

Atella

Le Fabulae

Studi in onore di Sosio Capasso



Istituto
di Studi
Atellani

INDICE

ANNO XXXV (n. s.), n. 156-157 SETTEMBRE-DICEMBRE 2009

[In copertina: *Donato Sartori, Maschera Atellana, Abano Terme, Museo Internazionale della Maschera "Amleto e Donato Sartori"*]

(Fra parentesi il numero di pagina nell'edizione originale a stampa)

Persone oscae delle atellane (Š. Hurbánková), p. 4 (7)

La *Fabula Atellana* e le pitture parietali pompeiane (F. Gordon), p. 12 (16)

Maccus exul in un mosaico cordovese (O. Musso), p. 36 (47)

Risorge l'*Atellana*. Genesi e realizzazione di uno spettacolo (G. Torano), p. 39 (51)

La voce *Atellanae Fabulae* di Gaston Boissier nel *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* di Charles Daremberg ed Edmond Saglio (I. Pezzella), p. 43 (56)

Un interessante progetto di Scuole Aperte del Circolo Didattico "G. Marconi" di Frattamaggiore: Il laboratorio delle maschere atellane (R. Bencivenga), p. 55 (69)

L'idra di Atella (S. Di Leva), p. 57 (71)

Vita dell'Istituto, p. 61 (76)

Elenco dei Soci, p. 64 (79)

ATELLA

LE FABULAE

a cura di
FRANCO PEZZELLA
e FRANCESCO MONTANARO

PERSONAE OSCAE DELLE ATELLANE

ŠÁRKA HURBÁNKOVÁ*

* University Masaryk, Brno, Czech Republic. L'apparato iconografico è stato curato da Franco Pezzella.



Resti delle mura di Atella

In questo lavoro cercheremo di presentare i caratteri fissi delle *personae oscae* i cui quattro tipi appaiono nelle *Atellane*, brevi composizioni satiriche del teatro romano¹. E' difficile trarre delle conclusioni sul genere tramandato solo in frammenti i quali non presentano l'immagine completa della loro forma letteraria. Tuttavia, ci siamo decisi a scegliere i frammenti in cui si possono intuire certi tratti dei caratteri comici. Questi personaggi sono una delle specificità osche che sopravvissero un centinaio di anni nella fase non letteraria della farsa. Peraltra, l'*Atellana* osca piacque tanto allo spettatore romano che fu elevata dai comici latini al genere comico letterario². I poeti latini conservarono sicuramente qualche tratto oscio delle *personae oscae* adattando i loro caratteri al gusto e ambiente romano. Al principio l'*Atellana* fu una serie di lazzi improvvisati rappresentata dagli abitanti della città di Atella. Prese origine nella Penisola Appennina nel paese oscio senza che fosse stata adottata dai Greci. Da questo punto di vista si distingue dalla *palliata* che prende lo spunto dalla Commedia Nuova attica, anche se non possiamo escludere un'influenza greca sull'*Atellana*. Tuttavia, questa farsa popolare è nata nel paese che faceva parte della *Magna Graecia* dove i Greci e gli abitanti originari agilmente commerciavano. Il territorio agricolo, dove si formò più tardi il villaggio di Atella, ricavò un'importanza speciale già durante la colonizzazione greca per la sua posizione che lo rendeva il centro di raccolta e smistamento verso le vie principali della Campania per i prodotti coltivati nel bacino del

¹ L'articolo è stato scritto grazie alla ricerca MSM 0021622435 "Centro per la ricerca interdisciplinare delle lingue antiche e delle fasi antiche delle lingue moderne" realizzata nella Facoltà di Lettere dell'Università Masaryk di Brno, Repubblica Ceca. Ho cominciato a occuparmi delle *Atellane* nell'anno 2002 durante il mio soggiorno a Napoli presso l'Istituto Universitario Orientale. In quel periodo ho visitato anche l'Istituto di Studi Atellani dove mi ha ricevuto il professor Sosio Capasso e mi ha regalato la sua pubblicazione sugli *Osci e la Campania antica* ed altri materiali. Vorrei ringraziarlo e dedicargli questo articolo.

² Quanto detto mi porta a classificare la favola Atellana come uno dei "sottogeneri" della commedia romana (*palliata*, *togata*, *Atellana*, *mimus*. Cfr. anche A. LÓPEZ - A. POCÍÑA, *Comedia romana*, Madrid, 2007). Penso anche che tra di loro ci siano delle influenze non trascurabili.

fiume *Clanius*. Nei teatri delle città della Magna Graecia si rappresentava il cosiddetto *fliace*, un genere di farsa le cui scenette brevi di soggetto mitico potevano avere un'influenza sulla formazione della farsa osca³. Nel VI e V secolo a.C. il villaggio di Atella faceva parte della *dodecapolis*, federazione di dodici villaggi e città campane delle quali la più potente fu Capua. Dunque, non possiamo escludere neanche una probabile influenza etrusca sull'*Atellana*⁴.



**Scena di un'Atellana in un frammento di vaso Arezzo,
Museo Archeologico Nazionale "G. C. Mecenate"**

L'*Atellana* improvvisata ebbe presumibilmente successo a Roma poiché si continuò a presentare senza il testo scritto per più di un secolo. Il primo autore delle farse fu Lucio Pomponio Bononiense, protetto coetaneo di Silla, che probabilmente scrisse fra il II e il I secolo a.C. L'altro autore delle farse che conosciamo fu Gnaeo Novio, coetaneo di Pomponio. Pare che fosse campano, forse di Capua, perché il nome *Novius* era molto diffuso in Campania⁵. Abbiamo settanta titoli e circa duecento versi di Pomponio e quarantaquattro titoli e un centinaio dei versi di Novio. Si conservarono anche pochi frammenti da altri autori, della vita dei quali non sappiamo quasi niente: uno si chiama *Mummius* che "risuscitò"⁶ l'*Atellana* dopo un non breve periodo, durante il quale fu sostituita nella funzione di *exodium* dal mimo. L'altro si chiama *Aprissius* che cercava di «imitare la lingua rustica»⁷.

Cento anni intercorsero dalla morte di Plauto, la produzione di Terenzio e il successo di Pomponio⁸. La scena romana aveva bisogno di un nuovo stimolo perché in quel periodo

³ Il nome *fliace* è derivato dal nome greco degli attori φλύακς. Su questo tipo di farsa e la sua influenza sull'*Atellana* cfr. M. BIEBER, *The history of Greek and Roman theatre*, Princeton 1961, pp. 129-146; P. FRASSINETTI, *Atellanae fabulae*, Roma 1967, p. 1; A. LÓPEZ - A. POCIÑA, *op. cit.*, p. 291.

⁴ Sulle componenti greche, etrusche ed osche nelle *Atellane* originarie v. E. KALINKA, *Die Heimat der Atellane*, in «Berliner Philologische Wochenschrift», 42 (1922), pp. 571-576.

⁵ P. FRASSINETTI, *op. cit.*, p. 11.

⁶ A. T. MACROBIO, *Saturnalia*, ed. a cura di N. MARINONE, Torino 1997, 1, 10, 3: *post Novium et Pomponium diu iacentem artem Atellanam suscitavit*.

⁷ M. T. VARRONE, *De lingua latina*, in Opere di Marco Terenzio Varrone, Antologia a cura di A. TRAGLIA, Torino 1974, 6, 68: *Ut quiritare urbanorum, sic iubilare rusticorum: itaque hos imitans Aprissius ait: Io bucco! - Quis me iubilat? - Vicinus tuus antiquus*. Lo stesso Lucio Cornelio Silla sembra pure essere stato scrittore di farse Atellane (cfr. P. FRASSINETI, *op. cit.*, pp. 13-14; A. LÓPEZ - A. POCIÑA, *op. cit.*, pp. 303-304).

