

# IL TEATRO ROMANO DI VERONA E LE SUE SCULTURE





# IL TEATRO ROMANO DI VERONA E LE SUE SCULTURE

Margherita Bolla

Verona, 2010

## IL TEATRO ROMANO DI VERONA E LE SUE SCULTURE

Guida breve all'esposizione *Sculture dal teatro. IN VISIBILIA 7*, al Museo Archeologico di Verona dal 30 ottobre 2010 al 2 ottobre 2011, a cura di Margherita Bolla; allestimento di Eleonora Boaro; collaborazioni di Aster, Maria Rita Bertoncini, Alessandro Corubolo, Eurologos, Grego e Perina, Oggetti e soggetti, Falegnameria Romagnoli, Giovanna Todini, tutto il personale dei Musei d'Arte; restauri eseguiti da Ambra Co.Re. snc, Maria Toni

Testi di

*Margherita Bolla*

Fotografie di

*Ambra Co.Re. snc*

*Archivio Museo Archeologico*

*Margherita Bolla*

*Gianluca Stradiotto*

*Umberto Tomba*

*Maria Toni*

Disegni

*Aster*

*Margherita Bolla*

*Federica Lattini*

© 2010 Comune di Verona  
Direzione Musei d'Arte e Monumenti

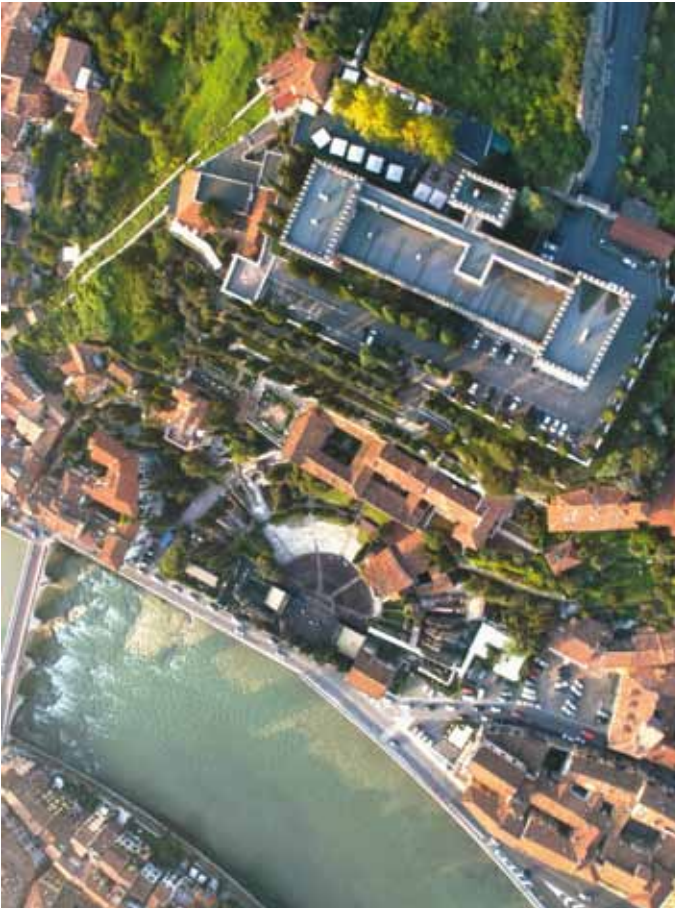
Stampato nel 2010 a Verona,  
da Grafiche Aurora

# IL TEATRO ROMANO DI VERONA E LE SUE SCULTURE

## Scelta del sito e progettazione

Il teatro di Verona è collocato sulla riva sinistra dell'Adige (Fig. 1), al di fuori dell'impianto urbano romano fondato attorno alla metà del I sec. a.C. entro la grande ansa formata dal fiume, sulla riva destra.

La scelta del sito per l'edificio da spettacolo fu probabilmente effettuata già al momento della progettazione della città, anche se la costruzione del monumento iniziò più



*Fig. 1*

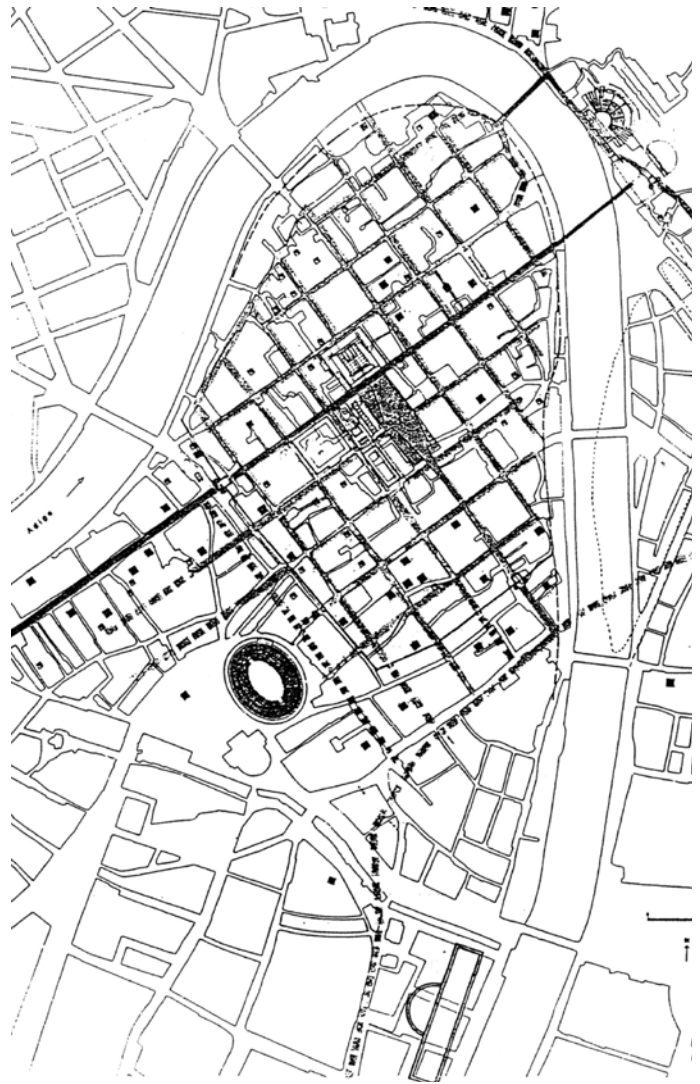
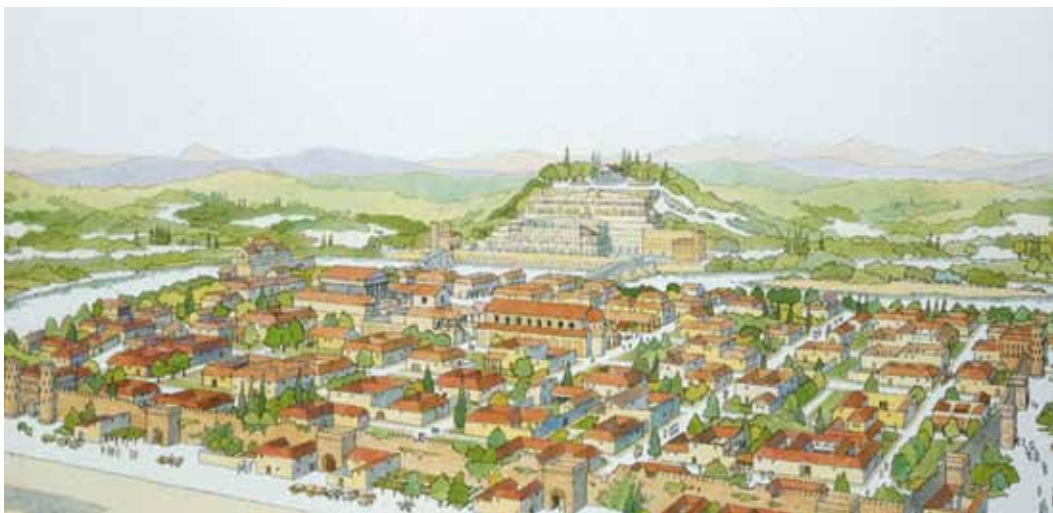


Fig. 2

tardi, dopo aver provveduto a realizzare gli elementi-base della struttura urbana (mura, porte, sistema fognario, argini lungo il fiume e ponti) e il foro con il *Capitolium*, il tempio principale (Fig. 2). Vitruvio, nel famoso trattato *De architectura* (scritto all'incirca in questo periodo), cita il teatro come primo edificio pubblico da realizzare dopo la costruzione del foro; raccomanda inoltre di scegliere un luogo salubre, evitando zone paludose o troppo calde, e di appoggiare quando possibile le gradinate ad un pendio, in modo da rendere meno complessa e onerosa la costruzione. A Verona il pendio era offerto dal colle di san Pietro e il teatro fu posto in asse con il reticolo stradale urbano. Gli architetti che pianificarono la struttura della città intuirono l'impatto scenografico che avrebbe avuto la trasformazione edilizia del colle (Fig. 3), per la quale si ispirarono ai grandiosi san-



*Fig. 3*

tuari ellenistici dell'Italia centrale, come quello di Palestrina, l'antica *Praeneste* (Fig. 4), combinandone diversamente gli elementi costitutivi (terrazze, rampe, cavea ...) e mutuandone la rigorosa simmetria assiale.

Le pendici del colle di san Pietro avevano ospitato in precedenza l'abitato veronese, ormai inadeguato dal punto di vista dimensionale, e probabilmente anche la residenza del-

*Fig. 4*



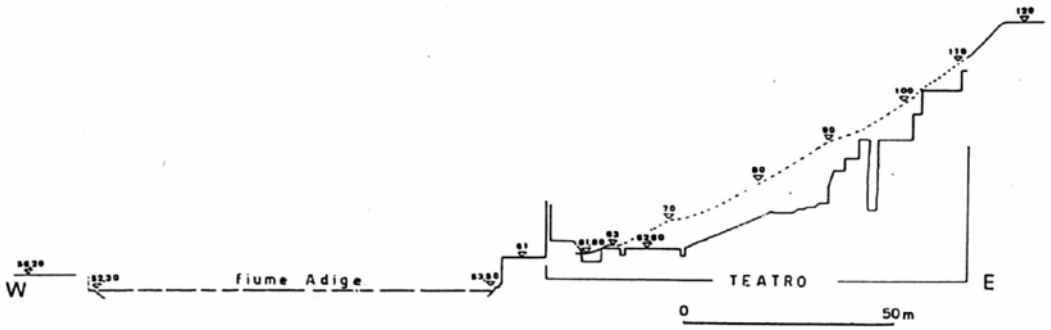
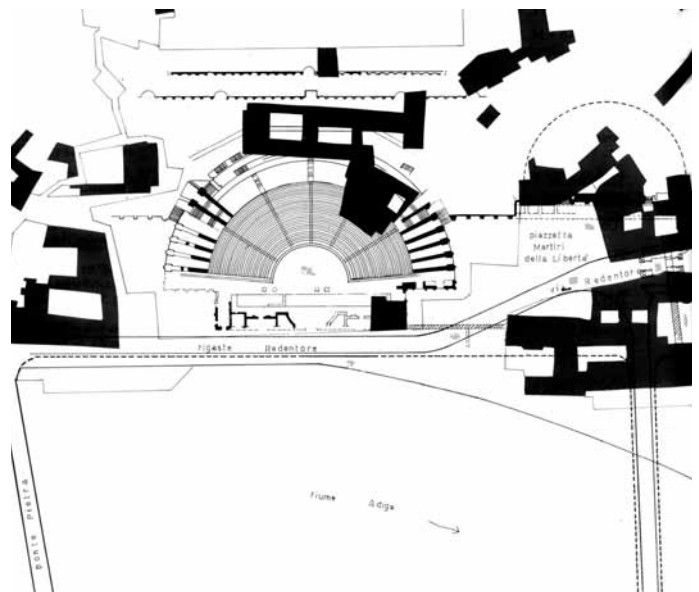


