

ELENA CAZZUFFI

Un capitolo dimenticato della storia del teatro
nella 'ricostruzione' del *Ludus septem sapientum* di Ausonio

Nel 390 d.C., quando la vena teatrale della letteratura latina sembrava definitivamente esaurita, Ausonio dedica a Latino Pacato Drepanio, figura allora emergente nella compagine politica della Gallia¹, un dramma in senari giambici² incentrato sui sette sapienti della Grecia arcaica³. La bizzarra composizione, preceduta da un'epistola

¹ Per la biografia di Latino (o Latinio) Pacato Drepanio - ministro delle province galliche, panegirista imperiale, proconsole d'Africa e *comes rerum priuatarum* - si vedano le ricostruzioni di Hanslik 1942 (2058-2060), Jones - Martindale-Morris 1971 (272 s.v. *Drepanius*), Coşkun 2002 (96s. e 208) e Turcan-Verkerk 2003; altre informazioni sono ricavabili dai numerosi studi sul panegirico: vd. Pichon 1906 (136ss.), Galletier 1955 (48ss.), Matthews 1971 (4073-4099), Sabbah 1984 (379), Del Chicca 1985 (111s.), Nixon 1987, Nixon - Saylor Rodgers 1994 (437ss.) e Lassandro - Micunco 2000 (13ss.).

² L'*opusculum* va collocato all'intersezione tra più generi, ma principalmente entro i confini del dramma antico e, per questo, andrebbe ricordato nelle storie letterarie e del teatro quale testimonianza di una nuova e diversa percezione dell'opera teatrale a fianco di altre produzioni che conservano solo nel titolo elementi di teatralità, e.g. la *Medea* di Osidio Geta e l'*Orestis tragoedia* di Blossio Emilio Draconzio (per la prima si rinvia a Herzog - Schmidt 2000, 689 e a Paratore 2005, 293s., invece, per la seconda basti qui un cenno al recente studio di Wasyl 2011, 13ss. e 20ss. con relativa bibliografia). Tra gli altri, tacciono in merito al *Ludus* Bardon 1952, 214ss. e Paratore 2005, 291ss.; mentre cenni al valore documentario dell'opera compaiono in Everat 1885, 32 («*Ludus septem sapientum comoedia est*»), Wild 1951, 381 («the *Lud. sept. sap.* represents Ausonius' very limited attempts at drama writing») e Spahlinger, in Althoff - Zeller 2006, 165s. («werk... die dramatische Gattung in der Spätantike vertritt»).

³ I sette sapienti con le loro massime sono un soggetto diffuso nella produzione artistica (soprattutto nella musiva, con una particolare proliferazione nel III secolo) e nella poesia, specialmente quella tardoantica, dove il tema subisce un'erudita riduzione entro componimenti catalogici. In ambito latino si ricordano: i sette esametri di Hyg. *fab.* 221, i sette distici di Luxor. *Anth. Lat.* 351R. (=346S.B.) e le sequenze dei sidoniani *carm.* 2,156-163 (sette esametri), *carm.* 15,42-50 (nove esametri) e 23,101-110 (dieci endecasillabi falecei); in ambito greco, invece: l'epigramma di *Anth. Pal.* VII 81 attribuito ad Antipatro di Sidone, l'anonimo *Anth. Pal.* IX 366 e il catalogo in distici elegiaci Εἰς τοὺς ἑπτὰ σοφούς (tratto dal Cod. reg. 1630, p. 189 ed edito da Boissonade 1892, 143). All'orizzonte medievale appartengono, poi, i Τῶν ἑπτὰ σοφῶν ἀποφθέγματα ovvero *Recensio byzantina*, una compilazione medievale in trimetri giambici sui detti dei sette savi (su cui vd. Wölfflin 1886, 289ss. e Tziatzi Papagianni 1994, 32ss.), e il *Conuiuium M. Tulli*, un'antologia in prosa di massime strettamente imparentata con le raccolte

prefatoria in distici e articolata in una serie di monologhi, aderisce a suo modo a prescrizioni e consuetudini del genere comico: ciascun savio recita un discorso in cui enuncia la *γνώμη* che tradizionalmente gli è attribuita, la traduce in latino, la commenta raccontando un aneddoto tratto dalla leggenda o la adatta al contesto romano, spesso facendo riferimento a massime sapienziali plautine e terenziane. Plausibilmente l'opera era destinata alla lettura, come lascia intendere la dedicatoria a Pacato, invitato alla diretta fruizione del dono poetico⁴. Tuttavia, anche a seguito di una scorsa superficiale, il lettore è indotto a classificare l'*opusculum* entro il genere teatrale: il titolo, il metro giambico, i contenuti, la struttura congegnata in monologhi, il rispetto di alcune convenzioni sceniche e le sezioni introduttive del *Prologus* e del *Ludus* suggeriscono concordemente questa interpretazione⁵.

Pur essendo un componimento problematico per vari aspetti e, primieramente, per l'eccentricità formale, il *Ludus* è ad oggi privo di un commento specifico⁶ e generalmente viene ricordato negli studi ausoniani quale documento dell'attività docente svolta dal poeta e archiviato, insieme ad altri scritti, come testo di ispirazione scolastica, riflesso degli insegnamenti morali episodicamente impartiti nelle classi di grammatica e di retorica, assemblati secondo i principi della mnemotecnica in risposta alle esigenze degli studenti⁷. Così anche Green, editore oxoniense degli *Opuscula*, ha ritenuto che questa «imaginative mise en scène» fosse stata composta per una classe molti anni prima dell'invio a Pacato nel 390⁸; e, allineata a questa diffusa opinione, Hagith Sivan ha ribadito che la *pièce* doveva avere originariamente una destinazione scolastica e servire precisamente alla didattica del greco⁹. Questa lettura, inattaccabile nella sua sostanza, merita, tuttavia, delle precisazioni: certamente l'operetta si armonizza per forma e argomento con metodi e contenuti della pedagogia romana, ma verosimilmente l'insegnamento del greco non era il suo unico né il suo principale obiettivo formativo perché le *γνώμαι*, in quanto cristallizzazioni linguistiche, non potevano essere utili per

di Demetrio Falereo e di Sosiade (vd. Traube 1920, 126-128 e Tziatzi Papagianni 1994, 55ss.).

⁴ Nelle topiche richieste al dedicatario il poeta accenna alla lettura e non alla rappresentazione dell'opera: *ignoscenda istaec an cognoscenda rearis, / attento, Drepani, per lege iudicio. / Aequanimus fiam te iudice, siue legenda / siue tegenda putes carmina quae dedimus (lud. 1-4).*

⁵ Cf. Della Corte 1956-57, 24 («il *Ludus* è molto vicino alla palliata») e il già citato Everat 1885, 32.

⁶ Le uniche traduzioni con note di commento sono quelle delle edizioni di Green 1991, 597-606 e di Combeaud 2010, 716-718.

⁷ Roger 1905 (17), Pichon 1906 (156s.), Cole 1909 (33: non menziona espressamente lo *Spettacolo dei sette sapienti*, ma le osservazioni prodotte sugli *opuscula* didattici vi fanno chiara-mente riferimento), Etienne 1962 (259).

⁸ Green 1991, 597.

⁹ Sivan 1993, 77.

l'avviamento alla seconda lingua in una classe di livello elementare e nulla potevano valere a un livello intermedio o avanzato¹⁰. Il *Ludus*, piuttosto, compendia ammaestramenti morali¹¹ e, forse, introduceva allo studio della filosofia, tenuto conto anche del ruolo di precursori del sapere filosofico tradizionalmente assegnato ai sapienti¹²; non solo: la composizione proponeva aneddoti sui savi, addestrava al senario comico¹³, raccoglieva fitte citazioni dalle commedie plautine e terenziane e, inoltre, provvedeva indicazioni sul costume ludico di epoca repubblicana e sulla storia del teatro.

Il *Prologus*, che dà l'avvio allo spettacolo in omaggio alla consuetudine scenica, assolve a una triplice funzione: evocativa, perché crea nel lettore una suggestione tale per cui, proseguendo con la lettura, ricordi che l'ambientazione prevista è la scena di un nudo teatro dell'Urbe; introduttiva, perché anticipa l'ingresso personaggi (vv. 19-21 *Septem sapientes... / ... / hodie in orchestram palliati prodeunt*); informativa, perché riferisce due ordini di nozioni, rileva il divario culturale che separa Greci e Romani (vv. 22-31) e presenta una essenziale storia dell'edilizia teatrale romana (vv. 32-41)¹⁴. La discussione di questi due nuclei tematici non è estranea allo sviluppo del dramma, ma ne anticipa il tema fondamentale, cioè l'accostamento della sapienza dei Greci a quella dei Romani, spesso rilevando come la Latinità non esca sconfitta dal confronto¹⁵.

¹⁰ Nella Gallia del IV secolo il piano degli studi prevedeva l'insegnamento del greco che, quindi, era noto ai docenti ed era appreso dagli allievi (cf. e.g. Auson. *protrept.* 45ss. e *epist.* 8,25-34), anche se non sempre con apprezzabili risultati (così Haarhoff 1958, 222); in ogni caso, secondo Courcelle 1948 (246-252), la cultura greca in Gallia si esaurì solo alla fine del V secolo con la morte di Claudio Mamertino.