⁸ VELL. 2, 9, 5: *sane non ignoremus eadem aetate fuisse Pomponium, sensibus celebrem, verbis rudem, et novitate inventi a se operis commendabilem*.

non apparve nessun autore importante della *palliata*, e la *togata* che si ispirava all'ambiente romano popolare fu già nell'avanzato stadio del suo sviluppo. Sicché Lucio Pomponio, il protetto di Silla, si ispirò all'Atellana grossolana e creò «una stilizzazione dotta della tematica popolare»⁹.



Terenzio



Tito Livio

Quel contrappunto efficace allo stile elegante di Terenzio causò un interesse enorme del pubblico romano, e questo convenne certamente anche a Silla. Non resta che domandare: che cosa delle Atellane osche perdurasse nella forma scritta di cui l'autore non fu un oscio, ma un poeta latino di Bononia e scrittore di commedie e tragedie? Livio in un brano notissimo sull'inizio delle rappresentazioni teatrali a Roma menziona anche la farsa atellana¹⁰. Secondo Livio la gioventù romana procurò *antiquo more* la risurrezione delle battute in verso (forse *versus fescennini*) e le mise insieme con un altro genere adottato dagli Osci, le *Atellanae*. Così nacquero gli *exodia*, gli interpreti dei quali - *Atellani actores*, a differenza degli altri attori - *histriones*, non furono esclusi dalle tribù e nemmeno dal servizio militare. Dunque sembra che la farsa si presentò a Roma come una serie di situazioni comiche improvvisate sulle strade e nei mercati durante le feste popolari¹¹ e dopo qualche tempo entrò sulla scena del teatro come *exodium*, farsa finale costituita da elementi osci e romani. In ogni modo, Pomponio e anche Novio seppero adattare egregiamente quel "sense of humour" italico, la tematica popolare e naturalmente le *personae oscae*, ossia le maschere fisse dai caratteri tipici, ai procedimenti strutturali e stilistici delle *palliate* e *togate*.

Dunque, adesso andremo ad esaminare alcuni frammenti, nei quali proviamo a trovare le caratteristiche dei personaggi che piacevano tanto allo spettatore romano. Secondo i

⁹ D. ROMANO, *Atellana fabula*, Palermo 1953, p. 28.

¹⁰ LIVIO 7, 2: ... *iuventus histrionibus fabellarum actu relicto ipsa inter se more antiquo ridicula intexta versibus iactitare coepit; unde exorta quae exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt; quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuventus nec ab histrionibus pollui passa est; eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant.* Per un'analisi minuziosa del brano liviano cfr. D. ROMANO, *op. cit.*, pp. 16-21 o A. LÓPEZ - A. POCIÑA, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹¹ Secondo M. BIEBER, *op. cit.*, p. 146, gli attori delle Atellane portarono a Roma anche una specie del palcoscenico semplice, che si poteva erigere facilmente nei vari luoghi, e che sarebbe diventato il palcoscenico di Plauto e, più tardi messo insieme con il greco *theatron*, avrebbe dato la forma del teatro di oggi.

concetti estetici generali la farsa *Atellana* è un "sottogenere popolare", nel senso di qualcosa di minor rilievo rispetto ad un altro "genere elevato": la *palliata*, commedia scritta secondo il modello greco¹².



**Dossennus, Londra,
British Museum**



**Maccus (?), Parigi,
Museo del Louvre**

Comunque, l'*Atellana* è una manifestazione popolare perché nacque dal popolo e per il suo divertimento¹³; questo è evidente dal linguaggio inconfondibile pieno di insulti ed allusioni alla "corporalità materiale," caratteristica tipica della cultura popolare del riso. L'*Atellana* acquista la forma letteraria sua propria nel periodo della decadenza della *palliata*. Paradossalmente proprio questo "sottogenere di minor rilievo" nel suo periodo non-letterario influenzò la produzione di Tito Maccio Plauto¹⁴.

E' ben noto che nei titoli e qualche volta anche nei versi si presentano principalmente quattro nomi: *Pappus*, *Dossennus*, *Bucco* e *Maccus*. Sono quattro tipiche *personae*

¹² Capisco l'*Atellana* come il genere di minor rilievo solo comparando la semplicità del suo argomento rispetto alla *palliata* e alla *togata* (cfr. anche A. LÓPEZ - A. POCIÑA, *op. cit.*, pp. 24 - 25).

¹³ A. LÓPEZ - A. POCIÑA, p. 301: "La Atellana no sólo estó enfocada hacia la diversión de ese público, sino que ella misma procede, y esto es un rasgo esencial, de un tipo de espectáculo concebido por él y para él, cuyos fundamentos no abandona por completo al convertirse en obra literaria."

¹⁴ W. BEARE, *Plautus and the fabula Atellana*, in «The classical Review», November 1930, pp. 165-168, p. 167: "Plautus, in adapting to the popular taste the material supplied by the Greek New Comedy, was influenced by the rude and non-literary but genuinely popular native drama which he found on his coming to Rome ... Had the Atellana never existed, the *palliata* might have developed on widely different lines". P. es. M. DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, in «Dionisio», 1975, p. 174, pensa che il secondo nome di Plauto Maccus, che acquistò più tardi, sia una reminiscenza della sua carriera di attore di Atellana. Sull'influenza dell'*Atellana* per le *palliate* di Plauto cfr. anche A. MARZULLO, *Dalla satira al teatro popolare latino. Ricerche varie*, Milano 1973, pp. 24 - 33 e E. LEFÉVRE- E. STÄRK - G. VOGT-SPIRA, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen 1991.

oscae. Abbiamo scelto alcune citazioni dei frammenti che ci aiutano a presentare al meglio il carattere tipico di questi personaggi rivelato già dai loro nomi.

Pappus è un prestito evidente dal greco *παππός* (vecchio) e denomina un vecchio avaro e vizioso che rimane spesso tradito¹⁵. In un'Atellana di Pomponio, *Pappus agricola*, qualcuno seduce sua moglie:

nescio quis, molam quasi asinus, urget uxorem tuam: ita opertis oculis simitu manducatur ac molit.

Nel *Pappus praeteritus*, sempre di Pomponio, viene presentato come un politico fallito che non perde l'ultima speranza:

*Populis voluntas haec est et volgo datast:
refragabunt primo, subfragabunt post, scio.*

Anche Novio chiama una sua commedia *Pappus praeteritus*, in cui il figlio avvisa il vecchio di stare attento agli elettori traditori che invita a casa:

*... dum istos invitabis suffragatores, pater,
prius in capulo quam in curuli sella suspendes natis.*

Il nome di *Dossennus* sarà il collegamento della parola latina *dorsum* (dorso) e della desinenza etrusca *-ennus*¹⁶. L'etimologia del nome ci rivela che era un gobbo, un furbacchione astuto che non era ricco come Pappo però sapeva come guadagnarsi il pane con un minimo sforzo:

Dantor Dosseno et fullonibus publicitus cibaria (Pomponio, *Campani*)

*ergo, mi Dossenne, cum istaec memore meministi, indica qui illud aurum abstulerit.:
non didici hariolari gratiis!* (Pomponio, *Philosofia*)

Nel frammento prima citato *Maccus virgo* di Pomponio Dosseno fa l'insegnante, ma invece di insegnare seduce il suo discepolo. Grazie alla sua voracità viene identificato qualche volta con un altro personaggio, *Manducus*¹⁷.

Esiste un frammento di un autore sconosciuto che testimonia la sua astuzia:

hospes resiste et sophian Dossenni lege.