Fig. 5a

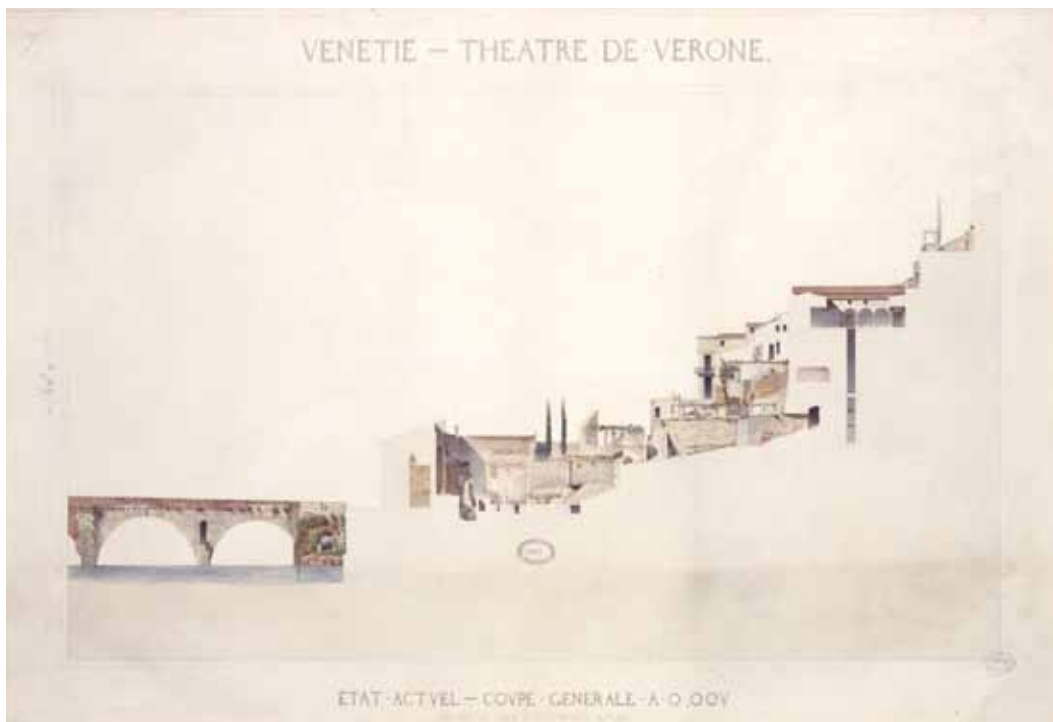
la famiglia del grande poeta Valerio Catullo. Per costruire il teatro, fu necessario smantellare l'abitato e procedere a enormi sbancamenti, rimodellando la fisionomia della collina (alla Fig. 5a, nella sezione del pendio, la linea a tratteggio fitto segna l'andamento originale del terreno rispetto alle strutture del teatro, a linea continua).

Il teatro fu inserito in un sistema a terrazze, che dalla riva del fiume raggiungeva la sommità del colle, e incastonato fra due ponti e due porte urbliche, quella scoperta in via Redentore ed una situata probabilmente poco a nord della testata del ponte Pietra. Lungo l'attuale Regaste Redentore, correva la *via Postumia*, arteria di grande importanza in Italia settentrionale, che attraversava poi il fiume e la città sulla riva destra. Oltre il teatro, verso nord, proseguiva nella *via Claudia Augusta padana*, diretta a Trento. Verso sudest, al teatro si affiancò ben presto (prima metà I sec. d.C.) un *odeon*, cioè un piccolo teatro coperto, i cui resti sono visibili in piazza Martiri della Libertà (Fig. 6); così venne di fatto a crearsi un quartiere destinato agli edifici da spettacolo.

Fig. 6







## Datazione

*Fig. 5b*

La realizzazione del teatro si svolse nel corso dell'età augustea (che si estende dal 27 a.C., quando Ottaviano ebbe il titolo di Augusto, al 14 d.C., quando morì); la cronologia è deducibile dalle caratteristiche architettoniche, in particolare gli ordini usati, i capitelli e le cornici, e non contrasta con quanto emerso dallo studio delle monete ivi ritrovate.

La costruzione dovette richiedere parecchi anni, trattandosi di una fabbrica di enorme ampiezza, che copriva all'incirca 150 metri di larghezza e più di 100 metri di profondità, con il superamento di un dislivello di 60 metri. Si ritiene che il complesso fosse concluso – compresi i prospetti architettonici delle terrazze superiori – verso la fine del I secolo a.C., anche se qualche elemento di decorazione architettonica testimonia limitati interventi successivi.

La datazione del teatro all'età di Augusto era stata proposta già a partire dal Cinquecento, però con motivazioni errate e fantasiose; il desiderio di confortare tale teoria spinse addirittura qualcuno a porre nei resti del monumento una lapide palesemente falsa (Fig. 7), che appunto collocava la costruzione sotto il governo di Augusto, e che fu rimessa in luce negli scavi condotti da Andrea Monga nell'Ottocento.

Il teatro e in seguito l'odeon precedettero, anche se non di molto, la costruzione dell'anfiteatro, collocata nei decenni centrali del I sec. d.C.

*Fig. 7*





Fig. 8

## Committenza

Non conosciamo il nome di chi promosse la costruzione del teatro. Dell'iscrizione che ricordava il suo gesto, posta in origine in un punto ben visibile dell'edificio della scena (forse a coronamento del primo ordine), restano oggi pochi frammenti, quasi tutti con cifre che si riferiscono alle migliaia di sesterzi spesi per la costruzione del monumento (Fig. 8), da cui non si deduce la somma totale.

Il committente del teatro (o di una sua parte) è onorato anche da un'iscrizione databile alla prima età imperiale (Fig. 9), esposta nel Museo Maffeiano, molto discussa a causa del pessimo stato di conservazione; si trattava di un *patronus* della città, scelto dal consiglio municipale fra personaggi eminenti e disposto a offrire alla comunità denaro per monumenti o edifici utilitari, in cambio di segni di distinzione e onorificenze, in questo caso per l'ottenimento di una carica pubblica; di lui manca il nome, ma sappiamo che - nell'ambito della sua carriera - aveva ricevuto alte decorazioni militari e aveva celebrato un trionfo o una cerimonia analoga (come la consegna degli *ornamenta triumphalia*, diffusa da quando, nel 19 a.C., il vero e proprio trionfo fu riservato alla casata imperiale). Riferimenti a eventi bellici si colgono anche nelle sculture del teatro (v. oltre).

Questi dati, come la qualità architettonica e la maestosità dell'edificio e l'alto livello delle sculture, indicano che il committente della costruzione aveva strettissimi legami con Roma. Non è escluso che l'idea della realizzazione del teatro veronese fosse maturata nella cerchia imperiale; Augusto

Fig. 9





Fig. 10

contribuì direttamente a edifici teatrali solo a Roma, ma ne caldeggiò la costruzione in altre città, così che personaggi di grande spicco a lui vicini, come il genero Agrippa, si fecero portavoce della sua politica finanziando queste fabbriche in aree diverse dell'impero. Comunque, riguardo a teatri, anfiteatri e circhi, per poter costruire o intervenire con restauri, i privati dovevano avere l'autorizzazione del governo di Roma.

In effetti in questo tipo di monumento, percepito come luogo favorevole alla concordia sociale, la popolazione cittadina poteva ritrovarsi in un contesto che esaltava il prestigio della romanità e della casata imperiale, rinsaldando i propri legami e contribuendo intanto a rafforzare il potere centrale. Verona, situata allo sbocco in pianura della valle dell'Adige, era poi una porta d'ingresso nella penisola italica dal Nord, e un edificio di tale splendore poteva costituire un formidabile "biglietto da visita" per chi si fosse accostato da straniero alla civiltà romana.

### Materiali e tecniche edilizie

Per le strutture portanti del monumento venne largamente impiegato il cosiddetto "tufo", un'arenaria marnosa di colore grigio-giallastro ("marna di Priabona"), ricavata in gran parte dallo stesso colle di san Pietro: si tratta di una pietra resistente alla compressione, che si taglia con grande facilità, ma si degrada velocemente all'aperto. Le murature in questa pietra (ad esempio quelle dell'edificio scenico, formate da grandi blocchi) erano quindi coperte da intonaco o da rivestimenti lapidei; sembra invece che fossero a vista i paramenti a corsi orizzontali (*opus vittatum*, Fig. 10) o incrociantisi in diagonale (*opus reticulatum*), costituiti da tufelli ritagliati con cura dalla stessa arenaria marnosa, ricavata però da banchi di maggior compattezza; quest'ultima tecnica è usata in particolare sulle terrazze superiori dove presenta



Fig. 11

in alcuni punti inserti decorativi in altro colore (Fig. 11), e nelle arcate cieche dell'argine sul fiume.

L'*opus reticulatum* richiedeva precisione e abilità nella lavorazione dei tufelli (*cubilia*) e quindi maestranze specializzate; queste dovettero essere chiamate a Verona dal centro Italia, dove la tecnica era ben nota. Dato l'impegno economico necessario, essa fu usata raramente in età romana in Italia settentrionale (il teatro veronese è uno dei pochi casi attestati). Per alcuni rivestimenti parietali (ad esempio nei corridoi di accesso), per le gradinate, le coperture dei canali e dell'euripto, le cornici architettoniche, le chiavi d'arco figurate e altri elementi, venne ampiamente utilizzato il calcare ammonitico delle cave della Valpolicella, nelle varianti bianca e rosata, anche creando effetti coloristici: i gradoni erano in calcare prevalentemente bianco, mentre le scalette divisorie della cavea di colore rosa intenso (Fig. 12).

Fig. 12



Dovette poi essere abbondante l'uso di antefisse in terracotta (elementi finali di protezione delle file di coppi dei tetti, Fig. 13) e di laterizi. Alcuni di questi, ritrovati negli scavi degli inizi del Novecento, recavano bolli riferibili a officine che si ritengono situate a Vicenza, Padova (Fig. 14) e Aquileia; erano reimpiegati nei muri di case moderne e la loro provenienza dal teatro è solo ipotetica, ma è possibile che per una fabbrica di così grande mole fosse stato necessario importare laterizi anche da altre città.

Caratteristica precipua dell'edificio è poi la ricchezza della decorazione marmorea. Nelle cornici e nelle sculture predomina il marmo bianco, proveniente – secondo le analisi effettuate – almeno da otto diverse aree di estrazione, soprattutto da quella lunense (l'attuale marmo di Carrara), ma



Figg. 13-14

anche da altre in Grecia e in Asia Minore (odierna Turchia). Erano anche abbondantemente presenti i marmi colorati, nella tecnica dell'*opus sectile*, come indica il pavimento ora visibile sull'orchestra, ricostruito o creato *ex novo* (con lastre comunque ritrovate nel teatro; Fig. 15). La quantità delle lastre in marmo rinvenute negli scavi dell'Ottocento fu tale che Andrea Monga, lo scopritore del teatro, le utilizzò nei pavimenti della propria villa a San Pietro Incariano.

### Il controllo dell'acqua

I costruttori del teatro posero estrema cura nell'attuare un rigoroso controllo delle acque, visto che l'edificio occupava il pendio di una collina costituita da una pietra di scarsa durezza, entro la quale l'acqua si apre con molta facilità nuove strade. Per evitare questa potenziale minaccia per le murature addossate al colle, costruirono un complesso sistema di canalizzazione, di cui solo alcune parti sono oggi percepibili. Ad esempio, all'interno di alcune delle semicolonne del prospetto della "passeggiata" inferiore, posero canaletti cilindrici in laterizio (Fig. 16), che captavano l'acqua circolante



Fig. 15

Fig. 16





*Fig. 17*

sulla “passeggiata” superiore e la convogliavano in modo che non corresse libera dietro le murature; probabilmente questa stessa acqua andava ad alimentare, al livello più in basso (Grande Terrazza), una fontana entro nicchia nel “ninfeo” (Fig. 17).