¹¹ Ternes 1986, 148 include il poemetto tra le opere sapienziali del bordolese e, in particolare, tra quelle inerenti all'*ars uiuendi*, riconoscendo una sostanziale unità nella morale contenuta in vari *opuscula*, nell'*ecl.* 20 (*De uiro bono*), nell'*Epicedion in patrem* e nei *Parentalia*.

¹² Le biografie dei sette sapienti, comprensive di aneddoti e detti, precludono alle trattazioni di storia della filosofia in Diog. Laert. I 30ss., in Clem. Alex. *Strom.* I 14,59ss. e dovevano occupare analoga posizione anche in ben più antichi scritti *περὶ φιλοσοφίας* (vd. Busine 2002, 65ss. e Reale 2005, LVIII).

¹³ Pare che il senario giambico delle *fabulae* fedriane fosse il primo metro con cui il *puer* si metteva alla prova nella composizione (vd. Bloomer 2011, 133 e, soprattutto, la n. 56); se è vero che dalla favola i bambini ricavano ammaestramenti morali, metodo di studio e tecniche di memorizzazione, il *Ludus*, prefiggendosi analoghi obiettivi didattici, poteva rappresentare il passo successivo rispetto alla lettura di Fedro perché si presentava come *exemplum* di versificazione giambica, affine alla commedia e adatto all'edificazione etica dell'infanzia.

¹⁴ Osservazioni sugli usi teatrali di epoca repubblicana compaiono cursoriamente anche in altri monologhi: in quello di Solone si accenna agli agoni *more Graeco* (v. 73), Cleobulo ricorda la *lex Roscia theatralis* (v. 150s.), quasi tutti, uniformandosi all'uso della commedia, invitano il pubblico all'applauso (vv. 130, 188, 201, 213, 229).

¹⁵ La traduzione latina delle massime insiste in qualche caso su fatti linguistici, più spesso

Prima di tutto il Prologo annuncia che i sette sapienti faranno il loro ingresso sulla scena¹⁶, palliati di fronte a una platea di cittadini togati; la sensibilità del pubblico non deve esserne urtata: le usanze greche sono differenti e consentono a uomini liberi di presentarsi su un palco senza incorrere nell'infamia¹⁷. La distanza tra mondo ellenico e mondo latino, argomento introduttivo già nel *De uiris illustribus* di Nepote, è stigmatizzata tramite la menzione dei due abiti tradizionali (pallio 21 e toga 22), identificativi – significativamente nell'*incipit* del *Ludus* – di tipi distinti di commedie¹⁸;

invece si concentra su aspetti culturali e sempre fa attenzione alla morale. La sovrapposizione tra i sistemi etico-culturali greco e romano è continua: Chilone, ad esempio, interpreta lo γνῶθι σεαυτόν secondo la pratica dell'esame di coscienza e facendo riferimento a valori romani (vv. 140ss.); Cleobulo presuppone un'elaborazione indipendente del detto greco μηδὲν ἄγαν e del latino *ne quid nimis* e il contesto di applicazione è ancora romano (vv. 155ss.); il bianteo πλείστοι κακοί allude alla teorizzazione ciceroniana sulla barbarie (vv. 189ss.); Talete associa l'ἔγγυα πάρα δ' ἄτα all'istituto giuridico della *sponsio* (v. 181 *Latinum est sponde; noxa <sed> praesto tibi*).

¹⁶ Più precisamente, al v. 21, il *Prologus* sostiene che si esibiranno nell'*orchestra* che, com'è noto, nei teatri romani non aveva più alcuna funzione scenica ed era destinata ai seggi dei senatori nell'Urbe e dei maggiorenti nelle altre città (Vitr. V 6,2 *omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata*; cf. Beare 1955², 168=Beare 2008⁶, 204s., Bieber 1961, 187-189 e Sear 2006, 2ss.). Si tratta, forse, di una tra le prime documentazioni della perduta consapevolezza della differenza tra scena e orchestra (così la intende Bohnenkamp alla voce *orchestra* di *TbLL* IX/2, 930,35ss.); pare ne dia una prima attestazione già Dio Cass. LXII 29,1 che usa il termine 'orchestra' con il significato di 'palcoscenico': 'Ο δὲ Νέρων ἄλλα τε γελοῖα ἔπραττε, καὶ ποτε καὶ ἐπὶ τὴν τοῦ θεάτρου ὀρχήστραν ἐν πανδήμῳ τινὶ θεᾷ κατέβη καὶ ἀνέγνω Τρωικὰ τινα ἑαυτοῦ ποιήματα (cf. Kelly 1996, 71 n. 5 e 80 n. 37). Tuttavia il fraintendimento è in genere ricondotto a Festo: *ore<hestra, locus in scaena (sic PAVL. FEST. p. 180), in quo> antea, qui nunc pla<nipedes dicuntur agebant>* (cf. Isid. orig. XVIII 44 *orchestra autem pulpitus erat scaenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, bisque canentibus alii gestus edebant*); nell'idea di Festo l'*orchestra* sarebbe una sorta di pulpito posto sulla scena, la quale a sua volta, lungi dall'essere un semplice palco, sarebbe stata una costruzione a forma di capanno.

¹⁷ Riguardo all'infamia sancita contro gli attori Nepote per primo segnala il diverso costume che contraddistingueva mondo greco e romano (*praef.* 5): *magnis in laudibus tota fere fuit Graecia uictorem Olympiae citari, in scaenam uero prodire ac populo esse spectaculo nemini in eisdem gentibus fuit turpitudini. Quae omnia apud nos partim infamia, partim humilia atque ab honestate remota ponuntur. Contra ea pleraque nostris moribus sunt decora, quae apud illos turpia putantur. Quem enim Romanorum pudet uxorem ducere in conuiuium? Aut cuius non mater familias primum locum tenet aedium atque in celebritate uersatur? Quod multo fit aliter in Graecia.*

¹⁸ Sul pallio come vestimento simbolo dei Greci si confronti e.g. Mart. Cap. IV 328 *cui (sc. Dialecticae) quidem pallium Athenarum uestitus* e IV 333 *maxime quod eam palliatorum populus et Graiae iuuentutis electio sequebatur*. Nel *Ludus* la menzione del *pallium* accanto a quella della *toga* identifica i due popoli, e forse anche i due tipi di commedie, ma verosimilmente risponde

questa diversità è poi rimarcata dall'accostamento *nobis... non et Atticis...* (v. 24) ed è infine allusa nell'espressione *nostris negotis* (v. 26), probabilmente in polemica con il corrispettivo *otium* orientale. È evidente che si tratta di dati convenzionali, ma il *Prologus* ausoniano ne propone un'interpretazione peculiare: la discordanza rilevabile tra gli usi e i costumi dei due popoli non ha alla sua radice morali opposte, ma va ravvisata nelle diverse strutture di cui le città disponevano come sedi delle istituzioni statali.

Il Prologo, quindi, sviluppa il secondo nucleo argomentativo, quello inerente alla storia dell'edilizia scenica: mentre Atene si serve del teatro anche per dibattimenti politici¹⁹, cui prendevano parte ovviamente uomini liberi, Roma, invece, distribuendo i molteplici istituti repubblicani in spazi distinti (v. 26 *nostris negotis sua loca sortito data*), separa nettamente i luoghi in cui possono muoversi gli *ingenui* da quelli in cui esercitano la loro professione classi sociali di livello inferiore, nella fattispecie i teatri. A questo punto prende l'avvio il compendio di storia dell'edilizia teatrale, una digressione dichiarata (v. 42 *... non hac causa huc prodii*), che non imputa al mondo orientale il decadimento dei costumi, ma ne rintraccia l'origine in seno all'imperialismo romano: quella che nella Grecia antica era la sede delle consultazioni pubbliche (v. 30 *ad consulendum publici sedes loci*) divenne a Roma luogo esclusivo per gli spettacoli, degenerazione del *luxus* repubblicano (v. 31).

Quid erubescis tu, togate Romule, scaenam quod introibunt tam clari uiri? Nobis pudendum hoc, non et Atticis quoque, quibus theatrum curiae praebet uicem.	25
Nostris negotis sua loca sortito data: campus comitiis, ut conscriptis curia, forum atque rostra separat ius ciuium. Vna est Athenis atque in omni Graecia ad consulendum publici sedes loci,	30
quam in urbe nostra sero luxus condidit. Aedilis olim scaenam tabulatam dabat subito excitatam nulla mole saxea. Murena sic et Gallius: nota eloquar. Postquam potentes nec uerentes sumptuum	35
nomen perenne crediderunt, si semel constructa moles saxeo fundamine in omne tempus conderet ludis locum, cuneata creuit haec theatri immanitas.	

anche all'iconografia tradizionale del filosofo, barbato, palliato e munito di bastone e bisaccia (Courcelle 1984, 88).

¹⁹ Sulla questione vd. Longo 1989, 23s.

