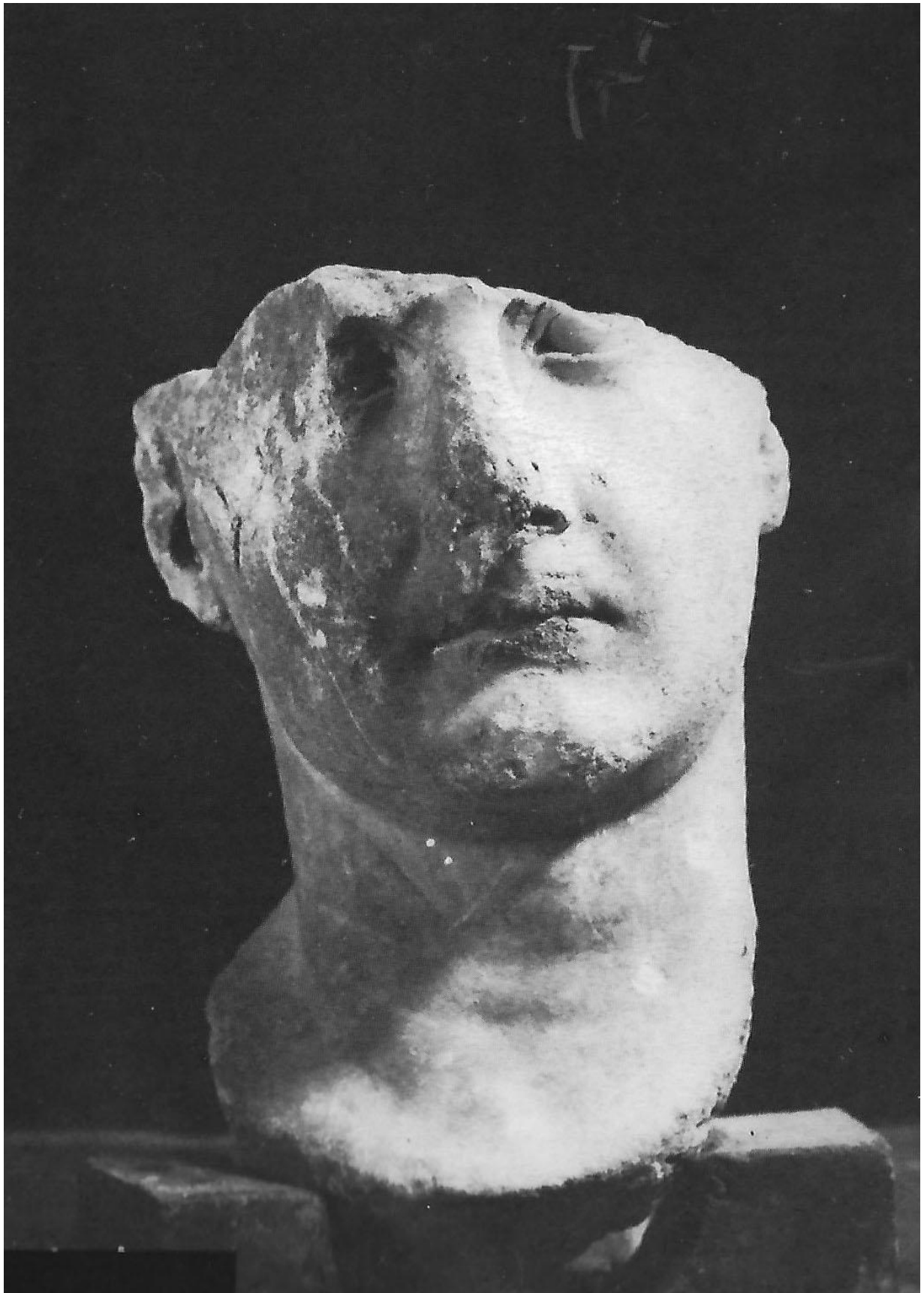


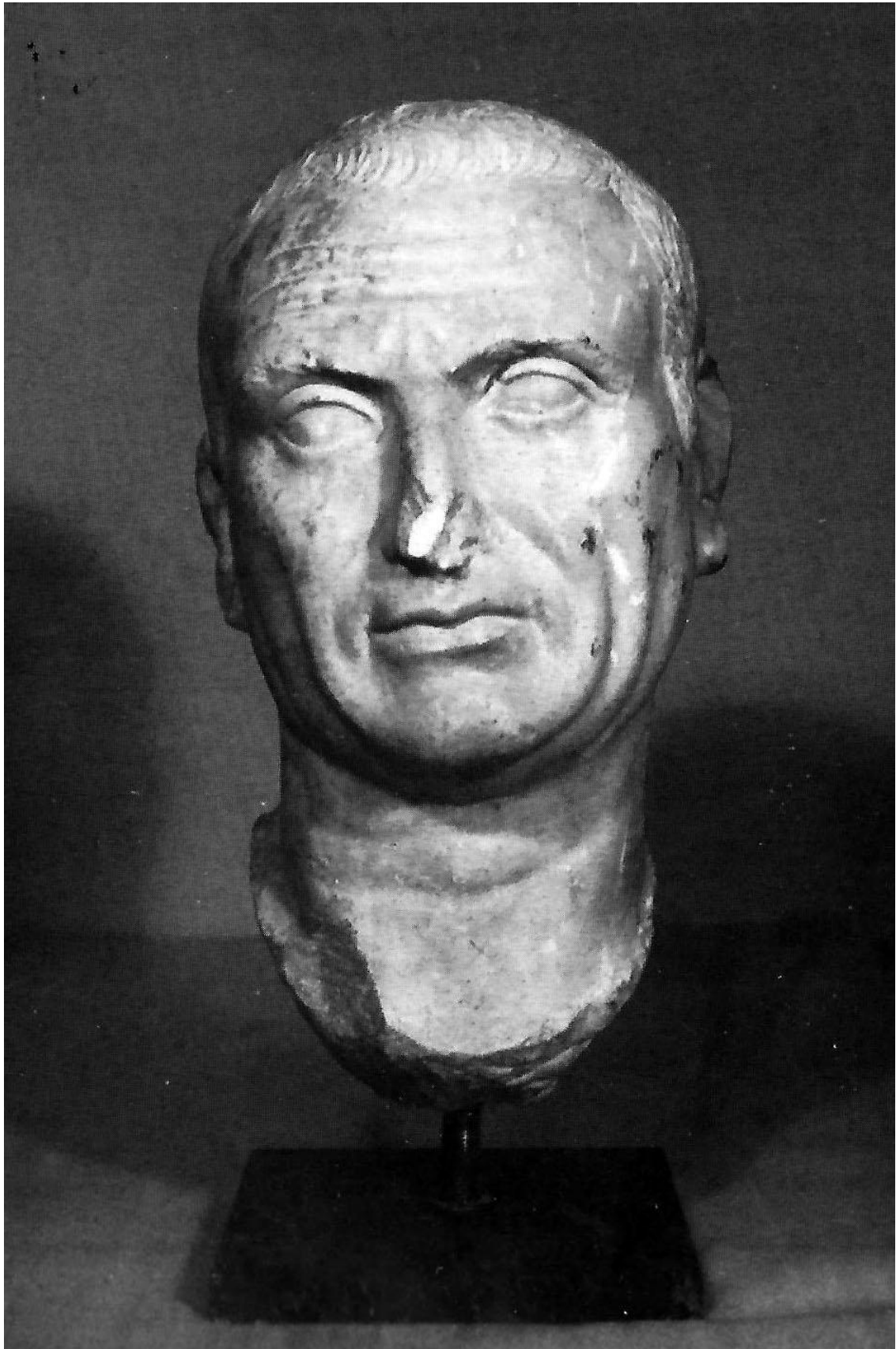










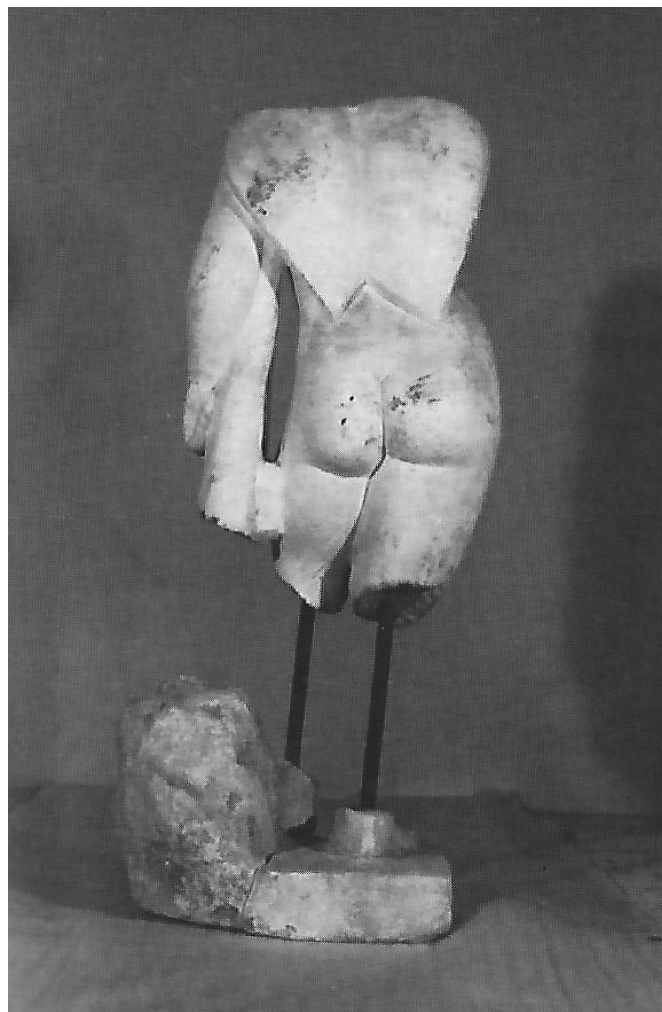