L'accorgimento più grandioso fu comunque il taglio (profondo 18 metri, largo circa due) praticato nella collina per separare da essa le gradinate e costituito da tre segmenti, che “abbracciavano” tutta la cavea dal retro; l'acqua che giungeva dal colle finiva nel canale lastricato posto sul fondo del taglio e da lì, attraverso altri canali, era condotta al fiume. Per impedire eventuali smottamenti delle pareti del taglio, fra di esse furono collocate – ad intervalli regolari – pesanti travi in pietra, fissate a incastro (Fig. 18). L'intercapedine dovette essere realizzata nelle fasi iniziali dei lavori e fornì ai costruttori una cava in loco, visto che il “tufo” da essa ricavato fu poi tagliato e messo in opera nel teatro.



Fig. 18

Fig. 19



Alla base del teatro correvano – attorno all’orchestra e lungo i corridoi laterali di ingresso, ad esempio – ulteriori canali, costruiti con cura, abbastanza profondi e coperti da lastre in calcare locale, a volte decorate a traforo (ad esempio, con fiori geometrizzati) per ottenere dei tombini.

Nell’area sottostante l’edificio scenico sono state trovate tubature in piombo (di cui una bollata con i nomi dei produttori in abbreviazione, Fig. 19), che potevano alimentare fontanelle ornamentali, ma erano forse usate anche per “effetti speciali”.

Si provvede infine alle esigenze fisiche degli spettatori, con il posizionamento di *latrinae*: una venne individuata nell’Ottocento al piano terra del teatro, in uno degli ambienti a volta, che sostenevano le gradinate sul lato orientale.

### Struttura e decorazione del complesso

Il teatro ha una struttura resa complessa dalla disposizione su numerosi livelli (Fig. 20).

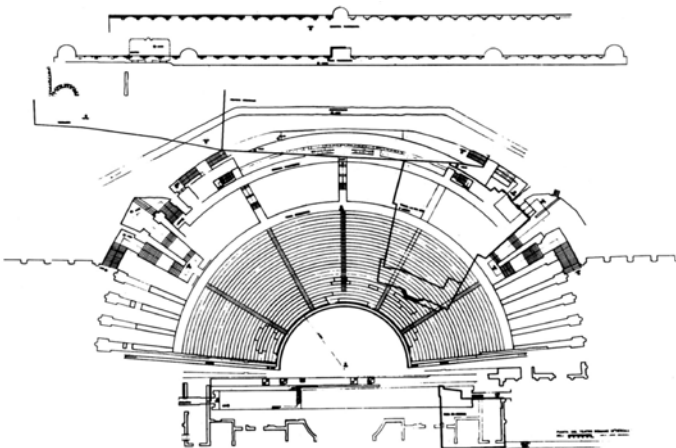


Fig. 20



Figg. 21-22

All'esterno la facciata e la cavea apparivano suddivise in tre ordini: tuscanico, ionico (Fig. 21) e, in alto, a lesene con capitello "a sofà" (Fig. 22).

Attualmente l'ingresso (sito in Regaste Redentore, 2) immette i visitatori in un palazzetto rinascimentale costruito sfruttando le murature dell'edificio della scena romana, ma in origine gli spettatori accedevano all'edificio da spazi laterali forse non coperti, delimitati sul fondo da arcate cieche (Fig. 23, sulla sinistra è illustrata l'area di ingresso occidentale). Da questi si poteva entrare negli *aditus*, corridoi che portavano alla zona dell'orchestra (Fig. 24), oppure salire ai settori più alti tramite maestosi scaloni laterali, in uno dei quali (l'occidentale) è stato ricostruito un arco, con chiave di volta ad avancorpo di toro (Fig. 25), simbolo di potenza derivato dall'architettura del Mediterraneo orientale.

Sul semicerchio dell'orchestra (diametro m 30 circa) era collocata la *proedria*, una zona – probabilmente composta da tre file di sedili – riservata ai personaggi di spicco della cittadinanza, quindi separata dalle restanti gradinate tramite un *balteus*, una cortina di grandi lastre di pietra. Alle estremità erano probabilmente collocate delle sfingi

Fig. 23







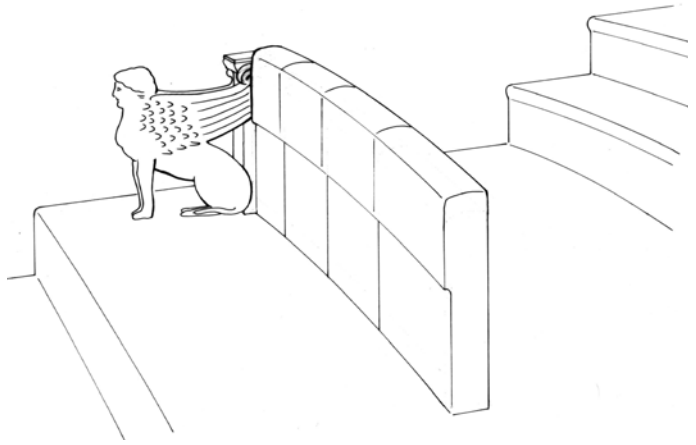
*Fig. 24a*



*Fig. 24b*



*Fig. 25*



*Fig. 26*

(Fig. 26), come motivo di chiusura; ne sono stati ritrovati frammenti di cinque o sei esemplari, di cui uno, in marmo pavonazetto proveniente dall'odierna Turchia, di grande impatto visivo (Fig. 27).

*Fig. 27*





Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

Al centro della cavea, sulle file più basse, è stata ipotizzata la presenza di un *tribunal*, una sorta di tribuna d'onore, un ulteriore spazio riservato e probabilmente molto decorato; forse ad esso appartenevano quattro erme che decoravano una balaustra, raffiguranti Dioniso in due versioni (giovane e maturo, Fig. 28-29), un satirello adolescente e un satiro anziano (Fig. 30-31).



Fig. 32

Le gradinate erano divise orizzontalmente in meniani, dei quali appare oggi ricostruito in gran parte l'inferiore; sopra questo era posto un corridoio di smistamento (la *praecinatio*), da cui si accedeva a vomitori e ad altre scale; un altro corridoio era sopra il secondo meniano; è stata ipotizzata anche l'esistenza di un terzo meniano, più ripido. La cavea era inoltre divisa verticalmente in cunei, per mezzo di scalette; è probabile che la scaletta mediana, che nella ricostruzione attuale raggiunge il piano dell'orchestra, in origine si fermasse più in alto, per dar luogo alla tribuna centrale. I sedili erano di due tipi: blocchi monolitici, in calcare veronese bianco o appena rosato, sulla cui faccia superiore si possono talvolta notare linee incise a delimitare i singoli posti (Fig. 32; larghi cm 46 circa, quindi piuttosto ampi) o una

Fig. 33



riquadatura presso i bordi; in apparecchio “a più pezzi”, costituito da lastre di seduta in marmo bianco (v. oltre, Figg. 46-47) che potevano coprire e nobilitare i blocchi monolitici oppure poggiare su sostegni laterali sagomati a zampe (Fig. 33), a creare sedili “di lusso”, nelle aree riservate.

Il settore superiore della cavea era concluso in alto da un loggiato (*porticus in summa cavea*), ad archetti su pilastri, in parte ricostruito agli inizi del Novecento a quota inferiore all'originale (Fig. 34).

La cavea poggia solo in parte direttamente sul tufo della collina, perlopiù è sostenuta da ambienti di sostruzione a volta (Fig. 35), di diversa altezza, alcuni dei quali aperti verso

Fig. 34



Fig. 35a



Fig. 35b



l'esterno e transitabili, quindi probabilmente usati per funzioni complementari (ad esempio come depositi). Era forse coperta da un velario, con pali di sostegno inseriti in mensole forate, e formava con l'edificio scenico, alto circa una trentina di metri, una struttura chiusa, che garantiva una buona acustica. Al palcoscenico si accedeva dall'orchestra mediante due scalette laterali, inoltre dagli ambienti di servizio posti ai lati del palco; il piano frontale del palcoscenico (*pulpitum*) presentava una lussuosa decorazione marmorea (Fig. 36), con nicchie in cui erano scolpite fanciulle riccamente vestite (Fig. 37), richiamanti dal punto di vista stilistico lo stile greco arcaico (quindi con una citazione colta) e forse raffiguranti *Spes*, la dea della speranza, un riferimento adatto al periodo augusteo, sentito come "età dell'oro", portatrice di pace e di prosperità.