Il nome di *Bucco* sarà connesso all'espressione del latino volgare *bucca* (faccia gonfia, muso)¹⁸, il che scopre la caratteristica principale di questo personaggio: era grasso, con le guancie gonfie, amava mangiare e poi era sboccato. Tale si presenta nei frammenti seguenti prima citati:

¹⁵ M. DELLA CORTE, *op. cit.*, p. 175.

¹⁶ A. MARZULLO, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ VARRONE, *op. cit.*, 7, 95: *dictum mandier a mandendo, unde manducari, a quo in Atellaniis Dossenum vocant Manducum.*

¹⁸ P. FRASSINETTI, *op. cit.*, p. 2; F. GRAZIANI, *I personaggi dell'Atellana*, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica», 1896, pp. 388-392; a p. 388 ammette anche un'affinità del suo nome con un'espressione di alcuni dialetti del Mezzogiorno, *buccolari* con la quale si chiamavano ancora nel suo tempo le mascelle del porco.

ieientare nulla invitare (Pomponio, *Bucco adoptatus*, IV)

quod editis, nihil est; si vultis quod cacestis, copia est. (Novio, *Bucculus*)



**Palermo, Museo Archeologico Regionale,
Affresco con attori mascherati**



**Maschera Atellana, Capua,
Museo Campano**

Il nome di Maccus potrebbe essere derivato dal verbo greco μακκοάω (sono stupido) o dal greco Μακκώ (donna stupida)¹⁹. Se possiamo indentificare Macco con una statuetta esposta nel "Metropolitan Museum" di New York²⁰, descriviamo la maschera con queste caratteristiche fisiche: il naso adunco, grandi orecchie e pochi denti nella bocca²¹

¹⁹ P. FRASSINETTI, *op. cit.*, p. 2; Il suo nome può essere derivato anche dal nome latino *mala* (mandibola) (cfr. M. DELLA CORTE, *op. cit.*, p. 174) o dal verbo greco μακ(κ)ώνω (divengo livido, per battiture) (cfr. K. SITTI, *I personaggi dell'Atellana*, in «Rivista di storia antica e scienze affini», 3, I, Messina 1895, pp. 27-30, p. 29); F. GRAZIANI, *op. cit.*, p. 391 aggiunge che ancora nel suo tempo nei pressi di Roma si usava la parola macco, la quale definisce un piatto di fagioli cotti maciullati.

²⁰ M. DELLA CORTE, *op. cit.*, p. 174, identifica la statuetta con Macco, mentre M. BIEBER, *op. cit.*, p. 247, la denomina "Actor of farce" e non la concretizza.

²¹ Un altro personaggio delle *Atellane* aveva il becco adunco: *Kikirus* che significa "gallo" in osco. Oggi si nega la teoria dell'influenza diretta delle *Atellane* sulla commedia dell'arte.

Comunque, anche se le similitudini, specialmente tra i protagonisti di queste commedie popolari non sono genetiche, non sono del tutto trascurabili. Ci sono due personaggi che hanno moltissimo in comune, *Maccus* e *Pulcinella*: "... il *Maccus* è un buffone che si avvicina un po' ad *Arlecchino*, ma soprattutto al nostro *Pulcinella*, col suo carattere che è un miscuglio di sfrontatezza e di vigliaccheria, ma anche di bonarietà e di dabbenedagine." (V. GLEIJESES, *Le maschere e il teatro nel tempo*, Napoli, 1981, p. 9). Macco ha la stessa caratteristica psichica e fisica di *Pulcinella* (la maschera di *Pulcinella* aveva il naso adunco simile ad un becco) ed avrà anche la stessa origine: *Pulcinella* è l'unica maschera della commedia dell'arte che non proviene dal Nord d'Italia ma dal Sud, più precisamente dalla Campania. I Campani, specialmente i napoletani, considerano *Pulcinella* il simbolo della loro terra. Anche se dalla fine del '700 la commedia dell'arte va scomparendo dai palcoscenici europei, a Napoli perdurano le commedie con *Pulcinella* fino al '900. Questa maschera da fama internazionale avrà i figli nei personaggi comici: per esempio l'inglese *Mr. Punch*, il russo *Petruska*, l'austriaco *Kasperle*, il ceco

Maccus era un gran mangione ma anche una vittima di scherzi, spesso bastonato. Nel frammento *Macci gemini* di Pomponio, prima citato, viene imbrogliato proprio durante l'amplesso amoroso. Nell'altro *Maccus miles* di Pomponio troviamo che mangia per due e che ha fatto a pugni con il suo compagno di casa per poter mangiare la sua cena:

*nam cibaria
<ad> vicem duorum solum me comesse condecet. (I)*

cum conturbanale <ego> pugnavi, quia meam cenam <cenavit> (II)

Il povero *Maccus* paga per la sua stupidaggine e viene spesso bastonato come nel frammento di Novio *Maccus exul*:

*limen superum, quod mei misero saepe confregit caput,
inferum autem, ubi ego omnis digitos diffregi meos. (II)*

verberato populus homini labeas pugnis caedere (III)



*Maccus (?)
Parigi, Museo del Louvre*

Sul palcoscenico la farsa *Atellana* fu alternata dal mimo nel corso del I secolo a.C. Nel periodo imperiale apparve di nuovo e diventò quasi uno strumento politico contro i più potenti²². Prima di scomparire definitivamente, la farsa *Atellana* ha mutato la sua forma e ha conosciuto momenti di gloria e di declino. Costante nel tempo è stata sempre l'interpretazione da parte di caratteri fissi che suscitavano il riso del pubblico.

Prima fu il riso popolare, poi al teatro si aggiunse il riso dei ceti "più alti." Tuttavia, tutti ridevano per lo stesso motivo: le battute grossolane ed i doppi sensi delle espressioni accompagnate da una mimica eloquente.

L'*Atellana* osca piaceva ai Romani che ne conservarono la tematica popolare e naturalmente le *personae oscae*: le maschere tipiche dai caratteri fissi. Per adesso, ho scelto alcune citazioni dei frammenti che aiutassero a presentare al meglio il carattere

Kašpárek ... (cfr. H. PAËRL, *Pulcinella la misteriosa maschera della cultura europea*, Apeiron. 2002, p. 193).

²² Cfr. Per esempio TACITO, *Annali*, 4, 14; SVETONIO, *Caligola*, 27.

tipico di questi personaggi che era chiaro già dai loro nomi. E' evidente che i generi comici coltivati nella Penisola Appennina si influenzavano reciprocamente. La mia idea di studiare le caratteristiche delle *personae oscae* tramite i frammenti tramandati potrebbe essere il primo passo per una ricerca più dettagliata sulla presenza di caratteri comuni nei sottogeneri della commedia romana.

LA *FABULA ATELLANA* E LE Pitture parietali pompeiane

FILOMENA GORDON

L'ipotesi di lavoro da cui è nato questo contributo è che alcune pitture parietali pompeiane raffiguranti scene della *fabula Atellana* avessero una loro specificità in relazione al contesto tanto da poter individuare, sia sul piano delle forme che su quello del significato, una selezione consapevole delle immagini¹.

Per poter leggere ed interpretare l'immagine in relazione al suo contesto, si partirà dal presupposto che la casa romana sia una sorta di traduzione, nel linguaggio architettonico e decorativo, di istanze e di valori, che vanno interpretati come un sistema di segni in cui la decorazione contribuisce a funzionalizzare lo spazio in cui si inserisce².



Pompei, particolare del teatro piccolo

In questo lavoro si è scelto di analizzare solo una parte delle testimonianze iconografiche della *fabula osca*, e cioè quelle circoscritte alla zona vesuviana e relative ad un periodo cronologico compreso tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. In questa prospettiva critica, le immagini con rappresentazioni di scene della *fabula Atellana*, anche se esigue,

¹ Si ringrazia per i preziosi suggerimenti la prof.ssa E. Mugione dell'Università di Salerno e la prof.ssa M. L. Chirico della Seconda Università di Napoli.