Pompeius hanc et Balbus et Caesar dedit
Octavianus, concertantes sumptibus.

40

La polemica contro lo sfarzo edilizio era materia di dibattito già ai tempi di Cato²⁰; inizialmente la contestazione riguardava, per lo più, *domus* private e, solo in un secondo momento, coinvolse gli edifici pubblici. Cicerone, la cui posizione diventerà norma in età augustea, detta il *modus* da serbare nella *aedificatio*: il limite da non oltrepassare coincide con il confine tra *publica magnificentia* e *priuata luxuria*²¹. La disputa, testimoniata da numerosi autori di età repubblicana e imperiale, divenne ben presto un *topos* retorico-diatribico connesso con la moda delle ville, occupandosi marginalmente di costruzioni cittadine; col tempo, però, un ramo piuttosto produttivo di tale polemica venne a intrecciarsi con il filone tematico della storia teatrale romana, innestando nuova linfa nell'invettiva.

Tra le fonti sulla storia del teatro romano, piuttosto numerose sia in poesia che in prosa²², si possono distinguere due ordini di indagine: alcuni autori cercano di ricostruire le origini dei *ludi*, di cui spesso danno lettura evoluzionistica; altri, invece, ripercorrono con una certa puntualità le tappe che segnarono lo sviluppo di un'architettura teatrale a Roma. In genere i poeti si concentrano sul primo aspetto, le origini dei *ludi*²³, mentre gli storici

²⁰ O.R.F. 174 *neque mihi aedificatio neque uasum neque uestimentum ullum est manupretiosum neque pretiosus seruus neque ancilla* (in Gell. XIII 24,1). Un'analisi sociologica del *luxus* romano e delle leggi suntuarie si trova nel recente volume di Zanda, 2011, 2-8 (del dispendio tipico di giochi e spettacoli si discute alle p. 12ss., ma la trattazione non è altrettanto esaustiva).

²¹ Leg. III 30, *parad.* V 37, *off.* I 138ss. (sui quali vd. Romano 1991-1993, 221ss.).

²² Cf. Tert. *spect.* 5,2 *extant auctores multi qui super ista re [sc. de originibus theatri] commentarios ediderunt*; non è chiaro di quali testi disponesse Tertulliano: l'apologista cita espressamente L. Calpurnio Pisone Frugi in *spect.* 5,8 (Castorina 1961, 99 ritiene si tratti di citazione di seconda mano, perché gli *Annales* di Pisone all'epoca dovevano essere già scomparsi), Varrone in *spect.* 5,3 (anche in questo caso non è certo che i *Libri rerum diuinarum* e il *De originibus scaenicis*, ricostruito nei fr. 70-77 Fun., siano fonte diretta del *De spectaculis*) e Svetonio in *spect.* 5,8 (sicuramente fu consultata la *Ludicra historia*, di cui ci danno notizia Gell. IX 7,3, la nostra fonte per il titolo, e la *Suda*, che, invece, la chiama Περὶ τῶν παρὰ Ῥωμαίοις θεωρικῶν καὶ ἀγώνων). Altri autori antichi di testi *de originibus theatri*, non menzionati da Tertulliano ma di cui abbiamo notizia, sono: Sinnio Capitone, *Libri spectaculorum* (citato da Lact. *inst.* VI 20,35 *paulatim tamen et ceteris diis idem honos tribui coepit singulique ludi nominibus eorum consecrati sunt, sicut Sinius Capito in libris spectaculorum docet*; su *Sinnius* vd. anche Gell. V 21,9 e cf. Hertz 1844, 18s. e 27-37, Kretzschmer 1860, 61s., Schanz 1909, 484 §198, Teuffel 1920⁷, vol. II p. 137s. § 260 e Bardon 1952, 112s.); Giuba, Θεατρικὴ ἱστορία (*Der Kleine Pauly* 2, München 1967, 1493s. s.v. *Iuba* n° 2 con relativa bibliografia [W.Spoerri]); Catone nelle *Origines* e L. Cassio Emina negli *Annales* (con riferimento ai quali vd. Castorina 1961, 99).

²³ Del primo gruppo di fonti fanno parte Tib. II 1,51-6, Verg. *georg.* II 380-396, Hor. *epist.*

prediligono l'edilizia teatrale, spesso approcciando la questione con intenti moralistici e/o didattici²⁴; fanno eccezione Ovidio, che nell'*Ars* dedica più di qualche verso a distinguere tra un prima segnato da allestimenti improvvisati e temporanei e un dopo caratterizzato dal teatro marmoreo, e Tito Livio, che affronta insieme entrambi i temi.

Ausonio fa riferimento alle trattazioni del secondo tipo, quelle inerenti agli edifici e agli allestimenti; le informazioni offerte ricorrono simili e con una certa regolarità nella maggioranza dei testi. *In primis* si nota che la dedica del teatro di Pompeo a Venere Vincitrice figura come uno spartiacque; secondariamente, facendo ordine tra i dati riguardanti la fase anteriore all'erezione del *theatrum lapideum*, si riconoscono due momenti. Del primo gli storici rilevano alcuni episodi emblematici legati all'assenza di uno spazio permanente destinato agli spettacoli: inizialmente – racconta Tacito (*ann.* XIV 20,2)²⁵, ma la questione è discussa²⁶ – gli spettatori assistevano in piedi perché si temeva che la plebe si abituasse all'*otium teatrale*; questa tattica di sfollamento venne presto dismessa, se è vero che – come ricorda Liu. XXXIV 54,3 e 6 – nel 194 vennero riservati posti speciali ai senatori e lo storico, riportando la polemica suscitata dal provvedimento, attesta che i due ordini avevano assistito ai ludi senza alcuna separazione per centocinquanta anni; nel 179 il console Lepido ordinò la costruzione di una cavea con scena presso il tempio di Apollo (Liu. XL 51,3)²⁷; nel 174 i censori s'incaricarono di mettere a disposizione di edili e di pretori un palcoscenico che servisse di volta in volta per gli spettacoli (Liu. XLI 27,5)²⁸; nel 154 – ed è questa un'altra data cruciale insieme al 55 a.C. – i censori M. Valerio Messalla e C. Cassio Longino avviarono la costruzione del primo teatro stabile presso il Palatino, tuttavia il progetto fallì per l'opposizione di P. Cornelio Scipione Nasica che, non solo ottenne la sua distruzione²⁹, ma per un certo

II 1,139-176.

²⁴ Gli autori di questo secondo gruppo sono: Ou. *ars* I 101-114, Liu. VII 2 (di cui si riferisce e.g. la notazione moraleggiante del §13: *inter aliarum parua principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda uisa est, ut apparetur quam ab sano initio res in hanc uix opulentis regnis tolerabile insaniam uenerit*, cf. Oakley 1998, 41), Val. Max. II 4,4ss., Plin. *nat.* XXXVI 114ss. e Auson. *lud.* 19-51.

²⁵ Verrà citato in seguito.

²⁶ Questa opinione oggi è generalmente abbandonata, tenuto conto dei numerosi accenni a posti a sedere presenti in molti prologhi della commedia (vd. Beare 1939, 51ss. e 2008⁶, 198).

²⁷ I moderni commentatori del passo, andando oltre le indicazioni fornite da Livio, ritengono che nelle intenzioni del suo finanziatore questo teatro, probabilmente connesso con il culto di Apollo, fosse stato progettato come permanente (così Ronconi - Scardigli 1980, 798 n. 4 e Walsh 1996, 172, più scettico Briscoe 2008, 542).

²⁸ La traduzione di Pascucci 1971, incrementando il dettato del testo latino, spiega chiaramente in cosa consistesse la proposta dei censori Q. Fulvio Flacco e A. Postumio Albino: «... e provvidero a fornire *di volta in volta* a edili e pretori la scena».

²⁹ Indicano Scipione Nasica, detto *Corculum*, come autore del provvedimento contro il teatro

tempo impedì anche l'abituale allestimento di posti a sedere per gli spettatori³⁰; già nel 145, per il trionfo di L. Mummio, ricompaiono i *subitarii gradus* (Tac. *ann.* XIV 21,1).

Dopo il tentativo fallito dei due censori Valerio Messalla e Cassio Longino, gli storici non ricordano altri teatri fino al 58 a.C. e trattano soprattutto degli allestimenti scenici, caratterizzati da ostentazione e lusso eccessivi. Con il I secolo a.C. sembra aprirsi una nuova fase di storia dell'edilizia scenica: nel 99 Claudio Pulcro adotta un fondale multicolore e, con la tecnica del *trompe-l'œil*, crea l'illusione di un'architettura sul palco (Val. Max. II 4,6 e Plin. *nat.* XXXV 23); nel 69 Quinto Lutazio Catulo stende dei *ucla* colorati sopra le teste degli spettatori, secondo una moda campana, per divertirli e proteggerli dal sole (tra gli altri, Lucr. IV 72-84, Val. Max. II 4,6 e Plin. *nat.* XIX 23); nel 67 la *lex Roscia* riserva le prime quattordici file della *cavea* ai cavalieri³¹; ancora alla prima metà del I secolo a.C. risalgono le scene ornate d'argento, d'oro e d'avorio di C. Antonio, di L. Murena, di Petreio e di Q. Catulo (Val. Max. II 4,6 e Plin. *nat.* XXXIII 53)³²; infine, nel 58, solamente tre anni prima di quello di Pompeo, M. Emilio Scauro allestisce il teatro temporaneo più imponente della storia di Roma, descritto con qualche esagerazione e molte critiche da Plinio il Vecchio (*nat.* XXXIV 36 e XXXVI 113-115).