Fig. 36

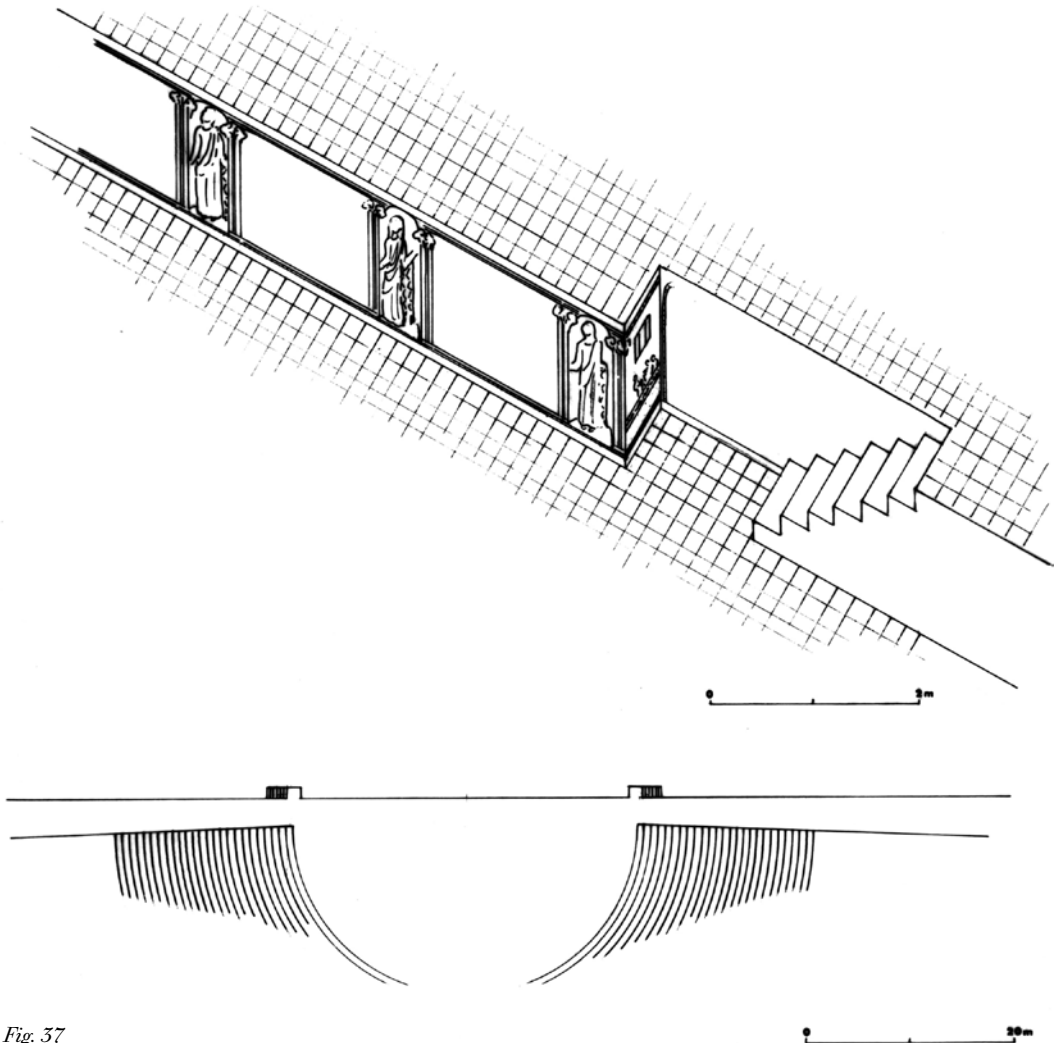


Fig. 37



Fig. 38

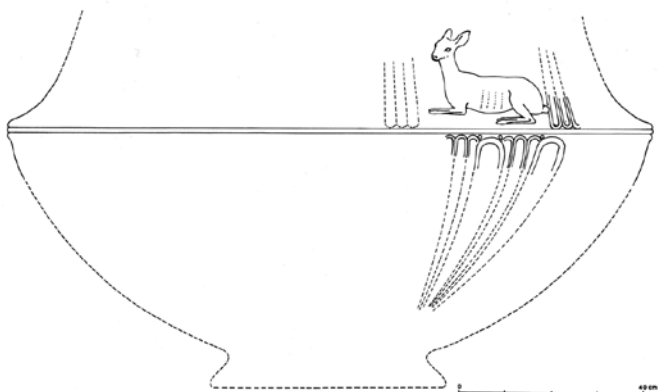


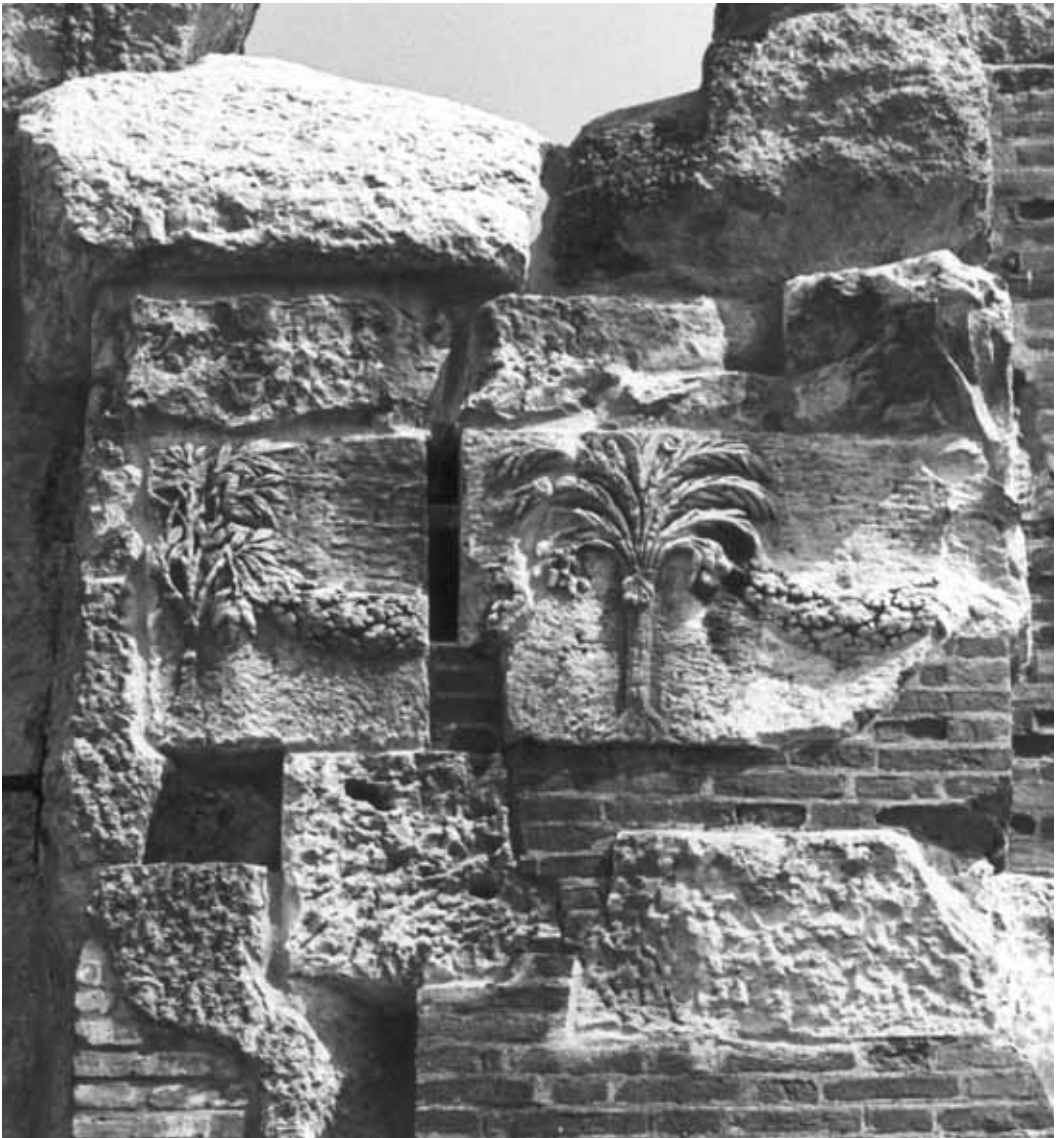
Fig. 39b

Sotto il palcoscenico si trovavano due ambienti interrati; quello più stretto (verso l'orchestra) ospitava i pozzetti sormontati da blocchi quadrati in pietra (Fig. 38) dai quali emergeva il sipario (*aulaeum*), mediante un sistema di tubi a cannocchiale.

Sul fondo del palco si aprivano tre porte, come nella tradizione greca: quella centrale, la *valva regia*, entro nicchia semicircolare, usata dal personaggio principale, e le due laterali, *hospitalia*, entro nicchie rettangolari, per convenzione riservate agli attori provenienti dalla città e dalla campagna. Sulla scena erano probabilmente collocate fontanelle costituite da vasche e grandi vasi decorativi, di cui è rimasto qualche frammento di notevole raffinatezza (Fig. 39).

Fig. 39a





*Fig. 40*

Della scansione architettonica dell'edificio scenico ben poco è rimasto, ma un disegno cinquecentesco di Caroto e qualche blocco conservato mostrano un fregio in cui alberi di alloro si alternano a palme (Fig. 40), un riferimento all'Oriente, da interpretarsi forse come richiamo alla conquista dell'Egitto da parte di Ottaviano, con la vittoria conseguita su Cleopatra nel 31 a.C. Sulla facciata rivolta alla cavea, la scena si articolava forse in tre ordini, come in altri teatri; in essi erano usati anche marmi più rari rispetto al bianco, il più diffuso nella decorazione del teatro.

Allo splendore della decorazione marmorea doveva aggiungersi in alcune zone l'uso di decorazioni (ad esempio festoni vegetali) in bronzo, anche dorato (Figg. 41-42).





Figg. 41-42

Al di sopra della cavea, dopo due gallerie in parte scavate nel tufo del colle e solo parzialmente conservate, si estendeva una grande terrazza, oggi occupata dal Museo Archeologico; su di essa dobbiamo immaginare strutture, tutte scomparse, ad eccezione di un ambiente scavato nel tufo (il ninfeo con fontana, a probabile destinazione cultuale, v. Fig. 17) e alcuni spazi semiipogei ad esso collegati.

Sopra la grande terrazza, si trovano le cosiddette “passeggiate”, due terrazze di diversa ampiezza, con raffinati prospetti architettonici in *opus reticulatum* (Fig. 43), degradati dal tempo e da usi impropri (furono destinate anche a orti e alla raccolta dei capperi, che crescevano in abbondanza



Fig. 43



Fig. 44

sulle murature romane), se ne può meglio cogliere l'aspetto generale dai disegni realizzati da Andrea Palladio.

Il collegamento fra le diverse terrazze poste al di sopra della cavea era fornito da scale laterali (quella occidentale ancora ben visibile nel Settecento) e mediane: un tratto della scala che portava dalla Grande Terrazza alla passeggiata inferiore è oggi visibile (trasformato per le esigenze del convento) nel Museo Archeologico.

Infine due rampe laterali conducevano alla spianata sommitale, dove si ergeva un tempio a pianta rettangolare, oggi quasi completamente cancellato dalla costruzione di Castel S. Pietro. Il complesso è stato definito “una delle opere più grandiose dell'architettura romana” (Guido Achille Mansuelli).

### Spettatori ed artisti

Il teatro aveva una capienza attorno ai tremila spettatori (il limite per gli spettacoli attuali è di circa 2.000, ma è usata solo la parte conservata della cavea antica). Qualche indicazione su coloro che nel tempo lo frequentarono si può ricavare dalle epigrafi rimaste.

Sui pilastri che sostengono gli archetti della loggia che coronava in alto le gradinate, si notano infatti diverse iscrizioni, interpretabili come una sorta di “prenotazione permanente” di posti per gli spettacoli (Fig. 44). In alcuni casi i nomi sono ridotti alle sole iniziali (Fig. 45), forse per poterli più facilmente cancellare e sostituire se necessario e anche perché chi aveva fatto incidere l'abbreviazione poteva comunque riconoscerla.

Fig. 45





Fig. 46

Le epigrafi del loggiato non furono apposte tutte in un periodo ristretto, ma dalla costruzione del teatro almeno alla metà del I sec. d.C.; esse pongono molti problemi interpretativi, in parte per la perdita della collocazione originaria dei pilastri. I nomi sono sia di uomini sia di donne, le quali – in obbedienza alla *lex Iulia theatralis*, promulgata da Augusto – potevano assistere agli spettacoli solo dalla sommità delle gradinate; rivelano inoltre la presenza di persone di condizione libera ma forse anche di liberti (schiavi liberati).

Poiché alcune iscrizioni riguardano le *gentes Valeria* e *Cavia*, fra le più importanti della Verona dell'epoca e quindi probabilmente fornite di seggi di maggiore prestigio altrove nel teatro, la riserva dei posti alla sommità della cavea era forse attuata non per singoli personaggi ma per le *familiae* che ad essi afferivano, ricordando che il termine *familia* aveva nel mondo romano un'accezione ampia.