² P. ZANKER, *Immagini e valori collettivi*, in AA.VV., *Storia di Roma*, Torino 1988-1993, II, L'impero Mediterraneo, II, I Principi e il mondo, pp. 193-220; D. SCAGLIARINI CORLAITA, *La pittura parietale nelle domus e nelle villae del territorio vesuviano*, in A. DONATI (a cura di), «Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina», cat. della mostra di Rimini, Palazzi del Podestà e dell'Arengo, Rimini 1998, p. 57-64.

costituiscono un importante campo di analisi volto a definire la presenza di un preciso sistema figurativo, per una serie di motivazioni:

- 1) per la funzione delle raffigurazioni teatrali come espressione di autorappresentazione sociale del proprietario della casa, che si esemplifica attraverso un processo di "assimilazione" di un consapevole linguaggio figurativo³;
- 2) per la polisemia di significati di cui tali rappresentazioni sono portatrici, come si desume anche dal ricorso e dalla rielaborazione di precisi temi e schemi figurati;
- 3) per il particolare legame che l'*Atellana* aveva con l'orizzonte culturale campano, in generale, e quello pompeiano, in particolare⁴.

Le problematiche relative alla farsa osca saranno analizzate da un punto di vista prettamente archeologico, dal momento che, fino ad ora, questa particolare forma di arte drammatica è stata indagata da una prospettiva filologica. Questa indagine, però, non si propone come un lavoro di sintesi tra dati della tradizione letteraria e quelli della documentazione materiale, poiché si rifiuta un tipo di analisi in cui i dipinti sono considerati come rappresentazioni fedeli del "canto". Si parte dal presupposto, invece, che le immagini, essendo realtà polisemiche, assumono il valore di documento antropologico in relazione ai contesti e alla scelta ragionata di temi; per questo motivo, si utilizzerà come struttura portante del quadro interpretativo, le pitture parietali, e ci si avvarrà delle altre classi di prodotti artistici come tessuto connettivo e documento di confronto. Tale approccio permette di definire una ricostruzione dello spettro semantico di ciascun'immagine, alla luce non solo della selezione di schemi iconografici da parte del committente, ma anche in base al ruolo svolto dagli artisti e dagli artigiani incaricati del lavoro e al significato che ciascuna immagine aveva nell'orizzonte visivo degli antichi fruitori⁵.

Prima di passare alla lettura delle evidenze iconografiche, è opportuno definire lo *status quaestionis* in cui questo contributo si inserisce. Nel panorama degli studi filologici è possibile delineare tre indirizzi critici sulla nascita dell'*Atellana* sulla base della componente culturale che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nella genesi di questa particolare forma drammatica, parlando di conseguenza di un'origine osca, etrusca e greca. Questi contributi se da un lato hanno cercato di fare chiarezza sugli elementi legati all'aspetto drammaturgico del genere, dall'altro hanno avuto il grosso limite di non aver preso in esame le numerose evidenze documentarie che potrebbero dirimere alcune questioni legate alle origini del genere e al suo successivo sviluppo⁶.

Ad occuparsi per la prima volta della *fabula Atellana* da una prospettiva squisitamente archeologica fu la Zancani Montuoro, che in un intervento al convegno "La monetazione di bronzo di Poseidonia-Paestum"⁷, presentò alcuni documenti archeologici da lei

³ P. ZANKER, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993, p. 30.

⁴ M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli 1979, p. 146.

⁵ Sul rischio di sovra interpretazione della realtà archeologica, cfr. E. MOORMANN, *L'iconografia delle pitture parietali antiche: fonte di conoscenza per la cultura antica o pura decorazione?*, in D. SCAGLIARINI CORLAITA (a cura di), «I temi figurativi della pittura parietale antica», cat. della mostra di Bologna (20-23 settembre 1995), Bologna 1997, pp. 335-336.

⁶ Le edizioni critiche più recenti della *fabula atellana* sono quelle di P. FRASSINETTI, *Fabulae Atellanae. Saggio sul teatro popolare latino*, Genova 1953, e di D. ROMANO, *Atellana fabula*, Palermo 1953, con relativa bibliografia.

⁷ P. ZANCANI MONTUORO, *Dossero a Poseidonia* in «Atti e memorie della Società della Magna Grecia», 1958. I documenti furono in seguito studiati da A. PONTRANDOLFO, *Personaggi mascherati nella tradizione figurativa dell'Italia meridionale*, in «Archeologia in Magna Grecia», Atti del Convegno in onore di Paola Zancani Montuoro «Atti e memorie della

collegati alla fase primitiva della farsa: in particolare uno statere, ritrovato a Poseidonia, recante su di un lato il nome di *Dosseno*, interpretato come incisore della moneta⁸, e due testine di terracotta, provenienti dal tempio di Cerere, raffiguranti attori che recavano sul viso una mezza mascherina⁹.

Successivamente la Pontrandolfo ha presentato delle pitture che decoravano alcune tombe paestane, che confermerebbero la presenza, nella colonia greca, di personaggi mascherati alla maniera degli Atellani, già intorno alla metà del IV secolo. Queste immagini, che trovano dei *pendant* anche nella ceramografia locale, secondo la studiosa, lascerebbero supporre l'esistenza di ceremonie da collegare all'ambiente funerario, in cui si esibivano dei personaggi mascherati; tale rituale collettivo era sentito come espressione di una particolare classe sociale che trovava, in questo sistema, un punto di coesione¹⁰.



**Vaso con scena di teatro antico,
Musei Vaticani**

Malgrado questi contributi, fino ad oggi continua a registrarsi la mancanza di un *corpus* iconografico in grado di fare chiarezza sull'*imagerie* delle *oscae persane*, articolato secondo una prospettiva sia territoriale che strettamente cronologica; si pensi, ad esempio, che sono tutt'ora inedite le numerose statuine rappresentanti personaggi riconducibili all'Atellana, conservate presso il Museo Campano, delle quali si ignora sia la provenienza che la datazione.

Ma che cos'era la *fabula Atellana*? Dove e come nacque? Dove si sviluppò e quali erano le caratteristiche principali?

Ad Atella, piccolo centro della Campania non distante da Capua, la tradizione collega il nome e la nascita delle *Atellane*, una forma d'arte drammatica legata all'improvvisazione estemporanea di performance comiche messe in scena da quattro maschere fisse che affidavano il loro successo all'estrosa invettiva e alla deformazione caricaturale¹¹. La

Società della Magna Grecia», 1992, pp. 263-270; IB., *Dioniso e personaggi fliacici delle immagini paestane*, in «Ostraka», IX, 2000, n. 1, pp.117-134.

⁸ G. MANGANARO, *La sofia di Dossenus*, in «Rivista di Filologia Classica», XXXVII, 1959, pp. 395-402, nella recensione che ne fece, ritiene che il nome iscritto sulla moneta è da riferire al magistrato monetario, non solo perché è un caso eccezionale, la presenza del *nomen* personale sulle monete, ma anche perché le proporzioni delle lettere indicanti la città e il nome di *Dossenus* coincidono. Inoltre è frequente segnare in lettere più piccole, se non con le iniziali, il nome dell'incisore monetario.

⁹ Queste testine farebbero parte di un corpus di 25 esemplari che secondo la studiosa furono prodotti tra Taranto e Napoli e che andavano a completare il lavoro di P. GHIRON - BISTAGNE, *Les demi-masques*, in «Revue Archéologique», 1970, p. 253, di qualche anno prima.