La prima serie di indicazioni, relative al II secolo a.C., riguarda la costruzione di veri e propri teatri temporanei o di parti di teatro; emerge che la preoccupazione dei rigoristi è rivolta soprattutto alla plebe: che non se ne stesse oziosa in piazza e che non si assembrasse pericolosamente³³. La seconda serie di dati riguarda l'allestimento delle scene; in

stabile Liu. *per.* 48, Val. Max. II 4,2, Aug. *ciu.* I 31 e Orosio IV 21,4; mentre Vell. I 15,2 e alcuni codici di Appiano *B.C.* I 28,125 lo attribuiscono a Cn. *Seruilus Caepio*, console nel 141 a.C. (sulla questione vd. Sordi 2002, 435ss.).

³⁰ Così Liu. *per.* 48, citato nel prospetto cronologico (cf. Val. Max. II 4,2 e gli studi di Dupont 1985, 97, di Sordi 2002 e di Hugoniot 2004, 215s.).

³¹ Promossa dal tribuno della plebe Lucio Roscio Otone, la *Lex Roscia* assegnava ai cavalieri, secondo una rigorosa ripartizione dei posti a sedere che rispecchiava la gerarchia statale, i gradini più bassi della *cavea* (sulla disposizione dei vari ordini a teatro Chastagnol, 1966, 24ss. e Kolendo 1981, 301ss., mentre sulla *lex Roscia* in particolare Polacco 1981, 12-15 e Gros 1997, 705-707 n. 219; un'ampia bibliografia, unitamente a un catalogo di fonti, su questi argomenti è prodotta da Canobbio 2002, 12 n. 5). Le numerose attestazioni, sia epigrafiche che letterarie, arrivano sino alla tarda antichità: tra le più note Cic. *Phil.* II 44, Hor. *epist.* I 1,62-67 e *epod.* 4,15s. (al riguardo si veda Cavarzere 1992, 114); per la fase più tarda, oltre ad Ausonio, Canobbio 2002, 26 n. 65 menziona anche Ps. *Quint. decl.* 302, Tert. *spect.* 22,2 e Arnob. 4,9.

³² Alcune indicazioni di cronologia: C. *Antonius Hibrida* fu pretore nel 66, console nel 63 a.C., censore nel 42 (*RE* 1-2, Stuttgart 1894, 2577ss. s.v. *Antonius* n° 19 [Klebs]); *Petreius* fu forse pretore nel 64 (*Der Kleine Pauly* 4, München 1972, 671 s.v. *Petreius* [K.Ziegler]); L. *Licinius Murena*, invece, fu pretore urbano nel 65 e console nel 62 (*Der Kleine Pauly* 3, München 1969, 638 s.v. *Licinius* n° 37 [H.G.Gundel]).

³³ Su questa prima fase si vedano Beacham 1991, 62s. e Beare 2008⁶ 198s..

particolare è Plinio che si accanisce contro gli sperperi per le costruzioni temporanee, perché manifestazione di *insania* e di *luxuria*³⁴. Il suo giudizio, verosimilmente indotto dai contemporanei lavori per l'edificazione dell'anfiteatro flavio, screditava la fabbricazione di strutture temporanee e, indirettamente, premiava la realizzazione di strutture permanenti³⁵.

Le fonti documentano che lo sfarzo e la prodigalità appartennero anche alla fase anteriore al teatro in pietra di Pompeo, tuttavia nel *Ludus* non resta molto della complessità di valutazioni e dei numerosi passaggi che segnarono lo sviluppo dell'edilizia teatrale. Ausonio distingue in modo molto più elementare, secondo parametri di ordine temporale (*sero / olim* vv. 31s.) e materiale (*scaenam tabulatam / mole saxea* vv. 32s.): il prima è segnato da teatri lignei, il dopo da teatri in pietra; il prima è contraddistinto dalla purezza del *mos maiorum*, il dopo dal *luxus* e dal *sumptus*. Tant'è che nel *Ludus Gallio e Murena* (v. 34 *Murena sic et Gallius: nota eloquar*)³⁶ rappresentano due *exempla* positivi solo perché il primo, da prefetto, e il secondo, da edile, finanziarono spettacoli senza erigere un teatro stabile; invece per Plinio, che menziona Murena insieme agli altri che allestirono scene ornate con metalli preziosi, si tratta di uno dei tanti di casi sperpero tipico dell'evergetismo spettacolare (*nat.* XXXIII 53).

Nell'opera di demonizzazione dell'edilizia scenica e teatrale la storiografia indica lo snodo cruciale nella metà del II secolo: la conquista della Grecia (168 a.C.) e la distruzione di Cartagine (146 a.C.) e, quindi, l'apertura alla cultura ellenica e la fine del *metus hostilis* diventano chiavi di lettura utili anche all'interpretazione del fenomeno 'teatro'. Tant'è che a questo periodo le fonti storiche attribuiscono il tentativo di erigere il primo teatro stabile sotto i censori Valerio Messalla e Cassio Longino, censura che Calpurnio Pisone Frugi bolla come il momento in cui iniziò a dilagare la corruzione:

nec non et Romae in Capitolio in ara Iouis bello Persei enata palma uictoriam triumphosque portendit. Hac tempestatibus prostrata eodem loco ficus enata est M. Messalae C. Cassi censorum lustro, a quo tempore pudicitiam subuersam Piso grauis auctor prodidit (fr. 38 Peter, vd. Plin. *nat.* XVII 244 e cf. Polyb. XXXII 11,3 ταχέως ήρπακότες εν τώ Περσικώ πολέμω την τών Ελλήνων εις τουτο το μέρος εϋχέρειαν)³⁷.

Gli eccessi del I secolo a.C., invece, sono ricondotti dalle fonti al dilagare del *luxus* e all'emergenza di figure politiche spregiudicate. Come si è anticipato, le critiche di Plinio

³⁴ Vd. Naas 2002, 383ss. e Carey 2003, 96ss.

³⁵ Isager 1998, 226s.

³⁶ Green 1999 corregge *eloquor*, ma i mss. recano *eloquar*.

³⁷ Ausonio menziona il censore Pisone Frugi in *prof.* 1,33s., ma, verosimilmente, non doveva avere conoscenza diretta della sua opera storiografica.

si appuntano con accanimento sull'immoralità degli allestimenti, soprattutto quelli di Marco Scauro e di Scribonio Curione. Entrambe queste realizzazioni erano accomunate dall'intento dei finanziatori: gareggiare in lusso con altri politici romani e garantirsi un nome futuro. La vicenda di Scauro è sconcertante agli occhi di Plinio non solo per l'*insania* del protagonista, che dilapida il proprio patrimonio, ma anche per lo spregio della morale comune e per il chiaro tentativo di eludere la legge costruendo un teatro temporaneo ma *aeternitatis destinatione*³⁸; fatto ancora più grave perché Scauro all'epoca era edile (Plin. *nat.* XXXVI 113s.):

non patiar istos duos ne hac quidem gloria famae frui docebimusque etiam insaniam eorum uictam priuatis opibus M. Scauri, cuius nescio an aedilitas **maxime prostrauerit mores** maiusque sit Sullae malum tanta priuigni potentia quam proscriptio tot milium. [114] In aedilitate hic sua fecit opus maximum omnium quae umquam fuere humana manu facta, **non temporaria mora**, uerum etiam **aeternitatis destinatione** [...] ima pars scaenae e marmore fuit, media e uitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis; columnae, ut diximus, imae duodequadragenum pedum.

La descrizione dell'opera fornisce all'enciclopedista l'occasione per un confronto con il teatro stabile di Pompeo, capace di contenere solo quarantamila spettatori a fronte degli ottantamila accolti da quello di Scauro; d'altra parte anche Pompeo è ritenuto – proprio come nel *Ludus* – corresponsabile del dilagare della *luxuria* a Roma³⁹. L'indignazione di Plinio per l'anfiteatro temporaneo di Curione è suscitata da osservazioni simili; si trattava di due emicicli rotanti e mobili che, addossati l'uno all'altro, potevano trasformarsi in anfiteatro (Plin. *nat.* XXXVI 116ss.):

Aufert animum et a destinato itinere degredi cogit contemplatio tam prodigae mentis aliamque conectit maiorem **insaniam e ligno** [...] [117] operae pretium est scire quid inuenerit et gaudere **moribus nostris** ac uerso modo nos uocare **maiores** [...] [120] nec fuit rex Curio aut gentium imperator, non opibus insignis, ut qui nihil in censu habuerit prater **discordiam principum**.