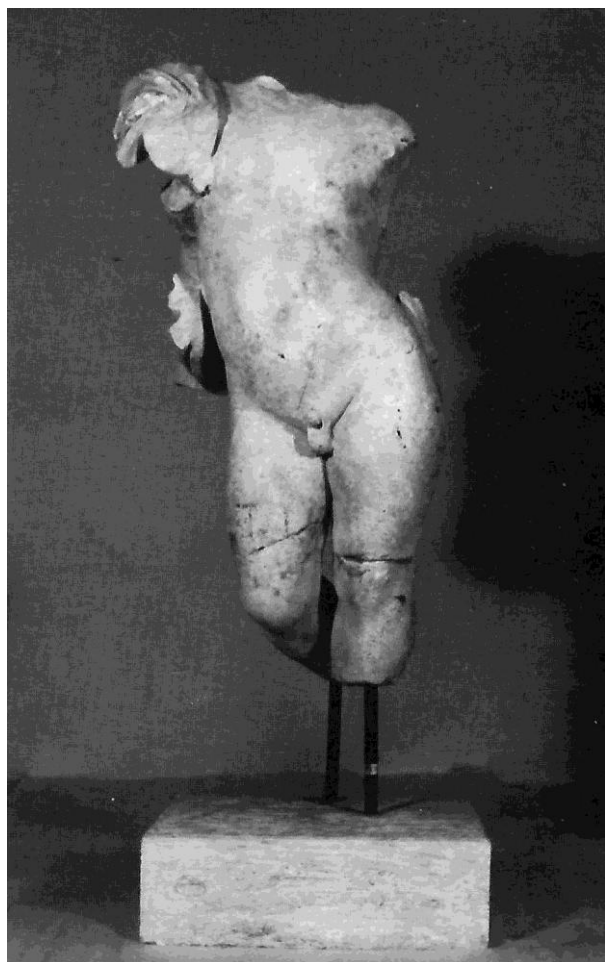










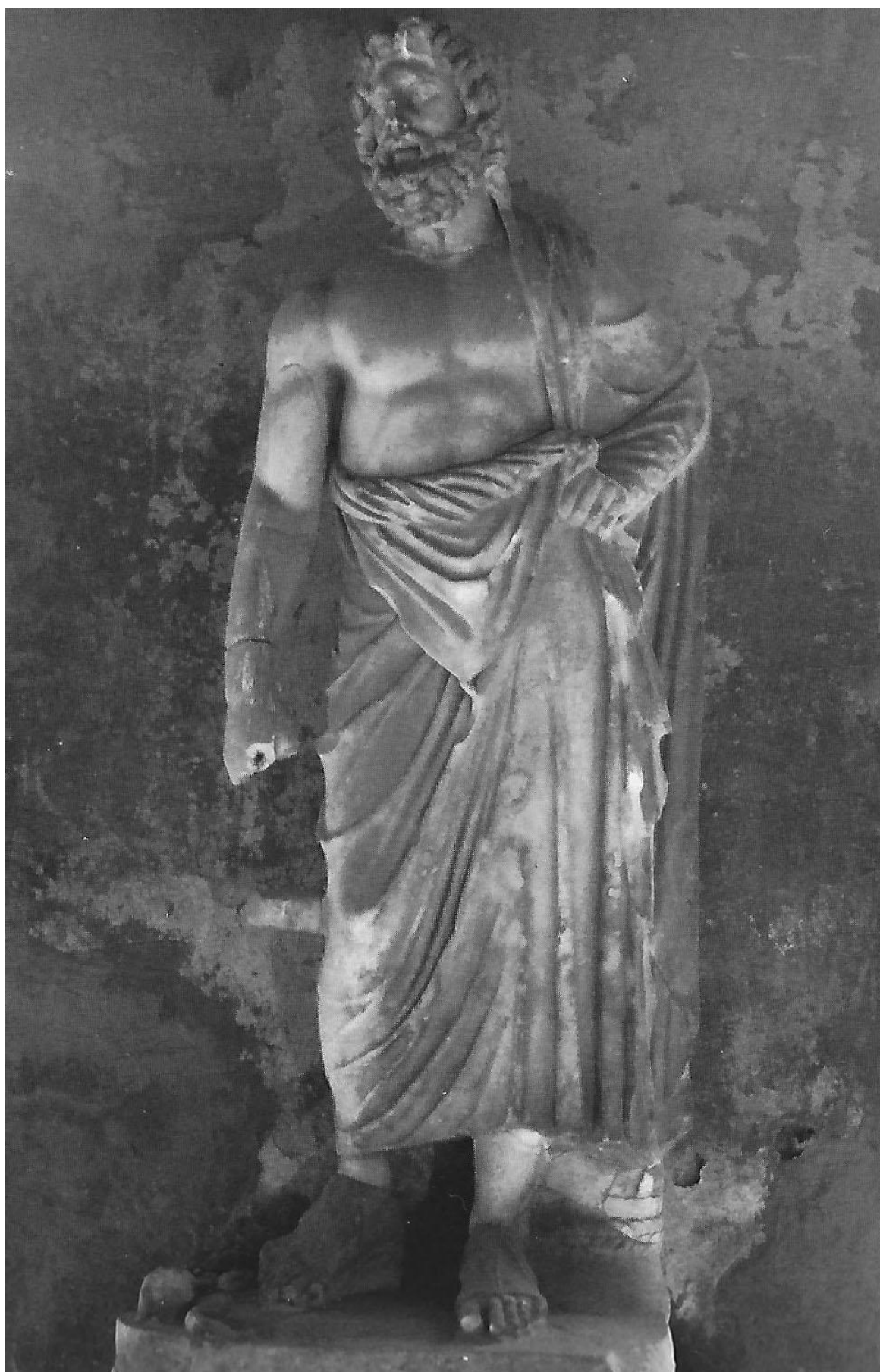






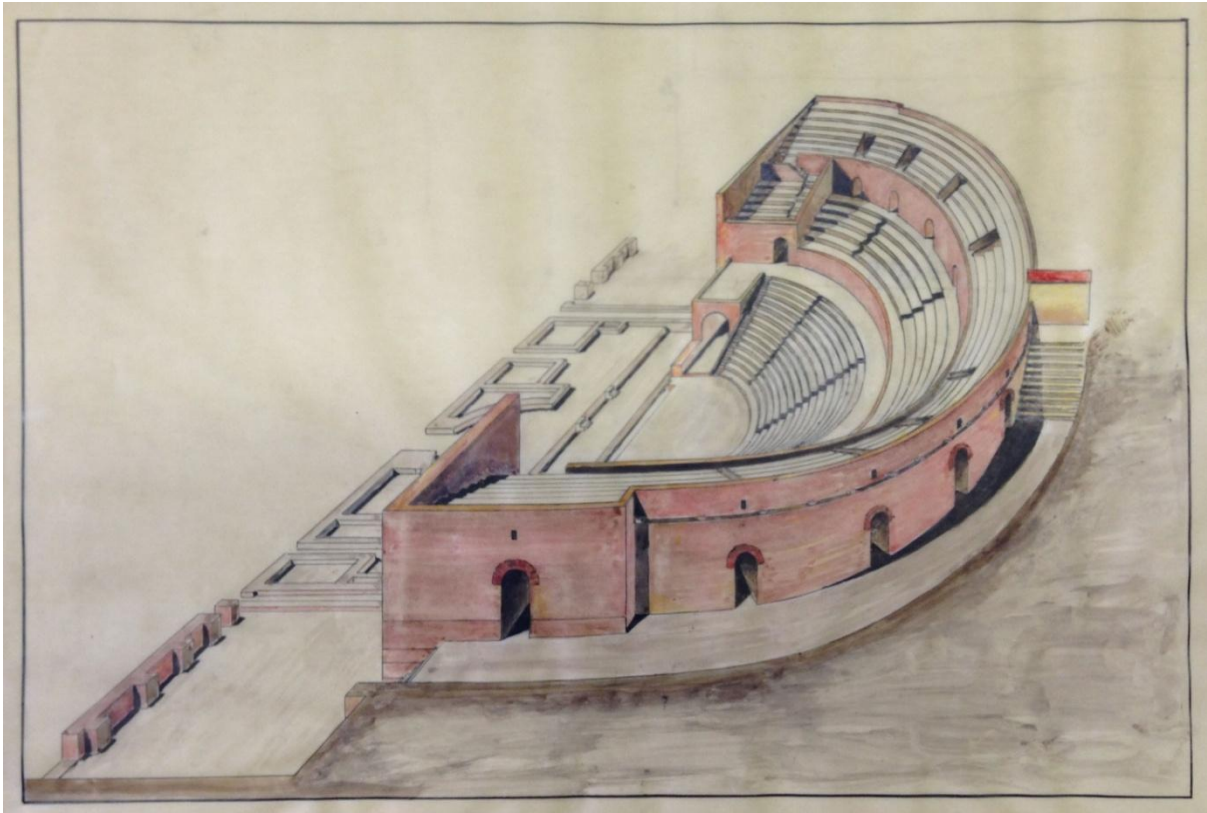






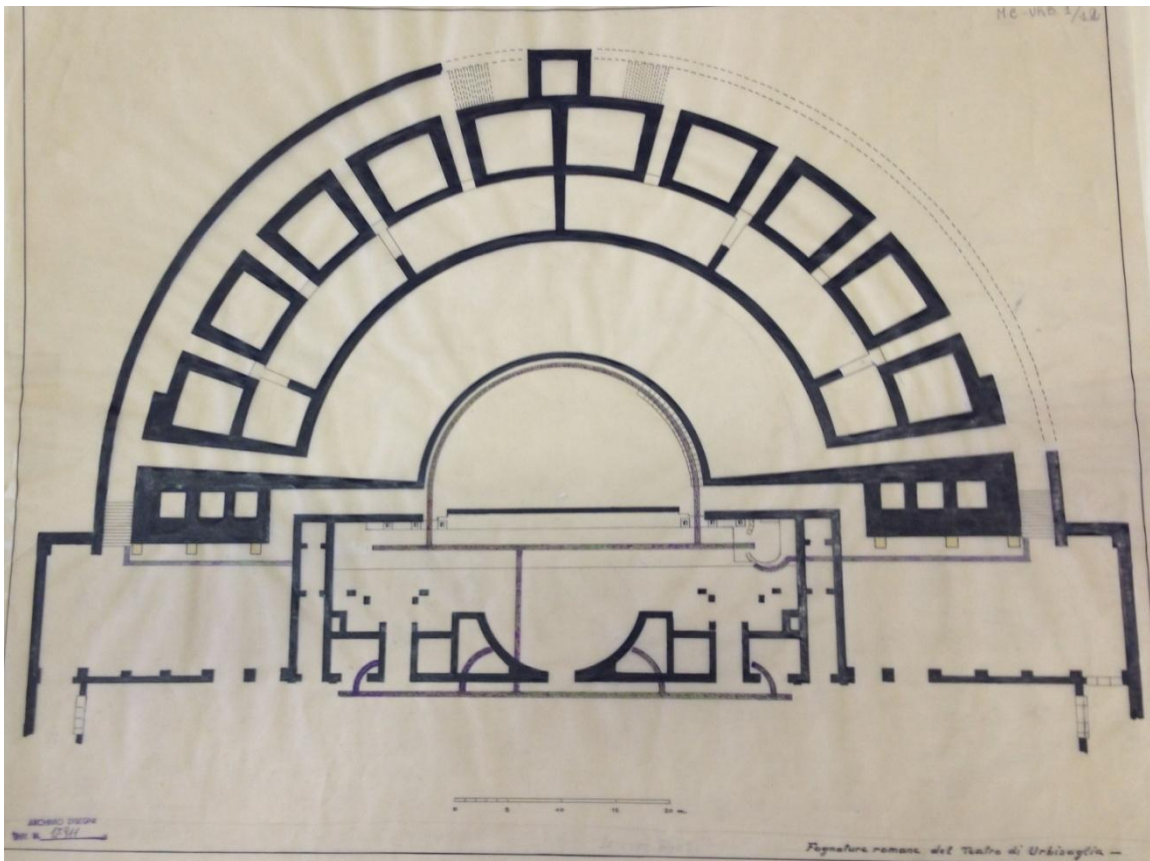