Altre epigrafi si trovavano invece sui posti a sedere, come di frequente nei teatri romani; infatti alcuni frammenti di lastre di seduta, in marmo piuttosto sottile, con bordo arrotondato, recano iscrizioni molto lacunose. In un caso si individua la parola *linea* (Fig. 46), che designava una fila di sedili (e doveva essere in origine seguita da un'indicazione numerica), e in un altro il termine *Pisci*, parte di un soprannome



Fig. 47

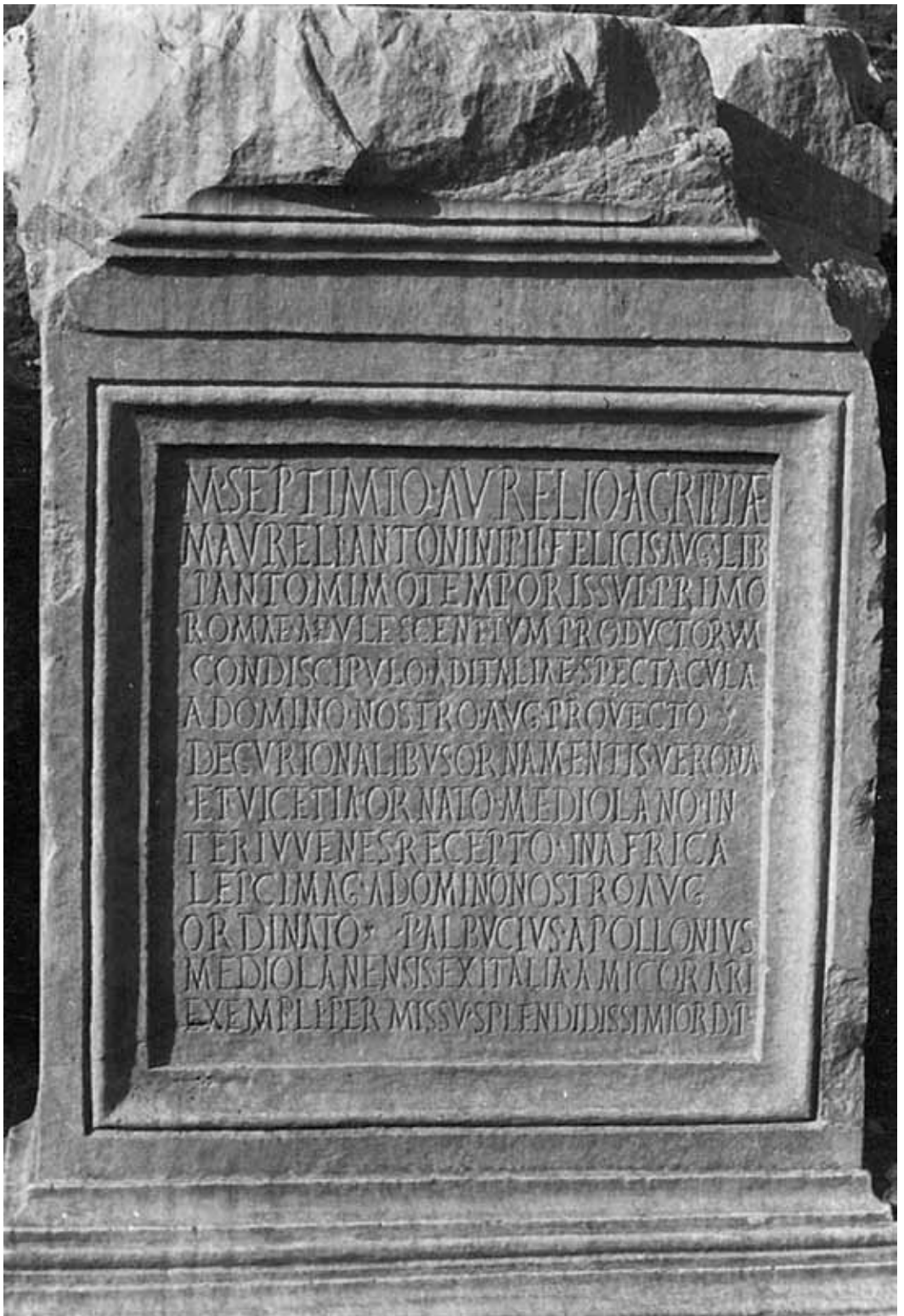
o riferimento scherzoso a un commerciante o allevatore di pesce (Fig. 47).

Per quanto riguarda gli artisti che recitarono nel teatro veronese, un'iscrizione posteriore al 211 d.C., rinvenuta nel teatro di *Lepcis Magna* in Libia (Fig. 48) esalta la bravura del pantomimo Marco Septimio Aurelio Agrippa, liberto (schiaivo affrancato) di Caracalla, che – dopo essersi formato nella scuola imperiale di Roma – diede spettacoli in Italia e Africa; a Verona e Vicenza venne così apprezzato che gli furono dati gli *ornamenta decurionalia*, insegne dei decurioni (magistrati municipali) concesse a titolo onorifico.

### Gli spettacoli

Dall'età augustea in poi, i generi teatrali di tradizione greca (tragedia, commedia) ottennero sempre meno successo di pubblico, mentre si diffuse un genere nuovo, quello del pantomimo, che diventò ben presto il più apprezzato nel mondo romano; si trattava di spettacoli in cui un attore (da solo, soprattutto in origine) mimava in silenzio la scena o il personaggio descritti in un canto, che accompagnava la rappresentazione. Lo spettacolo – basato sui movimenti del corpo – poggiava quindi interamente sulla bravura del protagonista, che doveva allenarsi fin dall'infanzia. Il pantomimo fu sicuramente in auge a Verona, perlomeno agli inizi del III secolo, come prova l'iscrizione di M. Septimio Aurelio Agrippa ora citata.

Anche il mimo fu molto diffuso in età imperiale; esso prevedeva l'uso della parola e vi erano frequenti parti femminili, recitate da maschi e talvolta da donne, cui era consentito di comparire prevalentemente in questo genere di spettacolo. L'edificio veronese venne costruito proprio nel periodo in cui ebbe inizio la crisi del teatro "classico". Le sculture



M SEPTIMO AVRELIO AGRIPPA  
MAVRELIANTONINII FELICIS VGLIB  
TANTOMIMOTEMPORISSVI TRIMO  
ROMAE EVLESCENFVM TRODVCTORVM  
CONDISCIPVLO ADITNINE SPECTACVLA  
A DOMINO NOSTRO AVG PROVECTO  
DECVRIONALIBVS ORNAMENTIS VERONA  
ET VICETIA ORNATO MEDIOLANO IN  
TERIVVENES RECEPTO IN AFRICA  
LETCIMAGADOMINONOSTRO AVG  
ORDINATO PALVCIVS APOLLONIVS  
MEDIOLANENSIS EX ITALIA A MICORARI  
EXEMPLI PER MISSVS SPLENDIDISSIMI ORDIS

Fig. 48

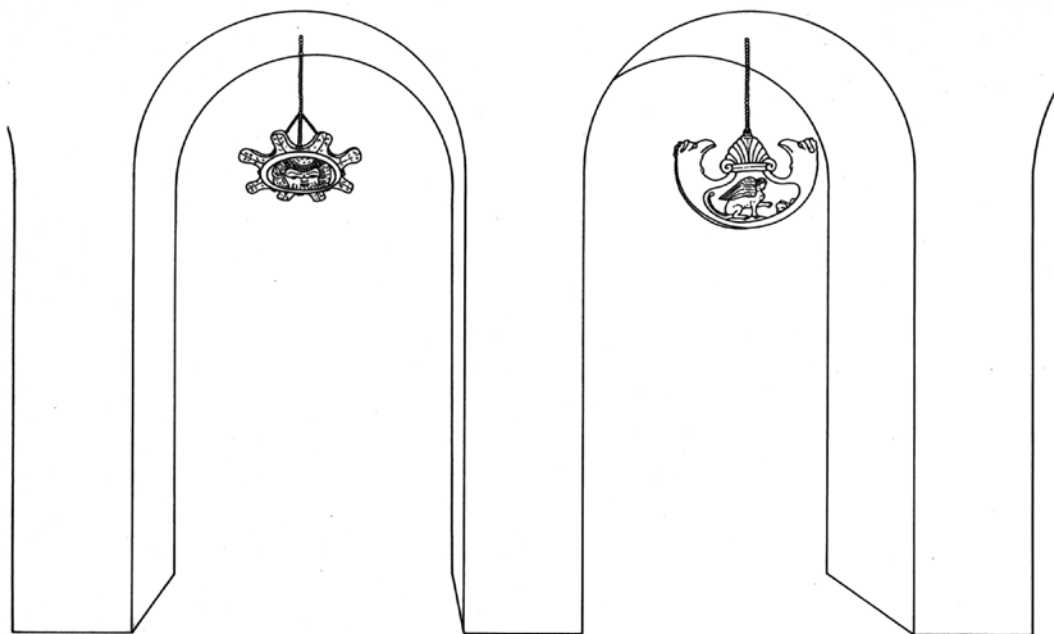


Fig. 49

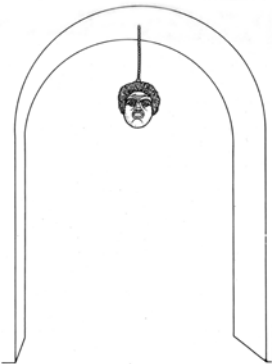


Fig. 50

in marmo che lo ornarono contengono però riferimenti ai generi tradizionali, sostenuti da Augusto: grandi “lucerne” da sospensione (Fig. 49) recavano sul fondo maschere comiche, come il vecchio barbuto (Fig. 50) e il servo astuto (Fig. 51); maschere ornamentali (da appendere, Fig. 52) riproducevano personaggi tragici (Fig. 53) e comici. Un frammento di rilievo (perduto) mostrava la mano di un attore che sorregge una maschera tragica (Fig. 54).



*Fig. 51*



*Fig. 52*



*Fig. 53*



*Fig. 54*

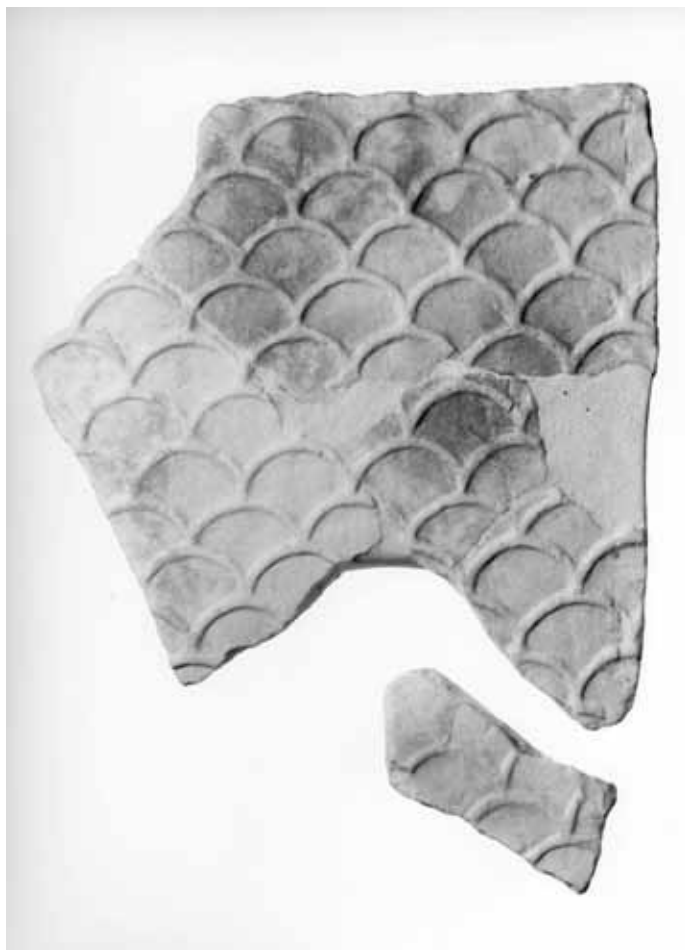
Su un *oscillum* (rilievo decorativo, da sospendere) (Fig. 55), compare una scena di *venatio*, caccia alle fiere tipica degli spettacoli anfiteatrali, in cui un gladiatore della categoria dei “traci” cerca di difendersi, con scudo rettangolare e corta spada, dall’assalto di un grande felino infuriato. Non è possibile dire se il motivo, privo di confronti fra le sculture da sospensione e già per questo insolito, avesse solo scopo decorativo o se si riferisse alla possibilità, considerando che l’anfiteatro fu costruito più tardi, di ospitare nel teatro giochi gladiatori, eventualmente con adeguate protezioni per le zone degli spettatori.

La presenza di condutture sotto il palcoscenico poteva consentire, come già detto, anche l’uso di effetti speciali con giochi d’acqua e l’ornamentazione dell’edificio scenico doveva costituire uno splendido fondale per gli spettacoli.