I dati offerti si prestano a un raffronto con la ricostruzione di Ausonio giacché il teatro/anfiteatro di Curione venne eretto nel 53 a.C.⁴⁰, quindi dopo la dedica del teatro di Pompeo, ma si trattava di una struttura lignea; inoltre l'enciclopedista ci tiene a sot-

³⁸ Naas 2002, 383s.

³⁹ Plin. *nat.* XXXVII 12-17 (vd. Naas 2002, 384 e, più in generale, sulla figura di Pompeo nella *Naturalis historia* come riflesso dell'orientamento filopompeiano del suo autore, vd. Della Corte 1978 e Cotta Ramosino 2004, 107s. e 310-318).

⁴⁰ Cf. Paratore 2005, 223 e Manuwald 2011, 63.

tolineare che il costume dei più antichi in questo caso non è *mos maiorum* e che sono i contemporanei a potersi chiamare con diritto *maiores*; l'episodio si chiude con una chiosa sentenziosa: Curione era un uomo che non aveva altra fortuna se non la discordia dei primi cittadini.

Analoghe considerazioni figurano negli *Annales* di Tacito che, pure, imputa l'evoluzione dell'edilizia scenica e il malcostume legato al teatro alla discordia tra i cittadini e al dissolversi dell'antica morale (*ann.* XIV 20,2-3):

Quippe erant qui Cn. quoque **Pompeium** incusatum a senioribus ferrent, quod mansuram theatri sedem posuisset. Nam **antea** subitariis gradibus et scaena in tempus structa ludos edi solitos, uel **si uetustiora repetas**, stantem populum spectauisse, ne, si consideret theatro, dies totos ingnauia continuaret. Spectaculorum quidem antiquitas seruaretur, quotiens praetor sederet, **nulla cuiquam ciuium necessitate certandi**. [3] Ceterum **abolitos paulatim patrios mores** funditus eueri per accitam **lasciuam**, ut, quod usquam corrumpi et corrumpere queat, in urbe uisatur, degeneretque studiis externis iuuentus [...]

Lo storico distingue tre fasi: nel periodo più antico il popolo assisteva in piedi (*si uetustiora repetas*); successivamente, prima di Pompeo (*antea*), la tribuna e la scena venivano allestite per l'occasione; infine, il teatro stabile (*mansuram theatri sedem*). L'opinione dei ben pensanti misoneisti, dietro cui pare nascondersi lo stesso Tacito, si intreccia con questi cenni di storia scenica in un incalzante elenco di moderni vizi cui il teatro sembra legarsi. Ai detrattori dei *Neronia* fanno seguito i sostenitori che, per legittimare la *licentia* spettacolare, piegano capziosamente alla propria causa le ragioni dell'annalistica (*ann.* XIV 21,1)⁴¹:

Pluribus ipsa licentia placebat, ac **tamen honesta nomina praeferantur**. Maiores quoque non abhorruisse spectaculorum oblectamentis pro fortuna, quae tu<m> erat, eoque a Tuscis accitos histriones, a Thuriis equorum certamina; et **possessa Achaia Asiaque ludos curatius editos**, nec quemquam Romae honesto loco ortum ad theatralis artes degenerauisse, ducentis iam annis a L. Mummii triumpho qui primus id genus spectaculi in urbe praebuerit.

Ausonio, dal canto suo, sembra trarre spunto dalla polemica in vario modo: fa riferimento al *luxus* (v. 31), alla *discordia principum* (*concertantens sumptibus*, v. 41), all'immortalità del nome che i magistrati cercano di conquistarsi con monumenti (*nomen perenne crediderunt*, v. 36)⁴² e, indirettamente, sembra alludere ai costumi degli antichi

⁴¹ Sull'ideale dibattito architettato da Tacito vd. Polverini 2003, 392s. e Lugaresi 2008, 182s.

⁴² Un aggiornamento alla questione dell'apporto finanziario dei magistrati all'allestimento di giochi e spettacoli in Manuwald 2011, 49ss.

(*sero/olim*). Vi sono tuttavia delle differenze: il bordolese esclude che la dissolutezza dipenda dagli stranieri e dai Greci in particolare e rintraccia piuttosto il punto nodale della questione nel 55, ritenendo che la situazione degeneri da qui in poi. Non solo elude tutti i passaggi tra gli allestimenti scenici più antichi e la costruzione del teatro di Pompeo, ma amplia la prospettiva cronologica e semplifica: c'è un prima, caratterizzato da strutture lignee, e un dopo, con i teatri in pietra. Fatto questo, per poter dare una lettura moralistica del 'fenomeno teatro' come i suoi predecessori, deve cambiare anche la chiave di lettura perché è cambiato il periodo storico di riferimento: non siamo più nel II secolo né nella prima metà del I, ma nella tarda repubblica, nella fase in cui emergono le grandi figure politiche che segnano il passaggio all'Impero. È difficile dire da dove ricavi questo modello interpretativo; sebbene ve ne sia un'anticipazione nel sistema trifasico proposto da Tacito, una semplificazione simile e così formulata non compare altrove. Rudolph Reeh nelle *Quaestiones Ausonianae* e, prima di lui, Marx ritenevano che la fonte di Ausonio, qui e in *ecl.* 16 *De feriis Romanis*, fosse la *Historia ludicra* di Svetonio⁴³; certamente ci sono echi della polemica contro il teatro e motivi di prossimità con le analisi di Plinio il Vecchio e di Tacito e, in certa misura, anche con il passo ovidiano dell'*Ars*. Lì il resoconto del ratto delle Sabine, avvenuto a teatro (gli storici ambientavano il rapimento al circo), offre l'occasione per uno sguardo retrospettivo sulla Roma dei re la cui antica semplicità è posta a confronto con lo sfarzo contemporaneo⁴⁴; in questo modo il teatro viene «giocosamente riabilitato come elemento originario della tradizione romana»⁴⁵. Anche questa rientra tra le argomentazioni del *Prologus*, ma il suo pensiero si sviluppa in modo alquanto originale. Innanzitutto il rapporto causale che tiene insieme i nuclei argomentativi dei vv. 22-31 (sulla differenza di costume tra Greci e Romani) e 32-41 (sull'edilizia) non ha riscontri: non risulta che altri rintraccino la causa di una diversa morale nell'impiego di diversi edifici. Inoltre la prospettiva tradizionale è stravolta: non è Roma a non disporre di un *theatrum*, ma è la Grecia che, oltre al θέατρον, non dispone di spazi per la gestione delle attività politiche e civili; ne consegue che la presenza di un teatro nell'Urbe appare quasi come un accidente e, a distanza di secoli dall'erezione di un politeama stabile, sembra ancora che non si tratti di una struttura indispensabile. Infine non ha paralleli la netta distinzione tra un prima 'ligneo' e un dopo 'marmoreo', con la demonizzazione della fase successiva alla dedica del tempio di Venere Vincitrice.

La semplificazione produce evidenti distorsioni, cancella la maggior parte degli episodi ricordati dalla tradizione annalistica e interpreta gli eventi selezionati in modo nuovo. Il monologo del *Prologus*, pur debitore di una lunga bibliografia *de spectaculis*,

⁴³ Reeh 1916, 86ss. e cf. *RE* II² Stuttgart 1896, col. 2572 s.v. *Ausonius* [F.Marx] (Green 1991, 429 è del medesimo avviso per quanto attiene l'egloga).

⁴⁴ Hollis 1977, 53s. e Dimundo 2003, 69-72.

⁴⁵ Pianezola 1991, 201s.

non sembra ispirarsi direttamente all'uno o all'altro di questi scritti e pare trarre spunto piuttosto da qualche edificante compendio scolastico. L'adesione alle istanze moralizzatrici richieste alla scuola si realizza nella critica agli spettacoli dall'età imperiale in poi e, parallelamente, nell'esaltazione della fase anteriore. La compulsazione dei *Professores* ausoniani mette in luce che la storiografia non era tra i principali interessi dei retori; l'unico dei docenti residenti in Gallia che coltivò la passione per gli storici fu Stafilio di Auch, esperto di Livio e di Erodoto e conoscitore della dottrina che Varrone mise insieme in seicento volumi⁴⁶. Gli autori di cui Stafilio era pratico trattarono tutti di storia del teatro ed Erodoto, in particolare, è una delle principali fonti per l'aneddotica sui sette sapienti; purtroppo non possediamo nulla di Staphylius di Auch e pensare ad una mediazione da parte sua è una pura ipotesi.