¹⁰ A. PONTRANDOLFO, *op. cit.*

¹¹ P. FRASSINETI, *op. cit.*, p. 9 e ss.

sua diffusione in ambiente osco-campano è ampiamente dimostrata a partire già dalla metà del IV secolo a.C.: la presenza di numerose evidenze archeologiche, quali dipinti e statuine, testimonia come il genere, durante la primitiva fase pre-letteraria, ebbe un discreto successo presso quelle genti¹².

Questa particolare rappresentazione popolare ha risentito molto dell'influsso delle farse *fliaciche* e di altre forme teatrali greche, anche se ha mantenuto la sua inconfondibile fisionomia ricca di quell'*italicum acetum*¹³, che rimase vivo, *mutatis mutandis*, anche ai tempi di Cicerone¹⁴ e durante lo stesso Impero¹⁵.

La straordinaria popolarità che l'improvvisazione buffonesca dell'*Atellana* ha avuto nell'universo letterario classico era data da quattro personaggi fissi (*Pappus*, *Maccus*, *Buccus* e *Dossennus*) rappresentativi di altrettanti tipi umani che imbastivano, su un semplice canovaccio, scene buffe ed esilaranti, mentre il vero assetto comico era affidato, di volta in volta, alla bravura dei singoli artisti. Il suo successo era dovuto al rispetto istituzionale che godevano i suoi attori, tanto che, quando i censori decisero di espellere gli *histriones* dalla città nel 115 a.C. per la tutela della dignità pubblica, fecero eccezione per quelli delle *Atellane*. Questi ultimi, infatti, erano chiamati *personati*, cioè mascherati, in quanto non erano obbligati a togliere la maschera dal volto sulla scena, alla fine della rappresentazione, quando veniva fatto loro l'applauso¹⁶; agli *histriones* era riservato un diverso trattamento giuridico poiché essendo costretti sulla scena a scoprire il volto al termine della rappresentazione, perdevano, irrimediabilmente, la loro condizione di *cives*. La diversa pratica giuridica è ribadita da più fonti: Valerio Massimo ricorda come il genere era «moderato dalla severità italica e perciò esso stesso esente da

¹² Sulla nascita del genere sono state fatte numerose ipotesi basate però solo ed esclusivamente sulle poche testimonianze delle fonti antiche. Gli antichi non dubitavano affatto dell'origine osca dell'*Atellana*, i quali la ritenevano senz'altro un genere nato in Campania e solo in seguito trapiantato nel Lazio. Fu il Mommsen che, verso la fine dell'Ottocento, si oppose, per primo, alle testimonianze degli antichi sostenendo che il luogo d'origine sarebbe stato il Lazio. Qualche anno dopo F. ALTHEIM, *Maske und Totenkult*, in «Terra Mater», 1931, ipotizzò che le maschere dell'*Atellana* deriverebbero dall'Etruria; partendo dalla parola *Phersu* scritta sotto un personaggio mascherato nella Tomba degli Auguri di Tarquinia, deriverebbe la parola latina *Persona*, termine che designa la maschera teatrale. L'iscrizione indicherebbe l'esistenza in Etruria di ludi funebri successivamente trapiantati in Campania, in cui attori mascherati dovevano dar vita a un'azione scenica, da cui, in un secondo tempo, sarebbe derivata l'*Atellana*. E' probabile, invece, che il genere sia stato influenzato da un tipo particolare di farsa assai diffuso nelle colonie doriche, la cosiddetta *farsa fliacica*, come farebbe ipotizzare i frequenti contatti che la civiltà osca ebbe con quella magno-greca. Il rapporto di contatto tra le due farse è da vedere nel comune uso della maschera, nei soggetti che si ispirano alla vita comune, nella parodia mitologica, anche se quest'ultimo è un aspetto secondario dell'*Atellana*. Tale scambio culturale però non deve portare alla confusione dei due generi né alla filiazione dell'*Atellana* dall'antico *fliace*.

¹³ Q. ORAZIO FLACCO, *Sermones* (Satire), I, 7, 42, ed cons. a cura di M. LABATE, Milano 2000.

¹⁴ M. T. CICERONE., *Epistulae ad familiares*, VII, 1, 3 ed. cons. a cura di W. S. WATT, Oxford 1982.

¹⁵ P. C. TACITO, *Annales*, IV, 14, ed. cons. a cura di A. ARICI, Torino 1983.

¹⁶ A questo proposito si veda il passo di FESTO, *De verborum significatu*, p. 238, ed. cons. a cura di W. M. LINDSAY, Lipsia 1913; M. L. CHIRICO, *La civiltà teatrale dell'antica Capua*, in «Il testo e la scena. Memorie teatrali dell'antichità» a cura di M. L. CHIRICO e F. CONTI BIZZARRO, Napoli 1998, pp. 15-26.

censura: l'attore, infatti, non veniva rimosso dalla sua tribù, né esonerato dal servizio militare»¹⁷.

Il successo della *fabula* fu tale da essere successivamente assimilata all'*exodium*, un dramma breve e dalla comicità d'impatto, che veniva eseguito dopo la messa in scena di una tragedia; il suo scopo, come avveniva per il dramma satiresco in Grecia, era di liberare gli animi dallo smottamento dovuto alle passioni tragiche. L'effetto catartico era assicurato dai modi vernacolari e triviali degli attori sulla scena, accompagnati da un linguaggio spontaneamente plebeo ma di grande efficacia linguistica. Tale uso sarebbe confermato dalla testimonianza di Cicerone il quale accosta la nostra *fabula* a quella del dramma satiresco greco.



Capua, Museo Campano - Maschere Atellane

La nobilitazione letteraria dell'*Atellana* avvenne nel I sec. a.C. grazie a Pomponio *Bononiensis* e Novio di origine campana, dei quali ci rimangono pochi frammenti tramandati dal grammatico Nonio e ricordati più per le loro caratteristiche linguistiche che per la loro importanza letteraria. Il processo di trasformazione da farsa improvvisata a opera artistica, se da un lato conferì nuova vita sul piano di una piena dignità letteraria, ne alterò il carattere di farsa rustica, poiché gli stessi autori furono influenzati da altre forme drammatiche quali la *palliata*, la *togata*, il mimo e il pantomimo. L'*Atellana* primitiva continuava, comunque, ad essere riproposta nel suo idioma originario, da

¹⁷ VALERIO MASSIMO, *Facta et dicta memorabilia*, II, 4, 4, ed. cons. a cura di C. KEMPF, Lipsia 1888: *Italica severitate temperatum, ideoque vacuum nota est: nam neque tribu movetur actor nec a militaribus stipendiis repellitur.*

come si desume dalla testimonianza di Strabone¹⁸, il quale afferma che una rappresentazione drammatica in lingua osca aveva ancora luogo ai suoi tempi.

In età imperiale, l'effimera ed occasionale riesumazione dell'*Atellana* voluta da Augusto non poteva che essere precaria poiché il gusto del pubblico era ormai orientato al mimo e al pantomimo; la *fabula* venne, così, affidata agli attori professionisti, venendo a perdere quel privilegio della conservazione dei diritti civili, attestato ancora ai tempi di Livio. Ciò che restò della farsa osca fu l'*insectatio* politica, ricordata da più di una fonte¹⁹, e la parodia mitologica.

Nella città di Pompei, la diffusione della *fabula Atellana* è attestata da una serie di evidenze archeologiche le quali vanno interpretate tenendo in considerazione le altre testimonianze documentarie relative al teatro presenti nella città. Il rilancio delle attività culturali legate al teatro ebbe un forte impulso dopo la deduzione della colonia ad opera Publio Cornelio Silla, nipote del dittatore, poiché erano considerate come un efficace mezzo di proselitismo politico connesso al nuovo assetto coloniario. In questo rinnovato contesto storico, sono da ricercare le motivazioni che indussero due personaggi dell'*entourage* di Silla, M. Porcio e Q. Valgo²⁰, a disporre la costruzione del *teatrum tectum*²¹ in una zona della città in cui già insisteva un teatro.