Fig. 55







*Fig. 56*

Gli scavi hanno restituito anche frammenti di una transenna marmorea (Fig. 56), che doveva essere in opera quando il teatro andò in declino per un incendio; in alcuni teatri delle province orientali, l'inserimento di transenne in epoca tarda è stato interpretato come mutamento della tipologia delle rappresentazioni, con introduzione di spettacoli pericolosi oppure per la creazione di un bacino per spettacoli acquatici; per la carenza di dati, non è possibile trasferire queste ipotesi al contesto veronese.

### **Il teatro come luogo di culto**

Nel mondo romano, i teatri (molto più degli anfiteatri) erano percepiti anche come luoghi in cui esercitare culti a una o più divinità, tanto che – oltre ad essere talvolta coronati da un tempio, come nel caso di Verona – potevano ospitare più edifici religiosi, in genere di non grandi dimensioni.

Nel teatro veronese, un elemento favorevole in tal senso



*Fig. 57*



*Fig. 58*



*Figg. 59-60*

era la disponibilità di acqua, basilare per il compimento di molti riti. Così era probabilmente un luogo di culto il cosiddetto ninfeo, un ambiente scavato nella parete di fondo della Grande Terrazza, ornato da una fontana (alla Fig. 17), e collegato ad altri spazi ipogei, in una zona che mantenne nel tempo una forte valenza religiosa e attrasse in seguito edifici di culto cristiani, fra cui la chiesetta visibile attualmente, dedicata alla Vergine madre di Dio (*Virgini deiparae*) e a San Gerolamo, patrono della congregazione religiosa dei Gesuati. Sulla Grande Terrazza, ma si tratta solo di un'ipotesi, poteva essere collocato il santuario alle divinità di origine egizia Iside e Serapide, molti resti del quale (sculture e iscrizioni) sono stati rinvenuti negli scavi del teatro, come una testa di sfinge faraonica in granito di Assuan (Fig. 57).

Fra le sculture che ornavano il teatro ha una valenza religiosa una testa di statua di Bacco (Fig. 58), però di provenienza solo presunta. Avevano invece prevalente carattere ornamentale tutte quelle sculture che si richiamavano al mondo di Bacco/Dioniso e costituivano quasi delle citazioni, dei richiami raffinati al mondo greco e alla "preistoria" dell'arte teatrale (a Dioniso era stato infatti strettamente collegato il teatro fin dai suoi primordi in Grecia). Così, nel teatro, comparivano satiri, sileni e baccanti, per i quali non sempre è agevole ipotizzare una funzione ed una collocazione precise; alcuni fungevano da atlanti, sostenevano cioè altri elementi architettonici (Fig. 59-60) o



Fig. 61

costituivano pilastrini figurati (Fig. 61, Menade); di particolare raffinatezza alcuni satirelli su volute (Fig. 62), ritenuti elementi di parapetti o decorazioni. L'insieme doveva dare la sensazione di una "architettura animata", con effetti quasi barocchi. Molti *oscilla*, elementi decorativi sospesi, riprendevano questi temi, con soluzioni di grande eleganza formale (Fig. 63-64).

Il complesso teatrale era poi coronato, sulla sommità del colle, da un edificio templare, i cui resti – individuati a metà dell'Ottocento, quando fu costruita la caserma austriaca di Castel S. Pietro – sono stati di recente reindagati (dalla locale Soprintendenza archeologica), confermando che la facciata era orientata come quella del teatro. Le varie ipotesi



Fig. 62



*Fig. 63*



*Fig. 64*



Fig. 65

avanzate in passato sulla divinità cui il tempio era dedicato si scontrano con la totale assenza di elementi probanti (iscrizioni, statue di culto) in collocazione originaria; questa struttura culturale, sicuramente di rilievo a Verona, considerando che era visibile – per la sua posizione – da tutta la città, resta al momento senza nome.

Va infine ricordato che dagli scavi del teatro emersero alcune are votive, di cui una anonima e altre dedicate a Ercole, alle Giunoni e agli *Dei Parentes*. Poiché nella zona confluirono nel tempo – per le costruzioni edilizie – anche materiali lapidei provenienti da altre aree (non escluse le necropoli della città), non è possibile dire se all'interno dell'edificio da spettacolo vi fossero ambienti destinati al culto delle divinità citate o se si tratti di testimonianze in origine collocate altrove.

### **Il teatro come palcoscenico del potere**

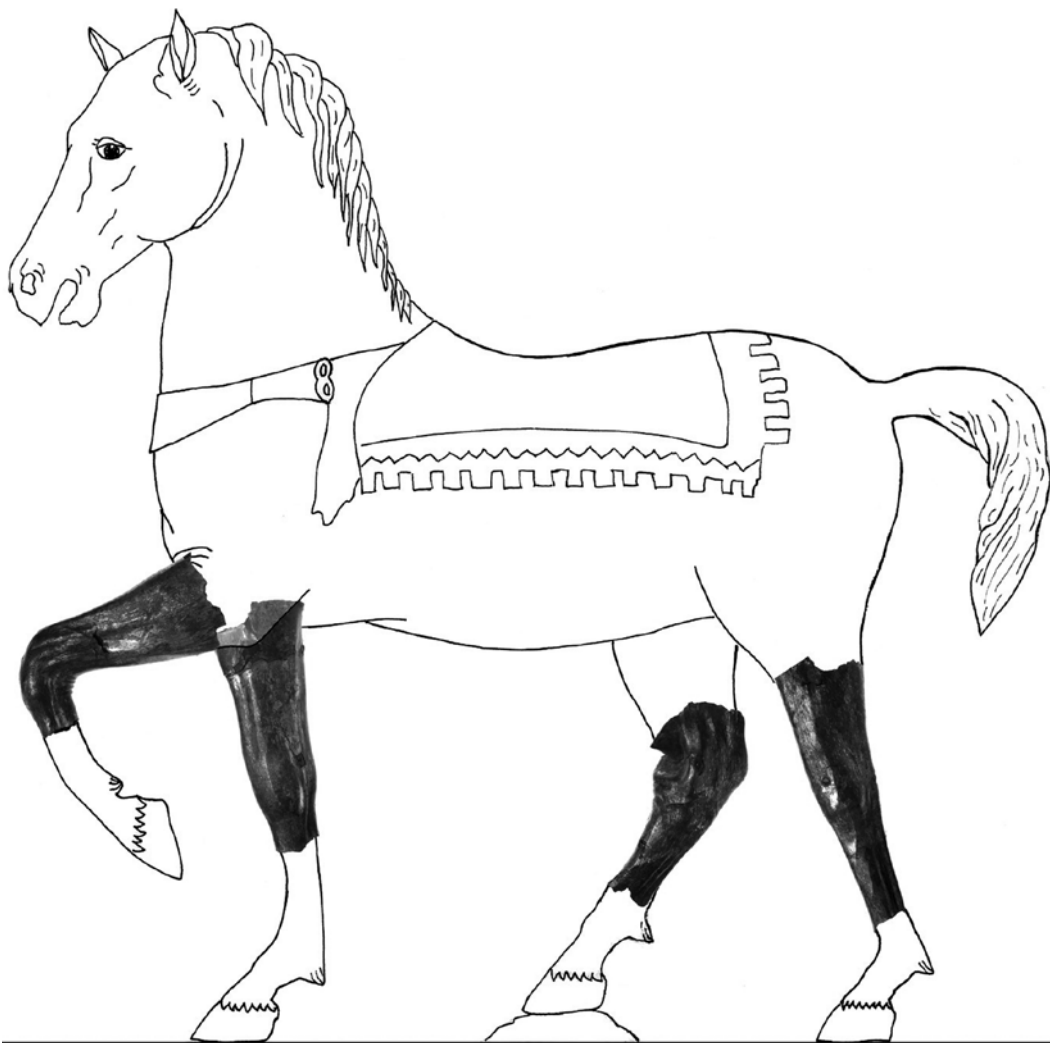
Nei teatri dell'impero era quasi d'obbligo la presenza di statue, spesso di dimensioni maggiori del vero, dell'imperatore e di membri della sua famiglia; esse rendevano tangibile agli spettatori il potere del governo centrale. Purtroppo le sculture non decorative in marmo rinvenute nel teatro veronese

sono in stato fortemente frammentario (ad esempio, ventre panneggiato di statua colossale maschile, Fig. 65) e non consentono l'identificazione dei personaggi rappresentati, anche nel caso di una testa coronata degli inizi del III secolo (Fig. 66). Sorte analoga hanno subito le immagini in bronzo, di cui restano pochi frammenti che lasciano appena intuire l'impatto originario di queste sculture, come le zampe di una statua equestre probabilmente imperiale in bronzo dorato (Fig. 67) e un piede maschile maggiore del vero (Fig. 68).

Richiami alla potenza di Roma erano però presenti un po' ovunque: all'edificio scenico doveva appartenere un fregio in "tufo", che presentava fra l'altro scene di battaglia e Vitto-

*Fig. 66*





*Fig. 67*

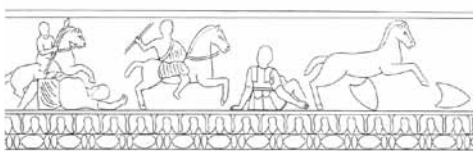
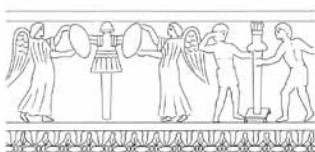


*Fig. 68*





Fig. 69



rie ai lati di un trofeo (Fig. 69); nella decorazione marmorea (come in quella bronzea, cfr. Fig. 42) compariva qui e là il motivo della ghianda, connesso alla quercia come albero sacro a Giove ma anche alla *corona civica*, appunto di foglie di quercia, conferita ad Ottaviano nel 27 a.C. dal Senato, insieme con il titolo di Augusto e con altre onorificenze; un frammento



Fig. 70

di *oscillum* presenta da un lato la dea Fortuna, evidentemente favorevole ai destini di Roma, e dall'altro ancora il motivo della Vittoria e del trofeo di armi vinte ai nemici (Fig. 70).