Nel IV secolo il dibattito sul teatro era ancora vivo, in Oriente e in Occidente, e coinvolgeva sia i cristiani, che animavano la discussione con accanimento, sia i pagani, che intervenivano con maggiore moderazione, ora in veste di difensori ora in veste di detrattori dei *ludi*. Non si trattava di una *querelle* tra intellettuali, priva di riscontri nel vivere quotidiano di *honestiores* e di *humiliores*: il calendario del 354 di Furio Filocalo registrava 177 giorni di pubblici spettacoli, di cui 101 destinati ai *ludi scaenici*⁴⁷. Pertanto l'*élite* colta se ne interessava non solo per ragioni ideologiche – e questo era il caso soprattutto dei cristiani – ma anche, e forse principalmente, per motivi di ordine economico, sociale e politico. In qualche caso tale apprensione, atteggiandosi a *gravitas*, rifletteva più che altro gli orientamenti della storiografia senatoria repubblicana e imperiale; gli eruditi, infatti, si occupano di teatro con preoccupazione per la contemporaneità, ma senza trascurare la ricerca dotta e fornendo anche ricostruzioni, per noi, utilissime sulle origini del teatro antico⁴⁸. Una lontana eco di questa *querelle théâtrale* sembra trasmessa da alcuni *opuscula* ausoniani, dall'egloga 16 *De feriis Romanis*⁴⁹ e dal *Ludus sep-*

⁴⁶ *Prof.* 20,8-10 *historiam callens Livii et Herodoti. / Omnis doctrinae ratio tibi cognita, quantam / condit sescentis Varro uoluminibus*. Su Stafilio vd. Bellissima 1932, 9 e 12 e Booth 1978, 248s.; mentre sulla storiografia, negletta dai retori, vd. Bajoni 1996, 100.

⁴⁷ Fraschetti 1999, 296-300 e Lugaresi 2008, 177 (per un esame specifico del calendario di Filocalo si vedano Stern 1954 e Salzman 1990).

⁴⁸ Il caso più rappresentativo è la ricostruzione offerta da Tert. *spect.* 5,1ss., in riferimento al quale vale la pena rinviare al commento, pur datato, ma ricchissimo di Castorina 1961, 96ss.; indicazioni sui ludi e sui teatri compaiono anche, tra gli altri, e.g., in Aug. *ciu.* I 18. La questione è stata oggetto di studi vasti e approfonditi, per cui basti qui una rapida menzione dei poderosi volumi di Jürgens 1972 e di Lugaresi 2008.

⁴⁹ L'egloga è una prova di versificazione catalogica sui nomi dei ludi e sulle loro origini; Ausonio, trattando con dimestichezza di feste spettacoli e giochi, mostra di conoscere la storia del teatro repubblicano e la nomenclatura dei *ludi* (*Apollineos... ludos* 1, *Dionysiacos... ludos* 29) e pare mosso da interessi antiquari piuttosto che dalla situazione contemporanea dell'arte scenica.

tem sapientum. Rispetto al panorama succintamente figurato, in queste composizioni erudite non si coglie il minimo accento di ansietà manifestato dai contemporanei per il mal costume, per il decadimento del gusto, per il depauperamento di casse pubbliche e private, tutti fenomeni connessi con le manifestazioni teatrali. D'altra parte Ausonio non aveva un'indole polemica ed è la circospezione la 'virtù' con cui Green, nelle prime pagine della sua edizione con commento, etichetta il *modus habendi* del bordolese e altrimenti non avrebbe potuto attraversare indenne e, anzi, con profitto⁵⁰ un secolo tanto travagliato⁵¹. Sicuramente la questione non gli era ignota e, anzi, nel periodo in cui fu a corte Valentiniano e Graziano siglarono una legge, a tutela della morale, in cui invitavano caldamente gli studenti a non perdere tempo con gli spettacoli⁵².

CTh XIV 9,1 [*De studiis liberalibus urbis Romae et Constantinopolitanae* 370 Mart. 12] IMPPP. VAL(ENTINI)ANVS, VALENS ET GR(ATI)ANVS AAA. AD OLYBRIVM P(RAEFECTVM) VRBI. Quicumque ad urbem discendi cupiditate ueniunt, primitus ad magistrum census prouincialium iudicum, a quibus copia est danda ueniendi, eiusmodi litteras perferant, ut oppida hominum et natales et merita expressa teneantur; [...] idem immineant censuales, ut singuli eorum tales se in conuentibus praebeant, quales esse debent, qui turpem inhonestamque famam et consociationes, quas proximas putamus esse criminibus, aestiment fugiendas neue spectacula frequentius adeant aut adpetant uulgo intempestiua conuiuia [...].

Indirettamente anche il *Ludus* riflette l'animato dibattito sul teatro, denunciando con disincanto la passata e definitiva estinzione della letteratura scenica; la critica dell'edilizia spettacolare, a cui va abbinato il continuo riferirsi a Plauto e a Terenzio nei seguenti monologhi dei savi, pare sottintendere che la produzione teatrale post-repubblicana non fu all'altezza di quella del periodo precedente, tant'è che nell'*opusculum* monumento dei savi sono le loro massime così come monumento dei due comici sono

⁵⁰ *L'escalation* della *gens Ausoniana* è percorsa da Coşkun 2002.

⁵¹ Green 1991, XVIII; già Glover 1968, 104 notò come la sua vita fosse trascorsa serena nonostante l'usurpazione massimiana in Gallia, l'assassinio del suo imperiale *discipulus*, Graziano, e i repentini rivolgimenti politici; così nella sua poesia non vi è riflesso degli eventi che segnarono gli ottant'anni dal regno di Costantino a quello di Teodosio, neppure dei più eclatanti: l'affermarsi del Cristianesimo, la reazione di Giuliano, la lotta all'eresia ariana e il definitivo imporsi dell'ortodossia cattolica.

⁵² Nell'insegnamento si è ravvisato non solo uno dei motivi ispiratori della sua produzione poetica, ma anche della legislazione in materia scolastica emanata dall'imperatore Graziano nel periodo in cui il poeta fu *quaestor sacri palatii* (cf. Cole 1909, 30s. e Pavan 1952, 28s.); sull'editto di Graziano per la remunerazione degli insegnanti (*CTh* XIII 3,11) vd. Bonner 1965 (113ss.), Kaster 1984 (100ss.), Sivan 1989 (47ss.) e Coşkun 2002 (52ss.).

le loro opere (citate a più riprese)⁵³, mentre i teatri si ergono a monumento dell'ambizione dei politici romani. D'altra parte lo stesso *Ludus*, pur presentandosi come dramma, non è destinato alla rappresentazione; il fatto, poi, che si tratti di una composizione di ispirazione scolastica, seppure con un soggetto alla moda che risulti gradevole per il suo illustre destinatario, implica una materia semplificata ed edificante⁵⁴. Oltre che introdurre il tema dell'opera e orientare il lettore nell'interpretazione, il *Prologus* sembra lanciare un chiaro messaggio: non è più a teatro che i giovani troveranno la grande letteratura scenica e i valori della Roma repubblicana, ma nella lettura personale dei classici⁵⁵ e degli gnomologi ricavati dalle commedie⁵⁶.

⁵³ Vd. *e.g.* *lud.* 131s. citazione combinata da Plaut. *Men.* 882s. e Ter. *Phorm.* 462, *lud.* 155 (*Afer poeta uester 'ut ne quid nimis'*), *lud.* 191 citazione da Ter. *Andr.* 68, *lud.* 207 (*uester quoque ille comicus Terentius*), *lud.* 219 citazione da Ter. *Phorm.* 214ss., *lud.* 220 (*meditanda cunctis comicus Terentius*).

⁵⁴ La cornice drammatica aveva il pregio di coniugare le esigenze estetiche dell'opera letteraria con l'istanza didattica, perché facilitava la memorizzazione e imprimeva più vivamente nella coscienza il messaggio morale veicolato dalle massime dei savi; non sono rari i paralleli in epoca moderna, se ne citano alcuni: *L'Ami des Enfants* di Arnaud Berquin (1782-3), i *Drammi sacri* di Madame de Genlis (1786) e *l'Etica drammatica per l'educazione della gioventù* di Giulio Genoino (1827), su cui vd. B.Croce, *Varietà di storia civile e letteraria*, Bari 1949, 224-238.

⁵⁵ Plauto e Terenzio, gli unici autori di teatro sopravvissuti, rientravano nei programmi scolastici ed erano tra le fonti più utilizzate dai grammatici tra IV e VI secolo, nonché oggetto di copiose citazioni e rinvii poetici (cf. *e.g.* il caso di Ausonio su cui vd. Green 1977, 477 e Id. 1991, XXs. e quello di Sidonio Apollinare sul quale vd. Castagna 2004, 349ss.).

⁵⁶ Sul versante greco Menandro ed Euripide divennero un serbatoio a cui attingere massime di saggezza da copiare e imparare a memoria; in ambito latino Terenzio prevalse sugli altri comici, divenendo la principale fonte di *dicta* (vd. Haffter 1969, 77ss., Hunter 1985, 139ss. e Bonner 1986, 274s.) assieme a Publilio Siro (su cui vd. gli studi di Giancotti 1963, Id. 1967 e Schwertzer 1967); anche i cristiani attingevano ai medesimi repertori: S. Agostino più volte cita Terenzio, spesso ricordando passi sentenziosi (vd. Rosa 1987, 116).