Lapide apposta sull'ingresso del teatro di Pompei per ricordare l'edificazione del nuovo teatro

Al fine di questa ricerca non ci interessano le questioni relative alla più o meno consapevole razionalizzazione del quartiere dei teatri mediante interventi di edilizia pubblica²² quanto piuttosto il ruolo che queste strutture avevano avuto nel nuovo tessuto

¹⁸ STRABONE, *Geographia*, V, 3, 6, ed. cons. a cura di H. L. JONES, Londra 1960.

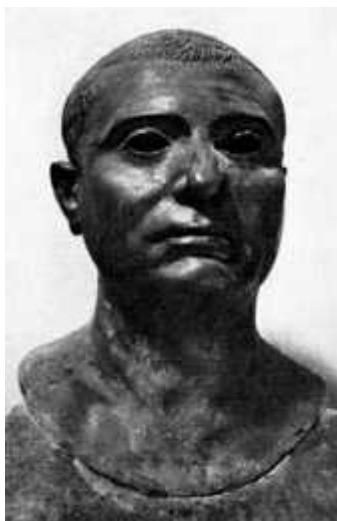
¹⁹ SVETONIO, *Vitae Caesarum*, 45 (Tiberio), 27 (Caligola), 69, 89 (Nerone), 13 (Galba), 10 (Domiziano), ed. cons. a cura di J. C. ROLFE, Londra 1951.

²⁰ P. ZANKER, *Pompeji (Trierer Winckelmannsprogramme 9)*, Magonza 1988, p. 19.

²¹ I due personaggi sono menzionati nella lapide iscritta [*Corpus Inscriptionem Latinarum* (C.I.L.) X, 84], apposta sull'ingresso. Sui personaggi cfr. P. CASTRÈN, *Ordo populusque Pompeianus. Polity and Society in ancient Pompeji*, in «Acta Instituti Romani Finlandiae», Roma 1975 p. 49 e ss.; H. MOURITSEN, *Elections, Magistrates and municipal élite. Studies in Pompeian Epigraphy*, Roma 1988, p. 71 e ss.; E. LO CASCIO, *Pompeii dalla città sannita alla colonia sillana: le vicende istituzionali*, in M. CÉBEILLAC (a cura di), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Graeques à Néron*, Napoli - Roma 1996, p. 111 e ss.

²² Sulla funzione di odeon destinato alla musica e alla poesia cfr. E. LA ROCCA - A. DE VOS, *Guida archeologica di Pompei*, Milano 2000; U. PAPPALARDO - D. BORRELLI, *La cultura teatrale antica. Archeologia e letteratura*, Napoli 2007; sulla funzione dell'odeion legato al gusto dei veterani per gli spettacoli latini: F. ZEVI, *I personaggi della Pompei sillana*, in «Papers of the British School at Rome», 1995, pp. 1-24; ID., *Dalla città sannita alla colonia sillana. Per un'interpretazione dei dati archeologici*, in M. CÉBEILLAC (a cura di), *op. cit.*, Napoli - Roma 1996, p. 111 e ss.; come edificio assembleare sannita, P. G. GUZZO, *Pompeii. Storia e paesaggi della città antica*, Milano 2007; come spazio per riunioni ispirato ad un

sociale. La critica recente è concorde nel ritenere che il *teatrum tectum*, oltre alla funzione di *odeion*, cioè un edificio preposto alle audizioni musicali, fosse utilizzato come luogo di assemblea e di riunione dei coloni sillani: infatti, dopo la deduzione della colonia, si sarebbe venuta a creare una dicotomia sociale tra *duo genera civium* cioè tra i pompeiani e i coloni stessi; quest'ultimi, come ipotizza Zevi, avranno cercato di affermare la loro condizione di privilegio imponendo le loro esigenze e propensioni anche per ciò che riguardava i ludi e gli spettacoli teatrali, in un contesto storico, dove le tradizioni osche e quelle latine giocavano un ruolo fondamentale. Le scelte urbanistiche-architettoniche del quartiere dei teatri e quelle culturali relative ai *ludi* furono influenzate anche dai gusti del *dictator* che, fin da giovane, secondo la testimonianza di Plutarco, era appassionato di mimi e ai altri generi satirici, tanto da essere egli stesso autore di *pièces* comiche identificate proprio con *Atellane*²³; le fonti, infatti, ricordano che quando si ritirò dal governo della *res* pubblica e si trasferì in Campania, nella sua villa a *Liternum*, Silla visse attorniato da teatranti, *mimodòi* e *orchestài*, tra cui il *comoedus* Q. Roscio Gallo, il *lysiodes Metrobio* ed l'archimimo *Sorex*²⁴, quest'ultimo attore di *Atellane*, del quale furono esposte a Pompei ben due erme-ritratto in luoghi pubblici, l'una nel tempio di Iside, l'altra nel calcidico dell'Edificio di Eumachia²⁵.



Caio Norbano Sorice,
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

La ricezione, da parte dei pompeiani, delle opere teatrali non solo come spettatore, ma come interprete attivo, è testimoniato anche dalla documentazione materiale offerta da coppe, mosaici, sculture, iscrizioni e, in particolare, dalle pitture parietali che abbellivano le case. L'interpretazione di queste pitture non può essere semplicemente rapportata alla pretesa di rappresentare uno squarcio di quella che era la vita teatrale nella Pompei antica, in quanto la ricezione e la selezione di immagini legate all'esperienza drammatica era dettata dal gusto e dalle finalità del committente e per questo indissolubilmente legate al suo sostrato culturale.

bouleterion, P. GROS, *L'architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero*, Milano 2001 e P. ZANKER, *Pompei. Società ..., op. cit.*

²³ PLUTARCO, *Vite parallele*, II, 3-3, ed. cons. a cura di M. G. ANGELI BERTINELLI - M. MANFREDINI - L. PICCIRILLI - G. PISANI, Milano 1997.

²⁴ *Ivi*, XXXVI, 1-2. L'ermma di bronzo è attualmente conservata nella sala dei Bronzi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

²⁵ A. DE FRANCISIS, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli 1951, p. 27 e ss., ritiene che le erma-ritratto rappresenterebbero un discendente dell'attore.

L'*Atellana*, come ha dimostrato Gigante, sarebbe stata una delle rappresentazioni teatrali più in voga in un periodo che va dal I sec. a.C. al I sec. d.C., non solo perché culturalmente vicina alla zona pompeiana, ma anche per il grande slancio che Silla prima e Augusto poi, avevano dato alla *fabula*.

Un segno letterario della sua presenza a Pompei sarebbe testimoniato da un'iscrizione²⁶, composta da due senari, che rappresenterebbe un'illazione scherzosa ed ironica a quei ritrovati della creatività culinaria che riutilizzano gli avanzi della mensa: *Ubi perna cocta est, si convivae opponitur / Non gustat pernam, lingit ollam aut caccabum*²⁷.

L'altra testimonianza epigrafica è da vedere in un'iscrizione letta nel criptoportico del teatro, sul muro laterale che costeggia il breve sentiero che collega i due teatri, la quale ci svela l'amore di una ragazza per un certo *Chrestum*: *Methe Cominiaes Atellana amat Chrestum. Corde [si]t utreisque/ Venus pompeiana propitia et sem[per] concordes vivant.*



Pompei, Casa del centenario

Il Gigante riconduce questa iscrizione ad attori della farsa osca poiché interpreta *Atellana* come "attrice di *fabulae Atellanae*"²⁸, e riconosce nel nome *Chrestus*, la maschera comica di *pankréstos*, ricordato da Polluce nel suo catalogo²⁹.