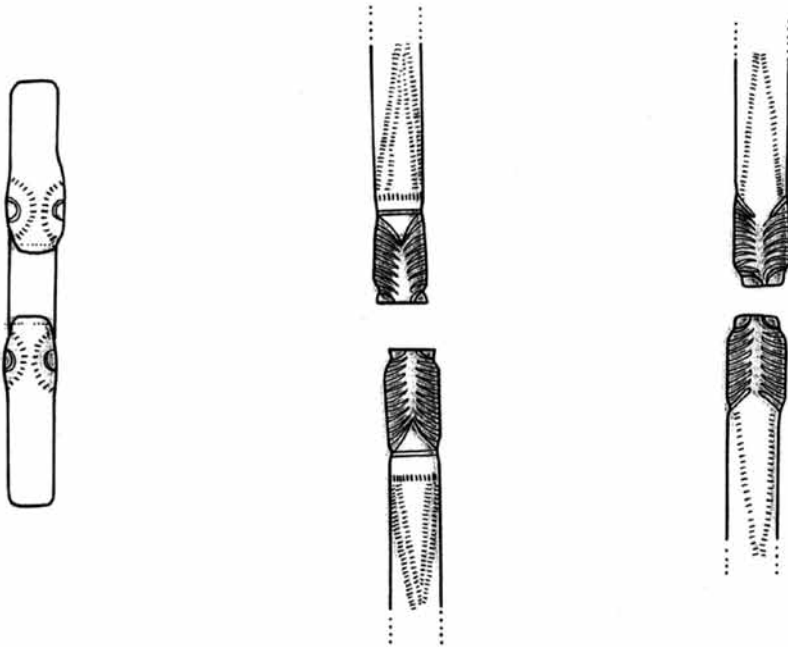
### La fine del teatro

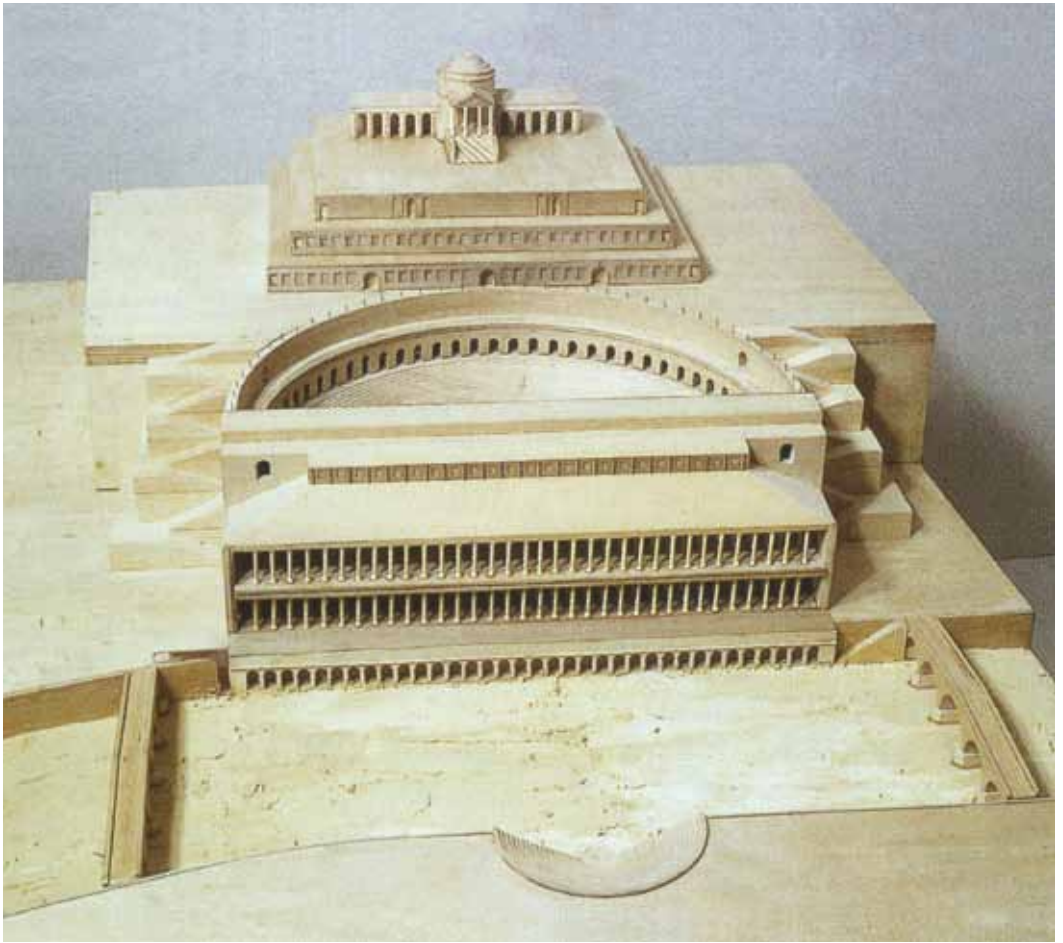
Il disuso del monumento come edificio da spettacolo avvenne in seguito ad un incendio che raggiunse gli spazi sotto il palcoscenico, provocando la fusione delle condutture in piombo. L'evento potrebbe essersi verificato nella seconda metà del III secolo, periodo di grande instabilità, in particolare per le calate degli Alamanni, in cui si è riscontrata a Verona una programmata restrizione delle zone residenziali entro la cinta muraria, per una miglior difesa.

Attorno alla metà del IV secolo l'area del teatro, che restò comunque di proprietà pubblica, risulta occupata da un cimitero. Le tombe, scavate nel pavimento dell'edificio scenico e collocate negli spazi del sottoscena, poste sugli scaloni laterali e dentro il canale che correva attorno all'orchestra, testimoniano che a quella data gli spettacoli erano terminati da tempo, il sistema di controllo delle acque non era più funzionante ed era già avanzato il processo di progressiva distruzione degli arredi marmorei dell'edificio (Fig. 71, monete e bracciali dalle tombe tardoromane del teatro). Nella prima metà del VI secolo il tempio sulla collina era ormai trasformato in una chiesa cristiana, dedicata a san Pietro, che accolse le sepolture dei vescovi Valente e Verecondo, morti nel 531 e 533. Le potenzialità difensive della sommità del colle erano ben evidenti in quest'epoca: i Goti – assaliti dai Bizantini nel 542 – lo usarono infatti come rifugio (secondo Procopio di Cesarea); in seguito ebbe a più riprese funzione militare, fino al dominio degli Austriaci, che vi costruirono la grande caserma tuttora esistente (metà del XIX secolo).

Sulla cavea e nelle adiacenze sorsero nel tempo molti edifici religiosi, privati o utilitari; restano oggi il palazzetto d'ingresso alla zona archeologica, la chiesa dei santi Siro e Libera (orientata secondo le strutture radiali di sostegno alla cavea) e il convento costruito dai Gesuati nel tardo Quattrocento, in cui è situato il Museo Archeologico.

Fig. 71





*Fig. 72*

### **La memoria del teatro e gli scavi**

La memoria di un edificio così maestoso non si perse nel tempo; al 1320 risale la prima pianta nota e, nel tardo Quattrocento-Cinquecento, l'interesse degli umanisti è documentato da rilievi di diverso valore e attendibilità, da Leonardo alle ipotesi di ricostruzione di Andrea Palladio (Fig. 72). Ritrovamenti di sculture, probabilmente fortuiti, sono ricordati agli inizi del Seicento, ma il primo scavo intenzionale si deve alla famiglia Fontana, che possedeva nella seconda metà del Settecento l'attuale palazzetto d'ingresso al teatro; ne emersero numerosi elementi, prevalentemente in marmo, che provocarono in città una rinascita dell'interesse per l'antico monumento.

In seguito, sostenuto e consigliato da Gaetano Pinali, interessante figura della cultura veneta dei primi decenni dell'Ottocento, il ricco commerciante veronese Andrea Monga (1774-1861) diede avvio ad un acquisto a tappeto dei fabbricati costruiti sull'area del teatro, allora quartiere

povero nella geografia urbana, decidendo però di demolirne solo una parte e di mantenere i percorsi interni alla zona. Per circa una decina d'anni (1834-1844), Monga condusse scavi, mettendo in luce alcune zone e arrivando ad aprire al pubblico la parte scoperta della gradinata occidentale della cavea; numerose e di rilievo furono le sculture emerse, per alcune delle quali Monga ordinò restauri integrativi, con risultati talvolta fuorvianti (v. *Appendice*).

Dopo alcuni saggi di scavo, nel 1895 Serafino Ricci diede alle stampe la prima monografia scientifica sul teatro, ben documentata e ricca di notizie.

In seguito, il Comune di Verona acquistò l'area dagli eredi di Monga e avviò un periodo di scavi e di cospicue ricostruzioni, che diedero alla zona l'aspetto attuale. Nel 1919-1923, venne allestito nel convento il Museo Archeologico, in cui confluirono i reperti del teatro (tranne alcuni, conservati nel Museo Maffeiano, che vi furono trasferiti successivamente). In seguito, in particolare alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, si ebbero interventi di pulitura e rimessa in luce di alcuni ambienti.

### **Appendice: La vita di una sfinge**

Negli scavi dell'Ottocento emersero nel teatro frammenti di diverse sfingi, in origine probabili chiusure di file di sedili. Andrea Monga ne fece ricavare una sfinge intera, secondo il gusto dell'epoca: frammenti non pertinenti furono uniti in modo arbitrario (anche tagliandoli e riducendoli), le zampe furono completate in gesso, poi il tutto venne reso uniforme da una pesante scialbatura marrone e collocato su una lastra di marmo di taglio moderno (Fig. 73).

Nel 1959 la scultura fu riesposta, ma senza testa, ritenuta non pertinente, e senza integrazioni in gesso; la sfinge era sostenuta da un'antiestetica barra metallica, fissata a un foro nel petto (Fig. 74). Però spostamenti e rimaneggiamenti avevano indebolito gli incollaggi e la statua fu di nuovo trasferita nei depositi, staccandola dal pilastrino (Fig. 75).

All'inizio del recente restauro (2003), la pulitura offrì una sorpresa: il corpo della sfinge si rivelò ricco di venature violacee, tipiche del pavonazzetto, un marmo pregiato che veniva estratto dalle cave dell'Asia Minore (odierna Turchia), e che nella scultura romana era usato per rappresentare figure "orientali". Inoltre, analizzando tutti i frammenti se ne riscontrò la pertinenza ad almeno cinque sfingi: quella in pavonazzetto di cui resta il corpo e quattro, in marmo bianco e bianco-grigio, di cui rimangono frammenti di ali e di pilastrini. È probabile che in origine fossero sei, per simmetria. Avendo deciso di unire solo i frammenti pertinenti, si esitò



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

a lungo prima di ricollegare al corpo (in modo comunque reversibile) la testa (Fig. 76), ormai priva di parte dei capelli originari (Fig. 77). Considerato che le zone di contatto combaciavano, che il collo è bianco come il marmo della testa, e che l'unione di marmi di due colori diversi (o l'uso di marmo bicolore) era un espediente usato nella scultura romana, si procedette al riassetto (Fig. 78), per rendere più comprensibile la scultura all'osservatore.

Infine il ritrovamento nei depositi di parte di una zampa in pavonazzetto (pertinente a questo esemplare o ad un suo "gemello" scomparso, quindi ad una sesta sfinge) fu d'aiuto nella realizzazione della parte inferiore (2008-2009), necessaria per ragioni statiche (Fig. 79); nelle integrazioni delle zampe, i dettagli anatomici sono appena accennati, per non creare falsi completamenti.



*Fig. 78*

durante



durante



dopo



*Fig. 79*

## BIBLIOGRAFIA

Nei testi citati è possibile reperire ulteriori riferimenti bibliografici.

A. BACCHETTA, *Oscilla. Rilievi sospesi di età romana* (Università degli Studi di Milano. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, CCXLIII), Milano 2006, pp. 473-482, 539-548, e *passim*.

P. BASSO, *Il teatro romano di Verona in un manoscritto inedito di inizi Novecento*, in "Archeologia Veneta", XXI-XXII (TEXNH. Studi di Architettura e di Urbanistica greca e romana in onore di Giovanna Tosi), 1998-1999, pp. 111-124.

M. BOLLA, *L'Isèo e Serapeo di Verona*, in *Iside. Il mito il mistero la magia*, catalogo della mostra (Milano, 1997), a cura di E.A. ARSLAN, Milano 1997, pp. 453-457.

M. BOLLA, *Statuaria e cornici di bronzo di epoca romana nel Museo Archeologico di Verona*, in "Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LXV-LXVI, 2000, pp. 33-39.

M. BOLLA, *Il teatro romano di Verona*, in *Italia antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea*, catalogo della mostra (Parigi-Roma, 2002), Parigi 2002, pp. 26-40.

M. BOLLA, *Sculture del teatro romano di Verona: oscilla e fregio*, in "Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LXX, 2002 (numero monografico).

M. BOLLA, *L'inumazione a Verona*, in "Aquileia Nostra", LXXVI, 2005, cc. 200-202.

M. BOLLA, *Sculture del teatro romano di Verona, decorative e iconiche*, in "Quaderni del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano", 2, 2005, pp. 7-55.

M. BOLLA, *Le iscrizioni dal teatro romano di Verona*, in *Est enim ille flos Italiae... Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Atti delle Giornate di studi in onore di Ezio Buchi (Verona, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di P. BASSO, A. BUONOPANE, A. CAVARZERE, S. PESAVENTO MATTIOLI, Verona 2008, pp. 77-101.