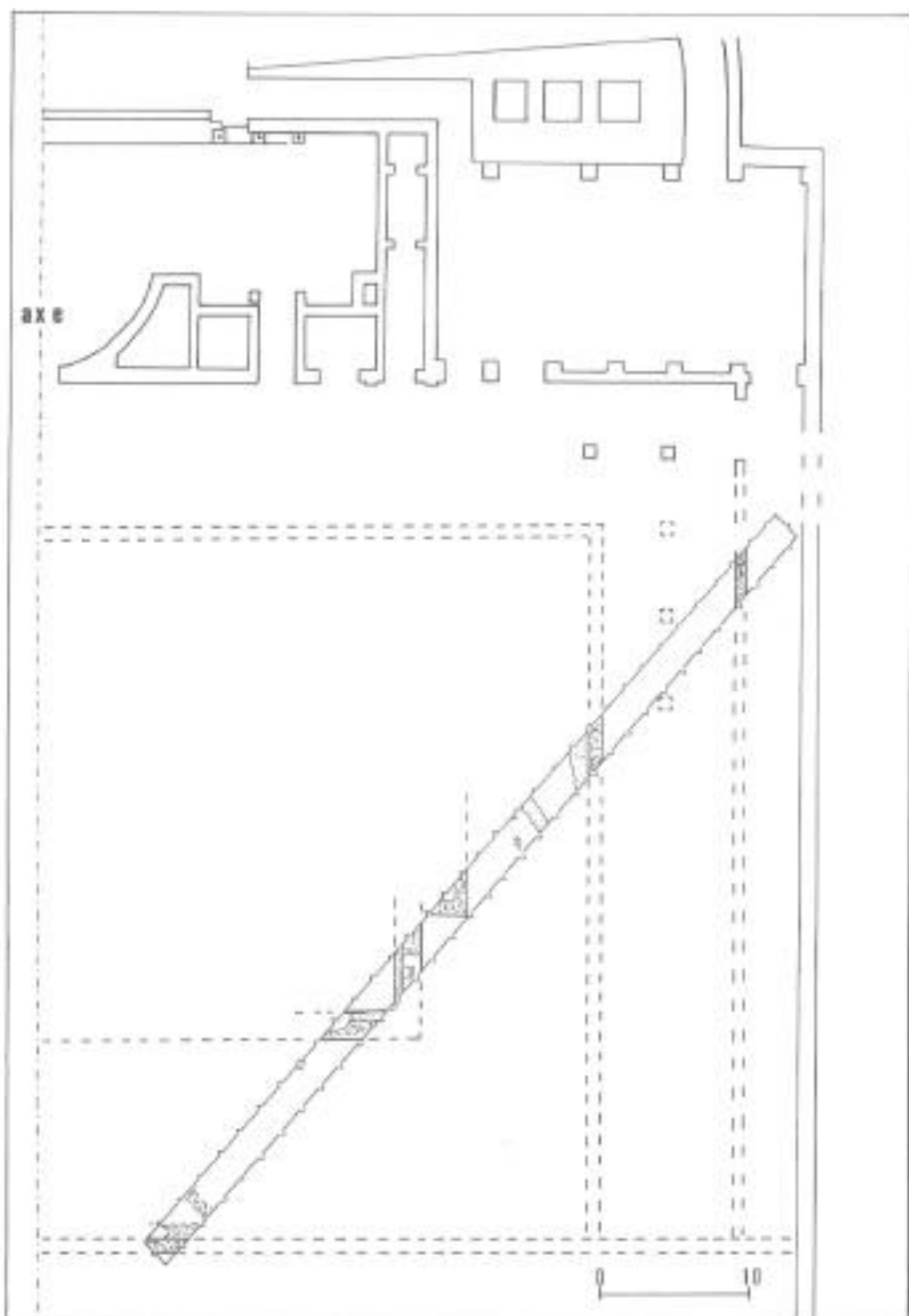


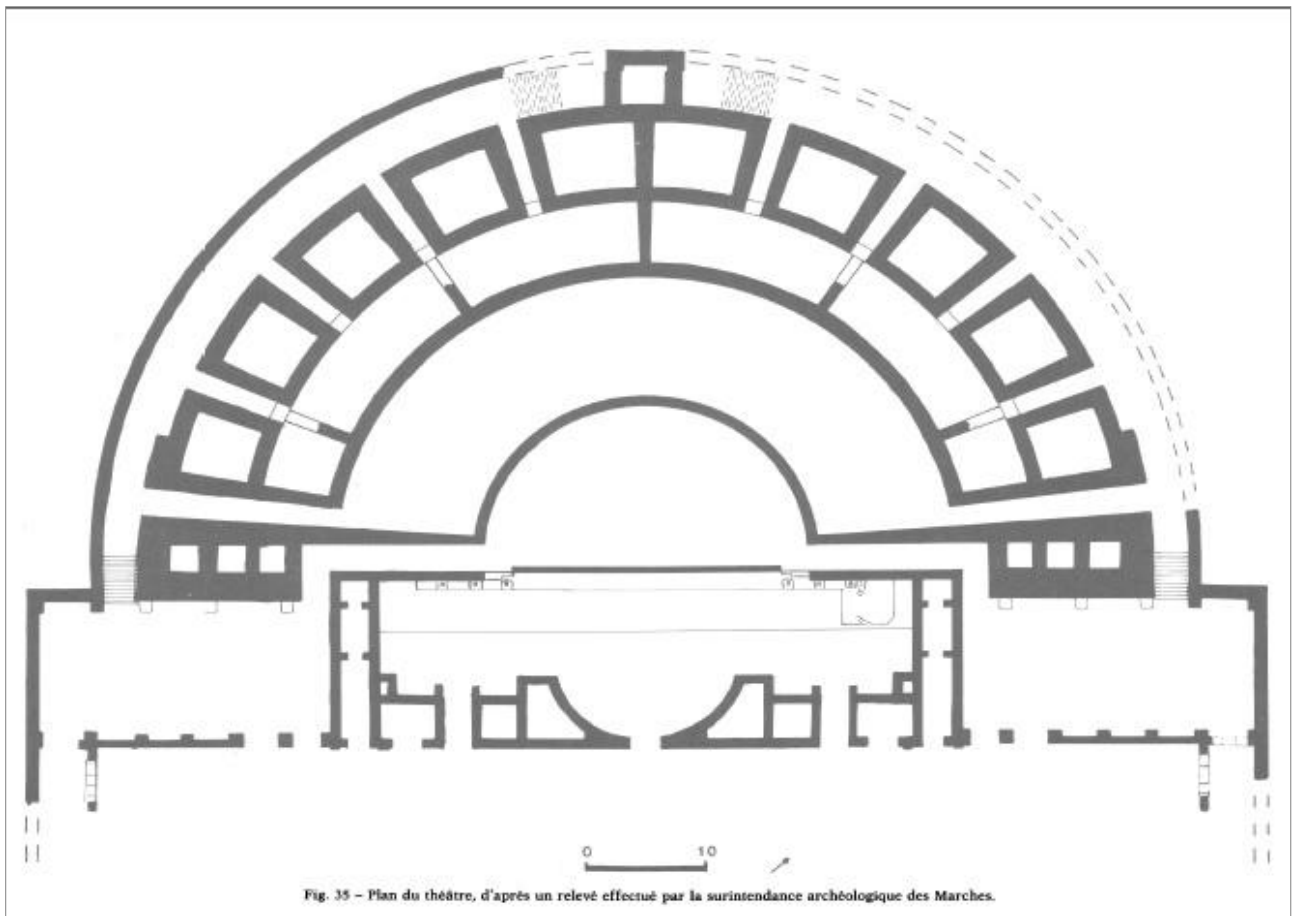
1

2



Fagnano romano del Teatro di Urbisaglia