Prospetto cronologico delle fonti citate inerenti all'edilizia teatrale

	Il popolo assiste agli spettacoli in piedi	Tac. ann. XIV 20-21 (citato nel testo)
194 a.C.	Posti riservati ai senatori	Liu. XXXIV 54,3 e 6 <i>horum aedilium ludos Romanos primum senatus a populo secretus spectauit praebuitque sermones [...] ad quingentesimum <quingagesimum> octauum annum in promiscuo spectatum esse; quid repente factum cur immisceri sibi in cauea patres plebem nolent?</i>
179 a.C.	Costruzione di una cavea con scena presso il tempio di Apollo	Liu. XL 51,3 <i>theatrum et proscaenium ad Apollinis.</i>
174 a.C.	I censori mettono a disposizione un palcoscenico per edili e pretori	Liu. XLI 27,5 <i>censores [...] et scaenam aedilibus praetoribusque praebendam.</i>
154 a.C.	TENTATIVO DI COSTRUZIONE DEL PRIMO TEATRO STABILE	Liu. per. 48 <i>cum locatum a censoribus theatrum exstrueretur, P. Cornelio Nasica auctore tamquam inutile et nociturum publicis moribus ex senatus consultu destructum est, populusque aliquamdiu stans ludos spectauit</i> (cf. Val. Max. II 4,2, Aug. ciu. I 31, Orosio IV 21,4, Vell. I 15,2 e Appiano B.C. I 28,125).
145 a.C.	Ricompaiono i <i>subitarii gradus</i>	Tac. ann. XIV 21,1 (citato nel testo)
99 a.C.	Fondale multicolore di Claudio Pulcro	Val. Max. II 4,6 <i>Claudius Pulcher scaenam uarietate colorum adumbravit, uacuis ante pictura tabulis extentam; Plin. nat. XXXV 23</i> <i>habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corui decepti imagine aduolarent.</i>
69 a.C.	Q. Lutazio Catulo stende <i>vela</i> colorati sul teatro	Val. Max. II 4,6 <i>Q. Catulus, Campanam imitatus luxuriam, primus spectantium consessum uelorum umbraculis textit</i> (cf. Lucret. IV 72-84 e Plin. nat. XIX 23).
67 a.C.	<i>Ludi</i> offerti da Q. Gallio	Ascon. tog. cand. 88C e Auson. lud. 34

- 65- Scene dorate, argentee ed
62 eburnee
a.C. **Val. Max. II 4,6** *quam totam [sc. scaenam] argento C. Antonius, auro Petreius, ebore Q. Catulus praetextuit; Plin. nat. XXXIII 53* *C. Antonius ludos scaena argentea fecit, item L. Murena.*
- 58 Teatro temporaneo con
a.C. parti in marmo di Scauro **Plin. nat. XXXIV 113ss.** (citato nel testo)
- 55** TEATRO DI POMPEO
a.C.
- 53 Anfiteatro/teatro ligneo
a.C. di Curione **Plin. nat. XXXVI 116ss.** (citato nel testo)
- 19 Teatro di Balbo
a.C.
- 11 Teatro di Marcello, lavori
a.C. avviati da Cesare

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Althoff – Zeller 2006

Die Worte der Sieben Weisen, griechisch und deutsch. hrsg, übers. und komm. J.Althoff – D.Zeller. Mit Beiträgen von M.Aasper, D.Zeller und L.Spahlinger, Darmstadt 2006.

Bajoni 1996

D. Magno Ausonio. *Professori a Bordeaux (Commemoratio Professorum Burdigalensium)*, con testo a fronte, a c. di M.G.Bajoni, Firenze 1996.

Bardon 1956

H.Bardon, *La littérature latine inconnue*, II. *L'époque impériale*, Paris 1956.

Beacham 1991

R.C.Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991.

Beare 1939

W.Beare, *Seats in the Greek and Roman Theatres*, «Class.Rev.» LIII (1939), 51-55.

Beare 1955²

W.Beare, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1955² [1950¹].

Beare 2008⁶

W.Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. , Roma-Bari 2008⁶.

Bellissima 1932

G.Bellissima, *Ausonio professore e la scuola burdigalese*, Siena 1932.

Bieber 1961

M.Bieber, *The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961.

Bloomer 2011

W.M.Bloomer, *The School of Rome. Latin Studies and the Origin of Liberal Education*, Berkeley-Los Angeles-London 2011.

Boissonade 1892

J.F.Boissonade, *Anecdota Graeca e codicibus regis*, Paris 1829.

Bonner 1965

S.F.Bonner, *The Edict of Gratian on the Remuneration of Teachers*, «AJPh» LXXXVI (1965), 113-137.

Bonner 1986

S.F.Bonner, *L'educazione nell'antica Roma. Da Catone il censore a Plinio il giovane*, tr. it. Roma 1986 [ed. orig. *Education in Ancient Rome. From the Elder Cato to the Younger Pliny*, London 1977].

Booth 1982

A.D.Booth, *The Academic Career of Ausonius*, «Phoenix» XXXVI (1982), 329-343.

Briscoe 2008

J.Briscoe, *A Commentary on Livy. Books 38-40*, Oxford 2008.

Busine 2002

A.Busine, *Les sept sages de la Grèce antique. Transmission et utilisation d'un patrimoine légendaire d'Hérodote à Plutarque*, Paris 2002.

Canobbio 2002

A.Canobbio, *La Lex Roscia theatralis e Marziale: il ciclo del libro V*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento, Como 2002.

Carey 2003

S.Carey, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2003.

Castagna 2004

L.Castagna, *Sidonio e la palliata*, «Aevum (ant)» n.s. IV (2004), 349-356.

Castorina 1961

Quinti Septimi Florentis Tertulliani *De spectaculis*. Introduzione, testo critico, commento e traduzione a cura di E.Castorina, Firenze 1961.

Cavarzere 1992

Orazio. *Il libro degli Epodi*, a cura di A.Cavarzere. Trad. di F.Bandini, Venezia 1992.

Chastagnol 1966

A.Chastagnol, *Le sénat romain sous le règne d'Odoacre. Recherches sur l'Épigraphie du Colisée au V^e Siècle*, Bonn 1966.

Cole 1909

P.R.Cole, *Later Roman Education in Ausonius, Capella and the Theodosian Code*, New York 1909.

Combeaud 2010

Decimi Magni Ausonii Burdigalensis *Opuscula omnia*. Ausone de Bordeaux, *Oeuvres complètes*. Texte établi, traduit e commenté par B.Combeaud, Lavalur 2010.

Coşkun 2002

A.Coşkun, *Die gens Ausoniana an der Macht. Untersuchungen zu Decimus Magnus Ausonius und seiner Familie*, Oxford 2002.

Cotta Ramosino 2004

L.Cotta Ramosino, *Plinio il Vecchio e la tradizione storica di Roma nella Naturalis Historia*, Alessandria 2004.

Courcelle 1948

P.Courcelle, *Les lettres grecques en Occident. De Macrobe à Cassiodore*, Paris 1948.

Courcelle 1984

P.Courcelle, *La figure du philosophe d'après les écrivains latin de l'antiquité*, in *Opuscula selecta. Bibliographie d'articles publiés entre 1938 et 1980*, Paris 1984, 415-431 [=«Journal de savants» Janvier-Juin 1980, 85-101].

Del Chicca 1985

F.Del Chicca, *La struttura retorica del panegirico latino tardoimperiale in prosa: teoria e prassi*, «AFLC» VI (1985), 79-113.

Della Corte 1956-57

F.Della Corte, *Ausonio. Corso di Letteratura Latina* (disp. univ.), Univ. St. di Genova a.a. 1956-57.

Della Corte 1978

F.Della Corte, *Plinio il Vecchio, repubblicano postumo*, «Studi Romani» XXVI (1978), 1-13.

Dimundo 2003

R.Dimundo, *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell'Ars amatoria*, Bari 2003.

Dupont 1985

F.Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.

Etienne 1962

R.Etienne, *Bordeaux antique*, Bordeaux 1962.

Everat 1885

E.Everat, *De D. M. Ausonii operibus et genere dicendi*, Parigi 1885.

Fraschetti 1999

A.Fraschetti, *La conversione da Roma pagana a Roma cristiana*, Roma-Bari 1999.

Galletier 1955

Panegyriques Latins, III, *Panegyriques XI-XII*, Texte établi et traduit par E.Galletier, Paris 1955.

Giancotti 1963

F.Giancotti, *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle sentenze di Publilio Siro*, Firenze 1963.

Giancotti 1967

F.Giancotti, *Mimo e gnome: studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Firenze 1967.

Glover 1968

T.R.Glover, *Life and Letters in the Fourth Century*, New York 1968 (I ed. 1901).

Green 1977

R.P.H.Green, *Ausonius' Use of the Classical Latin Poets: Some New Examples and Observations*, «CQ» XXVII (1977), 441-452.

Green 1991

The Works of Ausonius, Edited with Introduction and Commentary by R.P.H.Green, Oxford 1991.

Green 1999

Decimi Magni Ausonii Opera, recognovit brevis annotatione critica instruxit R.P.H.Green, Oxford 1999.

Gros 1997

Vitruvio, *De Architectura*, a c. di P.Gros, traduzione e commento a c. di A.Corso ed E.Romano, Torino 1997.

Haarhoff 1958

T.J.Haarhoff, *Schools of Gaul. A Study of Pagan and Christian Education in the Last Century of the Western Empire*, Johannesburg 1958.