M. BOLLA, *Il recupero delle sculture del teatro romano di Verona*, in *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pavia, 2005), a cura di F. Slavazzi, S. Maggi, Firenze 2008, pp. 169-175.

D. CALOMINO, *Ritrovamenti monetali nel teatro romano di Verona: una proposta interpretativa*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXII, 2006, p. 86-92.

G. CAVALIERI MANASSE, *La via Postumia a Verona, una strada urbana e suburbana*, in *Optima via*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cremona, 1996), Cremona 1998, pp. 111-143.

G. CAVALIERI MANASSE, *Verona: il caso di una polis megale cisalpina*, in *Veneto (Luoghi e tradizioni d'Italia, II)*, Roma 2003, pp. 21-44.

G. CAVALIERI MANASSE, *Il contesto urbanistico del santuario: l'area forense; La tipologia architettonica*, in *L'area del Capitolium di Verona. Ricerche storiche e archeologiche*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona 2008, pp. 293-326.

L. FRANZONI, *Il monumento e la sua storia*, in *Il Teatro romano. La storia e gli spettacoli*, Verona 1988, pp. 13-82.

M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz am Rhein 1987, pp. 113-119 e *passim*.

L. MALNATI, L. SALZANI, G. CAVALIERI MANASSE, *Verona: la formazione della città*, in *Des Ibères aux Vénètes* (Collection de l'Ecole française de Rome, 328), a cura di S. ACUSTA-BOULAROT, X. LAFON, Roma 2004, pp. 347-378.

G. MARCHINI, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Roma 1972, pp. 47-53, 173-181.

G. PINALLI, *Relazione degli scavi dell'antico romano teatro che ha esistito sulle falde del colle ora detto Castello di San Pietro in Verona mirabilmente intrapresi e compiuti dal signor Andrea Monga*, Milano 1845.

S. RICCI, *Il teatro romano di Verona studiato sotto il rispetto storico ed archeologico con la biografia di Andrea Monga, suo scopritore*, Venezia 1895.

L. SPERTI, *I capitelli romani del Museo Archeologico di Verona* (Collezioni e musei archeologici del Veneto, 26), Roma 1983, parte I (pp. 17-35).

F. TERRACINA, *Importazione di marmi bianchi per uso architettonico nella Cisalpina: il caso di Verona*, in *Studi lunensi e prospettive sull'Occidente romano*, Atti del Convegno (Lerici, 1985), in "Quaderni di Studi Lunensi", 10-12, III, pp. 643-659.

G. TOSI, *Gli edifici per spettacolo di Verona*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana (Antichità Altoadriatiche, XLI)*, Udine, pp. 241-257.

G. TOSI, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, I-II, Roma 2003, pp. 537-540.



MATR = Civico Museo Archeologico al Teatro romano, Verona. Le fotografie senza indicazioni sono dall'Archivio del Museo, anonime.

- Fig. 1. Il teatro romano e la caserma austriaca di Castel S. Pietro visti dall'alto.
- Fig. 2. Pianta di Verona nel I sec. d.C. con i principali monumenti, da CAVALIERI MANASSE 2003.
- Fig. 3. Verona romana nella prima metà del I sec. d.C., con il teatro sullo sfondo (ricostruzione Accademia Cignaroli di Verona, con la consulenza di M. Bolla).
- Fig. 4. Palestrina, il santuario della Fortuna Primigenia.
- Fig. 5. Sezione del colle di san Pietro (a: da MALNATI, SALZANI, CAVALIERI MANASSE 2004, b: eseguita da E.J.B. GUILLAUME nel 1860).
- Fig. 6. Teatro e odeon in rapporto al percorso della *via Postumia*, da CAVALIERI MANASSE 1998.
- Fig. 7. Iscrizione falsa dagli scavi di Andrea Monga (MATR, n. inv. 29836).
- Fig. 8. Iscrizione relativa alla costruzione del teatro con indicazione della spesa in migliaia di sesterzi, frammento (MATR, n. inv. 29053; foto d'archivio).
- Fig. 9. Iscrizione relativa alla costruzione (o ad un restauro) del teatro (Museo Maffeiano, n. inv. 28226; *CIL*, V, 3348; foto M. Bolla).
- Fig. 10. Scalinata del teatro, esempio di *opus vittatum* (foto M. Bolla).
- Fig. 11. "Passeggiata" superiore, *opus reticulatum* con motivo decorativo (foto M. Bolla).
- Fig. 12. Scaletta mediana della cavea; il restauro novecentesco ha rispettato la bicromia originaria (foto M. Bolla).
- Fig. 13. Antefissa dal teatro (MATR, n. inv. 30353; foto M. Toni).
- Fig. 14. Laterizio prodotto da *Sabinia Quinta* (MATR, n. inv. 43663; foto M. Bolla).
- Fig. 15. Pavimento in *opus sectile* dell'orchestra, ricostruito o integralmente ricreato agli inizi del Novecento (foto U. Tomba).
- Fig. 16. Prima passeggiata: resto di un canale laterizio entro una semicolonna (quasi scomparsa) del prospetto architettonico in tufo (foto M. Bolla).
- Fig. 17. Fontana (priva della vasca inferiore) sulla parete di fondo del ninfeo della Grande Terrazza (foto M. Bolla).
- Fig. 18. Travi di pietra nell'intercapedine (foto M. Bolla).
- Fig. 19. Tubo in piombo con bollo di *Lucius M--- C---* (MATR, n. inv. 36666; foto M. Bolla).
- Fig. 20. Pianta del teatro (rilievo Leone Benvegnù, 1980).
- Fig. 21-22. Capitelli degli ordini esterni del teatro.
- Fig. 23. Ricostruzione del teatro (Accademia Cignaroli di Verona, con la consulenza di M. Bolla).
- Fig. 24. Corridoio orientale (foto U. Tomba).
- Fig. 25. Arco ricostruito nel 1914 nello scalone occidentale (foto M. Bolla).
- Fig. 26. Possibile collocazione di sfinge in rapporto al *balteus* (M. Bolla; Aster).
- Fig. 27. Sfinge (MATR, nn. inv. 22157, 35708, 35903, 35904; foto G. Stradiotto).
- Fig. 28. Erma di Bacco giovane (MATR, n. inv. 29543; foto G. Stradiotto).
- Fig. 29. Erma di Bacco maturo (MATR, n. inv. 29542; foto G. Stradiotto).
- Fig. 30. Erma di satiro adolescente (MATR, n. inv. 29541; foto G. Stradiotto).
- Fig. 31. Erma di satiro anziano (MATR, n. inv. 29540; foto G. Stradiotto).
- Fig. 32. Blocco di gradinata del teatro con indicazioni dei posti a sedere (foto M. Bolla).
- Fig. 33. Sostegni forse per lastre di seduta, in marmo (MATR, nn. inv. 35766-35767; foto U. Tomba).

- Fig. 34. Il loggiato, parte ricostruita (foto M. Bolla).
- Fig. 35. Sostruzioni della cavea, parte orientale (foto U. Tomba).
- Fig. 36. Blocco della fronte del palcoscenico o *pulpitum* (MATR, n. inv. 22151; foto G. Stradiotto).
- Fig. 37. Ricostruzione di nicchia del *pulpitum* (disegni F. Lattini; Aster).
- Fig. 38. Blocchi relativi al sipario (foto U. Tomba).
- Fig. 39. Frammento di grande vaso, in marmo (MATR, n. inv. 22158; foto U. Tomba; disegno Aster).
- Fig. 40. Fregio con palme.
- Fig. 41. Decorazione con edera, vite, olivo, in bronzo (MATR, n. inv. 29574; foto G. Stradiotto).
- Fig. 42. Parte di festone con foglie di quercia, bronzo dorato (MATR, n. inv. 29898; foto G. Stradiotto).
- Fig. 43. "Passeggiata" superiore (foto U. Tomba).
- Fig. 44. Pilastrino con iscrizione *C(ai) Gavi* (foto M. Bolla).
- Fig. 45. Pilastrino con iscrizione *S(everai) L(uci) C(aeli)* (foto M. Bolla).
- Fig. 46. Lastra di seduta in marmo con iscrizione *lin(ea)* (MATR, n. inv. 29810; foto M. Bolla).
- Fig. 47. Lastra di seduta in marmo con iscrizione *Pisci(---)* (MATR, n. inv. 29812; foto M. Bolla).
- Fig. 48. Iscrizione in onore di Marco Septimio Aurelio Agrippa, nel portico del teatro di *Lepcis Magna*, in Libia (IRT606; foto J.B. Ward-Perkins).
- Fig. 49. Ipotesi di sospensione di lucerne e *oscilla* in marmo (disegno F. Lattini).
- Fig. 50. Lucerna con maschera teatrale di vecchio barbuto, marmo (MATR, n. inv. 22160+22243+22252).
- Fig. 51. Lucerna con maschera teatrale del servo, marmo (MATR, n. inv. 22193+22195+22245).
- Fig. 52. Ipotesi di sospensione di maschera in marmo (disegno F. Lattini).
- Fig. 53. Maschera teatrale tragica, marmo (MATR, n. inv. 35050).
- Fig. 54. Frammento di rilievo, perduto (foto d'archivio).
- Fig. 55. *Oscillum* sagomato a pelta, marmo (MATR, n. inv. 22161; foto U. Tomba).
- Fig. 56. Transenna, marmo (MATR, n. inv. 35075; foto U. Tomba).
- Fig. 57. Testa di imperatore come sfinge faraonica, granito rosa di Assuan (MATR, n. inv. 29055; foto U. Tomba).
- Fig. 58. Testa di Bacco, forse dal teatro, marmo (MATR, n. inv. 35579; foto U. Tomba).
- Fig. 59. Sileno con otre sulle spalle, marmo (MATR, n. inv. 28769; foto G. Stradiotto).
- Fig. 60. Sileno con pelle di leone, marmo (MATR, n. inv. 28770; foto G. Stradiotto).
- Fig. 61. Baccante, marmo (MATR, n. inv. 22147; foto G. Stradiotto).
- Fig. 62. Satirello su voluta, marmo (MATR, n. inv. 22149; foto G. Stradiotto).
- Fig. 63. Sileno con fichi, su *oscillum* in marmo (MATR, n. inv. 22162; foto U. Tomba).
- Fig. 64. Satiro con il tipico bastone dei pastori, su *oscillum* in marmo (MATR, n. inv. 22164; foto U. Tomba).
- Fig. 65. Ventre di statua colossale, marmo (MATR, n. inv. 35142; foto U. Tomba).
- Fig. 66. Testa con corona, marmo (MATR, n. inv. 35063; foto G. Stradiotto).
- Fig. 67. Ipotesi di collocazione delle zampe di statua equestre, bronzo dorato (disegno M. Bolla; foto e montaggio G. Stradiotto).
- Fig. 68. Piede nudo di statua maschile (MATR, n. inv. 22094; foto G. Stradiotto).
- Fig. 69. Elementi di fregio "in tufo" (MATR, nn. inv. 35512, 35111; foto G. Stradiotto; disegni Aster).
- Fig. 70. Ipotesi di ricostruzione del motivo presente su un frammento di *oscillum* (MATR, n. inv. 22171; disegno F. Lattini).
- Fig. 71. Appunto di Andrea Monga su monete di Costantino da tomba sullo scalone occidentale; bracciali decorati a teste di serpe da altre sepolture (MATR, nn. inv. 34707-34709).
- Fig. 72. Plastico del teatro, tratto nel 1997 dai disegni di Andrea Palladio (dono Liceo Scientifico "Messadaglia", Verona, docente arch. G. Anselmi; esecutori S. Gottoli, L. Savio; foto U. Tomba).
- Fig. 73-79. Interventi sulla sfinge in pavonazzetto (76, 78: foto U. Tomba; 79: foto Ambra Co.Re. SNC).