Nonostante le numerose attestazioni archeologiche della *fabula Atellana* in ambito campano, fino ad ora non c'è stato un lavoro di ricerca che abbia affrontato le problematiche da una prospettiva iconografica ed iconologica al tempo stesso; questo ritardo degli studi è da attribuire ad una serie di motivazioni:

- 1) alla difficoltà di riconoscere le caratteristiche peculiari degli attori della *fabula* osca, anche per la scarsità delle fonti antiche a nostra disposizione;
- 2) all'uso di una molteplicità di schemi iconografici, che vanno da quelli propri della tradizione greco-ellenistica a quella della tradizione italica;
- 3) all'influenza di altri generi teatrali, quali la *palliata*, la *togata*, il mimo e il pantomimo che determinarono la trasformazione di questa particolare rappresentazione drammatica tra la fine del I sec. a.C. e il I sec. d.C.³⁰

²⁶ C.I.L., IV, 1896.

²⁷ Per *pernam apponere* cfr. T. M. PLAUTO, *Persa*, v. 105 e ss, ed. cons. a cura di G. FARANDA, Milano 2007: *Pernam quidem / ius adponi frigidam postridie*.

²⁸ M. GIGANTE, *Civiltà delle forme letterarie a Pompei*, Napoli 1979, p. 148 e ss.

²⁹ Cfr. inoltre, F. C. WICH, *Vindiciae Carminum pompeianorum*, in «Atti della Real Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», XXVI, 1907, p. 16. L'iscrizione ha fatto pensare che il nome *Chrestum* si potesse presentare come una facile confusione con *Christum*, cfr. P. CIPRIOTTI, *Postille sui Cristiani di Pompei ed Ercolano*, in «Miscellanea Antonio Piolanti», Roma 1964, II, p. 80.

Il primo studioso che ha riconosciuto scene di *Atellanae* in alcuni dipinti pompeiani della Casa del Centenario (*Regio XI, insula 8 n. 3.6*) fu il Dieterich alla fine dell'800³¹; il suo lavoro di ricerca, malgrado presenta interessanti spunti interpretativi, ha in sé numerosi limiti: il suo scopo, infatti, non era la realizzazione di *corpus* iconografico relativo alla *fabula*, ma era volto a dimostrare che vi era una sorta di continuità tra il *Maccus* dell'*Atellana* e il *Pulcinella* della Commedia dell'Arte.

La testimonianza più interessante e da cui ci sembra giusto partire, è un dipinto rinvenuto durante gli scavi di Ercolano, alla fine del '700 e scomparso poco tempo dopo il suo ritrovamento, che rappresentava un attore comico dalle caratteristiche molto simili alla maschera di *Pulcinella*: il personaggio teatrale, infatti, era tutto vestito di bianco e indossava una grossa maschera che ne copriva il volto; ad incuriosire gli antichi scopritori fu il fatto che un'iscrizione posta sul registro inferiore del dipinto identificava il soggetto come *Civis atellanus*³². Nulla di questo dipinto ci impedisce di collegarlo alla maschera del *Maccus*, uno dei personaggi più noti dell'*Atellana*, poiché le fonti antiche ci dicono che portava una mezza maschera sul volto, indossava un copricapo bianco, il *titulus* o *pileus*, ed era chiamato *albus mimus*, poiché sulla scena era facilmente identificabile dal suo vestito completamente bianco.



Pompei, Casa del Centenario, atrio, scena di *Atellana*

Questi specifici attributi sono riconoscibili in un attore comico raffigurato in un dipinto che decorava l'atrio della Casa del Centenario: il personaggio in questione, vestito con una lunga tunica e copricapo bianchi, si sporge a guardare tre figure che sono disposte sul registro centrale: la donna che sta al centro del dipinto indossa un chitone rosso e un mantello blu, ha il capo coperto da una cuffia rossastra e calza dei sandali; la sua mano destra si poggia sul capo di un'altra figura femminile dall'espressione fanciullesca, completamente avvolta da un mantello rosso. Dietro alla donna cammina un altro fanciullo dalla veste corta giallognola, mentre reca nella mano destra una fiaccola accesa e tiene alzata la mano sinistra.

Il Dieterich³³ aveva ipotizzato che questo dipinto rappresentasse una scena dell'*Agamemno suppositus*³⁴ di Pomponio, in cui si parodiava il ritorno in patria di

³⁰ F. DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, in «Dioniso», 1975, p. 163.

³¹ A. DIETERICH, *Pulcinella: pompeianische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Lipsia 1897.

³² Questo dipinto, è ricordato dal L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico - ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1797; E. PISTOLESI, *Guida metódica di Napoli e suoi contorni*, Napoli 1845, p. 666.

³³ F. DIETERICH, *op. cit.*

³⁴ Lo studioso riteneva che la *fabula Atellana* parodiasse la Clitaemnestra di Accio in cui c'è la descrizione del tuono e della commedia. Il Frassinetti, invece, ritiene che l'*Atellana* seguisse, in

Agamennone: nell'unico frammento che ci è stato tramandato, uno dei personaggi esclama di essersi svegliato di soprassalto per il fragore di un tuono: *Ne quis miretur, cum tam clare tonuerit, / Ut, si quis dormitaret, espergiseret.* Le motivazioni che hanno spinto lo studioso tedesco ad ipotizzare che vi fosse una corrispondenza tra questa pittura e l'*Atellana* di Pomponio erano date dal fatto che i personaggi del registro centrale fossero caratterizzati da un'espressione di paura e che la scena si svolgesse di notte, per la presenza di una fiaccola accesa.



Pompei, Casa del Centenario, *tablinium*,
scena di *Atellana* (scomparsa)

In questa ricerca non si condivide l'approccio metodologico del Dieterich, che cerca una precisa corrispondenza tra esecuzione figurata e esecuzione teatrale; questa lettura dei documenti figurati, soprattutto per ciò che concerne l'*Atellana*, richiede una grande prudenza per l'esiguo numero di frammenti pervenutoci e per le poche informazioni che abbiamo sulla farsa stessa. In questa prospettiva critica, non si vuole negare che tra testo scritto e testo figurato non vi fossero "interferenze", ma sembra più utile rivolgere la nostra attenzione a quegli aspetti che richiamano il significato che queste pitture avevano nella dimensione domestica e nel contesto in cui erano inserite.

Questa pittura fa da *pendant* ad altre immagini ritrovate all'interno del *tablinium* -41- della casa³⁵, scomparse subito dopo la loro scoperta e, per fortuna, documentate dai disegnatori dell'Istituto Archeologico Germanico; la loro disposizione nella stanza fu illustrata diligentemente dal Mauss³⁶, il quale mise in evidenza come queste erano posizionate secondo un particolare ordine compositivo, in cui le scene di argomento tragico si alternavano alle scene di argomento comico. Questa particolare disposizione dei dipinti permette di ipotizzare che il *tablinium* era caratterizzato da un preciso programma decorativo, che soggiaceva a consapevoli scelte da parte del committente, il quale vedeva nelle raffigurazioni di soggetti teatrali, un efficace mezzo di autorappresentazione sociale e culturale.

Il primo dipinto, posto nella parete di sinistra, mostrava un attore che impersonava un vecchio dalla corporatura tozza, nell'atto di toccarsi il mento con la mano sinistra mentre appoggiava la mano destra ad un bastone, il *pallium*. In questa posa, guardava il

funzione di *exodium*, un'altra tragedia di Accio, l'*Atreus*, ove si parlava di un cupo tuono: *Sed quid tonitru turbida torvo concussa repente / aequora caeli sensimus sonere?*

³⁵ Alla casa del Centenario è dedicato, dal 1999, un progetto di studio, completamento dello scavo e valorizzazione in base ad una convenzione tra la Soprintendenza di Pompei e l'Università di Bologna.