Haffter 1969

H.Haffter, *Terenzio e la sua personalità artistica*. Introduzione, traduzione e appendice bibliografica di D.Nardo, Roma 1969 [ed. orig. *Terenz und seine künstlerische Eigenart*, «Museum Helveticum» X (1953), 1-20 e 73-120 [rist. Darmstadt 1967]].

Hanslik 1942

R.Hanslik, *Pacatus* 2, *RE* XVII (2) 1942, 2058-2060.

Herz 1844

M.Hertz, *Sinnius Capito. Eine Abhandlung zur Geschichte der römischen Grammatik*, Berlin 1844.

Herzog – Schmidt 2000

R.Herzog – P.L.Schmidt, *Nouvelle histoire de la littérature latine, IV: L'âge de transition. De la littérature romaine à la littérature chrétienne de 117 à 284 après J.-C.*, editée par K.Salmann, version française sous la direction de F.Heim, Turnhout 2000.

Hollis 1977

Ovid. *Ars amatoria. Book I*, Edited with an introduction and commentary by A.S.Hollis, Oxford 1977.

Hugoniot 2004

C.Hugoniot, *De l'infamie à la contrainte. Évolution de la condition sociale des comédiens sous l'Empire romain*, in C.Hugoniot – F.Hurlet – S.Milanezi (ed.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours 2004, 213-240.

Hunter 1985

R.L.Hunter, *The New Comedy of Greece & Rome*, Cambridge 1985.

Isager 1998

J.Isager, *Pliny on Art and Society*, Odense 1998.

Jones – Martindale – Morris 1971

A.H.M.Jones – J.R.Martindale – J.Morris, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, Cambridge 1971.

Jürgens 1972

H.Jürgens, *Pompa Diaboli. Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Stuttgart 1972.

Kaster 1984

R.A.Kaster, *A Reconsideration of 'Gratian's School-Law'*, «Hermes» CXII (1984), 100-114.

Kelly 1996

H.A.Kelly, *Tragedia e sua rappresentazione nella tarda antichità romana*, in N.Savarese (ed.), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna 1996, 69-97 [= Id., *Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity*, «Traditio» XXXV (1979), 21-44].

Kolendo 1981

J.Kolendo, *La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire Romain*, «Ktema» VI (1981), 301-315.

Kretzschmer 1860

I.Kretzschmer, *De A. Gellii fontibus. Pars I: Auctoribus A. Gelli grammaticus*, Posnaniae 1860.

Lassandro – Micunco 2000

Panegirici Latini, a cura di D.Lassandro – G.Micunco, Torino 2000.

Longo 1989

O.Longo, *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in L.De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità* («Atti del Convegno Internazionale di Studio. Trento, 28-30 marzo 1988»), Città di Castello 1989, 23-41.

Lugaresi 2008

L.Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008.

Manuwald 2011

G.Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011.

Matthews 1971

J.F.Matthews, *Gallic Supporters of Theodosius*, «Latomus» XXX (1971), 4073-4099.

Naas 2002

V.Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Roma 2002.

Nixon 1987

Pacatus. *Panegyric to the Emperor Theodosius*, Translated with an Introduction by C.E.V.Nixon, Liverpool 1987.

Nixon – Saylor Rodgers 1994

C.E.V.Nixon – B.Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors. The Panegyrici Latini*, Berkeley-Los Angeles 1994.

Oakley 1998

S.P.Oakley, *A Commentary on Livy. Books VI-X. Volume II: Books VII-VIII*, Oxford 1998.

Paratore 2005

E.Paratore, *Storia del teatro latino. Con un'appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico*, a c. di L.Gamberale e A.Marchetta, Venosa 2005 [Milano 1957¹].

Pascucci 1971

Tito Livio. *Storie. Libri XLI-XLV e frammenti*, a cura di G.Pascucci, Torino 1971.

Pavan 1952

M.Pavan, *La crisi della scuola nel IV secolo d.C.*, Bari 1952.

Peter 1914

Historicorum Romanorum Reliquiae, iteratis curis disposuit recensuit praefatus est H.Peter, I, Leipzig 1914.

Pianezzola 1991

Ovidio. *L'arte di amare*, a c. di E.Pianezzola, commento di G.Baldo, L.Cristante, E.Pianezzola, Roma 1991.

Pichon 1906

R.Pichon, *Les derniers écrivains profanes*, Paris 1906.

Polacco 1981

L.Polacco, *Théâtre, société, organisation de l'État*, in E.Frézouls (ed.), *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité* («Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981»), Leyde 1981, 5-15.

Polverini 2003

L.Polverini, *Tempi e luoghi delle rappresentazioni teatrali a Roma in età repubblicana*, in A.Martina (ed.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica* («Atti del Convegno Internazionale. Roma, 16-18 ottobre 2001»), Roma 2003, 385-395.

Reale 2005

Diogene Laerzio. *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*. Testo greco a fronte, a cura di G.Reale, con la collaborazione di G.Girgenti e di I.Ramelli, Milano 2005.

Reeh 1916

R.Reeh, *De Varrone et Suetonio quaestiones Ausoniana*, Halis Saxonum 1916.

Roger 1905

M.Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin: introduction a l'histoire des écoles carolingiennes*, Paris 1905 [rist. Hildesheim 1968].

Romano 1991-1993

E.Romano, *Publica magnificentia e privata luxuria: il dibattito sul lusso edilizio da Cicerone a Orazio*, «Annali del Liceo Classico G. Garibaldi di Palermo» XXVIII-XXIX-XXX (1991-1993), 219-229.

Ronconi-Scardigli 1980

Tito Livio, *Storie. Libri XXXVI-XL*, a cura di A.Ronconi – B.Scardigli, Torino 1980.

Rosa 1987

F.Rosa, *Appunti sulla presenza di Terenzio nell'opera di S. Agostino*, in L.de Finis (ed.), *Teatro e pubblico nell'antichità* («Atti del Convegno Nazionale, Trento 25/27 Aprile 1987»), Trento 1987, 114-131.

Sabbah 1984

G.Sabbah, *De la Rhétorique à la communication politique: les Panégyriques latins*, «BAGB» 1984, 363-388.

Salzman 1990

M.R.Salzman, *On the Roman Time. The Codex-calendar of 354 and the Rhythms of the Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1990.

Schanz 1909

M.Schanz, *Geschichte der römischer Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian, I: Die römische Literatur in der Zeit der Republik*, München 1909.

Schwertzer 1967

E.Schwertzer, *Studien zu Publilius Syrus*, Wien 1967.

Sear 2006

F.B.Sear, *Roman theatres: an Architectural Study*, Oxford 2006.

Sivan 1989

H.Sivan, *Ausone et la législation impériale: l'exemple de CTh 13.3.11*, «REA» XCI (1989), 47-53.

Sivan 1993

H.Sivan, *Ausonius of Bordeaux. Genesis of a Gallic Aristocracy*, London 1993.

Sordi 2002

M.Sordi, *La decadenza della repubblica e il teatro del 154 a.C.*, in *Scritti di storia romana*, Milano 2002, 433-446 [=«InvLuc» X (1988), 327-341].

Stern 1954

H.Stern, *Le calendrier de 354. Études sur son texte et ses illustrations*, Paris 1954.

Ternes 1986

Ch.-M.Ternes, *La sagesse grecque dans l'oeuvre d'Ausone*, «Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres» CXXX (1986), 147-161.

Teuffel 1920⁷

G.S.Teuffel, *Geschichte der römischen Literatur*, neu bearbeitet von W.Kroll und F.Skutsch, II, *Die Literatur von 31 vor Chr. bis 96 nach Chr.*, Leipzig 1920⁷ [trad. it. *Storia della letteratura romana*, Padova 1873].

Traube 1920

L.Traube, *Das Gastmahl des Cicero*, in *Kleine Schriften III*, hrsg. von S.Brandt, München 1920, 119-128 [=«RhM» XLVII (1892), 558-568].

Turcan-Verkerk 2003

A.M.Turcan-Verkerk, *Un poète latin chrétien redécouvert: Latinius Pacatus Drepanius, panégyriste de Théodose*, Bruxelles 2003.

Tziatzi Papagianni 1994

M.Tziatzi Papagianni, *Die Sprüche der sieben Weisen: zwei byzantinische Sammlungen*. Einleitung, Text, Testimonien und Kommentar, Stuttgart 1994.

Walsh 1996

Livy. *Book XL*. Edited with an Introduction, Translation and Commentary by P.G.Walsh, Warminster 1996.

Wasył 2011

A.M.Wasył, *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków 2011.

Wild 1951

P.S.Wild, *Ausonius: a Fourth Century Poet*, «CJ» XLVI (1951), 373-382.

Wölfflin 1886

E.Wölfflin, *Sprüche der Sieben Weisen*, «SB Bayer. Ak., philos.–philol. u. hist. Cl.» 1886, 287-298.

Zanda 2011

E.Zanda, *Fighting Hydra - Like Luxury. Sumptuary Regulation in the Roman Republic*, London 2011.