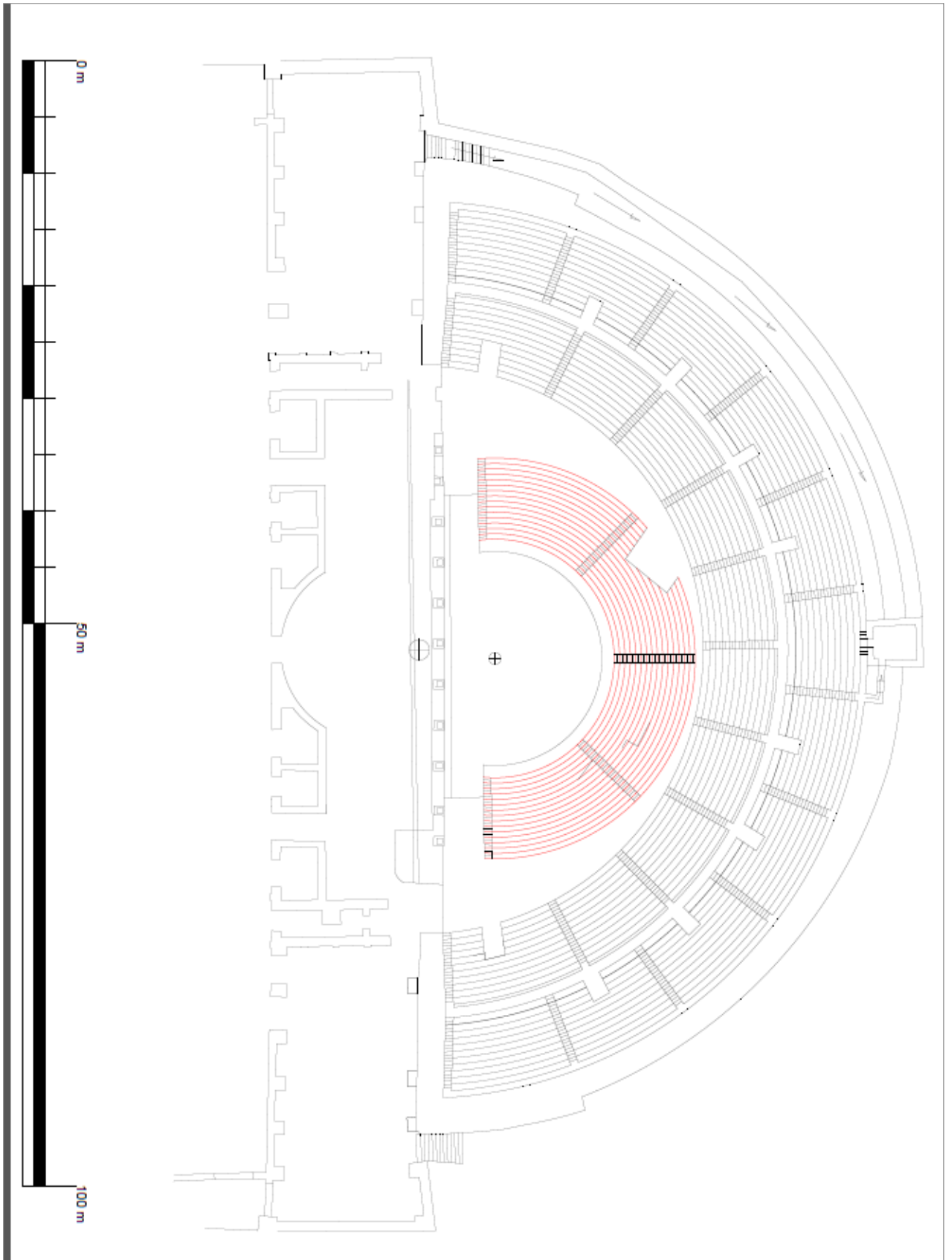




1



2



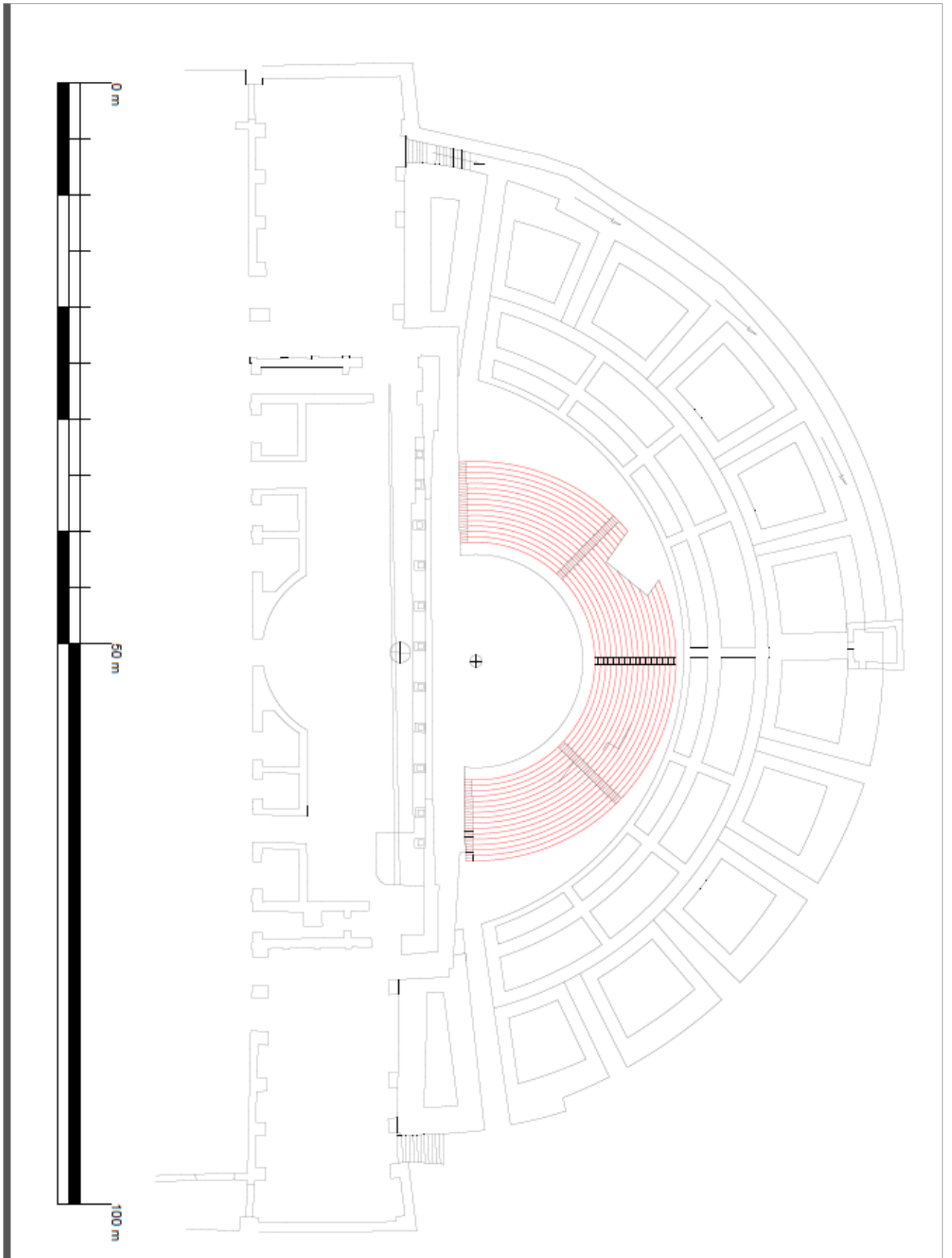


Figure e tavole

Figg. 1-37: Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Ancona.

Tavv. I-III: foto dell'autrice.

Tav. IV: Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Ancona.

Tavv. V-XXI: Ufficio catalogo Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Ancona.

Tav. XXII: da Brower 1989.

Tavv. XXIII: Archivio disegni della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Ancona.

Tav. XXIV: da Delplace 1993.

Tav. XXV, 1: Archivio disegni della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Ancona.

Tav. XXV, 2: foto GeoInformatix srl di Alberto Antinori e Dronesense.

Tavv. XXVI-XXVII: rilievo ed elaborazione grafica di D. Sforzini.