³⁶ E. MAUSS, *Affreschi scenici di Pompei*, in «Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1876-1885, p. 109 e ss.

compagno che gli stava di fronte e che gli volgeva le spalle mentre portava la mano sinistra al mento.



Pompei, Casa del Centenario, *tablinium*,
scena di *Atellana* (scomparsa)

La seconda scena si ritrovava sulla parete di fondo e rappresentava tre personaggi mascherati: il primo indossava un corto chitone giallo con delle *bracae* dello stesso colore; alla sua destra, invece, era possibile notare due personaggi femminili di cui una sembrava che avesse l'atteggiamento di chi vuol calmare o persuadere.

Gli ultimi due dipinti si ritrovavano sulla parete destra; il primo rappresentava un personaggio di cui non è possibile stabilire se fosse maschio o femmina, che si rivolgeva ad un'altra figura di proporzioni più piccole, vestita con un lungo chitone verde che sembra si incamminasse in una direzione contraria.



Pompei, Casa del Centenario, *tablinium*,
scena di *Atellana* (scomparsa)

L'altra scena comica, invece, raffigurava un personaggio con maschera barbata che si appoggiava ad un basso pilastro; indossava un chitone giallognolo lungo fino alle ginocchia, portava una mano al mento e aveva le gambe incrociate. A questo personaggio si avvicinava un altro attore comico, anch'egli barbato, che indossava un lungo chitone verde e mantello giallo; nella mano sinistra, in posizione orizzontale, teneva il *pallium*, mentre porgeva il braccio destro verso il personaggio più giovane.

La particolare sintassi dei dipinti, che non trova riscontro nella classe delle scene di tema teatrale, ci permette di fare alcune considerazioni sulla particolare rappresentazione scenica a cui farebbe riferimento. Dal particolare vestiario degli attori e dai loro attributi è possibile identificare la rappresentazione come una scena della

fabula osca: gli attori dei quadretti non indossavano il *vestimenticulum* ma la *tunica manica* e le *bracae*, calzavano il *soccus*, il particolare sandalo di origine italica e recavano in mano il *pallium*; inoltre, i personaggi che interpretavano i giovani erano provvisti di un copricapo simile a quello del dipinto posto nell'atrio della casa e già identificato come scena della *fabula* osca. Questi elementi tipici del costume italico sono simili a quello indossato da un attore in un mosaico di Cordoba, recentemente interpretato dal Musso come una scena del *Maccus Exul* di Novio³⁷; confronti si ritrovano anche in alcune statuette conservate al Museo Campano già citate e dall'attore di farsa *Atellana* raffigurato da una statuetta conservata al Metropolitan Museum di New York.



Pompei, Casa del Centenario, *tablinum*,
scena di *Atellana* (scomparsa)

E' possibile riconoscere un'altra scena di *fabula atellana* nel quadretto ritrovato nel *triclinium* della Casa della Fontana Grande. Il dipinto, scomparso dopo la sua scoperta e riportato da un disegno del Real Museo Borbonico, rappresentava un soldato che, appoggiato ad una lancia, ascoltava con espressione grave e concitata, le parole di un'altra figura che accennava un inchino. Il motivo rappresentato è quello del *Miles gloriosus*, in cui un millantatore, noto per le sue spropositate ed infondate vanterie, è attorniato dal suo servo furbo che finge di credere a tutte le sue fandonie; anzi è egli stesso a inventarne di nuove per esaltare la grandezza del suo padrone e ricevere, come ricompensa, del cibo.

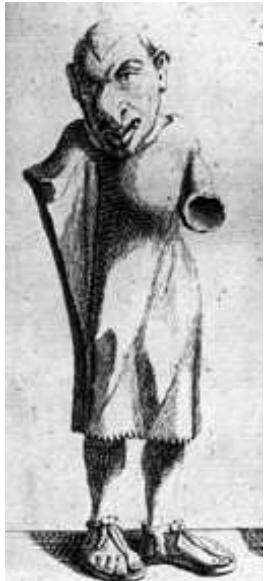
Il dipinto riprende lo schema iconografico della tradizione magno-greca ed in particolare quello di pittura paestana ritrovata all'intero della tomba 53 di Andriuolo, datata alla seconda metà del IV secolo a.C.; nel frontone centrale, scoperti i calzari, ha una maschera grottesca e una lunga barba ispida e, poggiato su una grande lancia, si esibisce davanti ad un suonatore di doppio flauto³⁸.

Il personaggio che impersonava il soldato smargiasso indossava una *tunica manica* e le *bracae* completamente bianche, di cui abbiamo messo già in evidenza la loro pertinenza all'*Atellana*, ed era provvisto di un copricapo, anch'esso bianco simile a quello del nostro *Maccus*. Ma la particolarità della rappresentazione era data dalla figura del *servus* che accompagnava il soldato e che sembra essere provvisto di una gobba. Questa caratteristica è una peculiarità tipica dell'astuto *Dossennus* di cui era nota la voracità alimentare e il suo ruolo da parassita, e che non trova confronti in altri

³⁷ O. MUSSO, "Maccus exul" in un mosaico cordovese, in «Dioniso», 2006, pp. 298-9.

³⁸ A. PONTRANDOLFO, Personaggi ..., op. cit., pp. 263-270; ID., Dioniso ..., op. cit., pp. 117-134.

personaggi della commedia latina³⁹. Tra l'altro la rappresentazione del *servus* gobbuto sembra essere un *unicum* nel repertorio figurativo pompeiano; l'unico confronto possibile è in un *tintinnabulum* in bronzo del I secolo d.C., raffigurante un nano gobbo ittifallico cui è sospesa una lucerna (forse un *pastiche* di epoca borbonica), ritrovato a Pompei e conservato al Museo Archeologico Nazionale, di cui chiaro era il significato apotropaico.



New York, Metropolitan Museum,
statuina di attore comico



Pompei, Casa della fontana grande,
dipinto con scena di *Atellana* (scomparso)

Le avventure del soldato millantatore sono raccontate in una delle *fabulae* del *Bononiensis*, quella del *Maccus Miles* che era alle prese con l'ingordigia del parassita *Dossennus* e della quale ci restano due frammenti: *Nam cibaria / Vivem duorum solum me comesse condecet*, e ancora *Cum contubernale pugnaci, quia meam cenam ...* L'avidità della maschera di *Dossennus* e la sua furbizia erano le sue caratteristiche: in un frammento della *Philosophia* di Pomponio si legge: A. *Ergo, mi Dossenne, cum istaec memore meministi, indica / qui illud aurum abstulerit.* B. *Non dici ariolari gratis.* Il suo ruolo da parassita è evidente in un passo delle *Epistole* di Orazio in cui si paragona Plauto ad un parassita come *Dossennus*: *quantus sit Dossennus edacibus in parassitis*⁴⁰. A connotare semanticamente le immagini della Casa del Centenario e quella della Casa della Fontana Grande, non è solo la sintassi, quanto il loro contesto d'uso; le immagini, infatti, erano collocate nell'atrio e nel *tablinum*, cioè in ambienti di ricevimento e di rappresentanza ed erano inserite all'interno di un preciso programma decorativo, interpretato come motivo di prestigio per il committente e la sua famiglia.

I dipinti fin qui analizzati, inoltre, sono riconducibili all'orizzonte cronologico del I sec. d.C., quando la *fabula atellana* aveva avuto significative trasformazioni drammaturgiche che ne avevano alterato il suo carattere rustico e improvvisato. La *fabula*, infatti, a partire dal I sec. d.C., venne messa in scena da attori professionisti e, pertanto, risentì degli influssi di altri generi teatrali quali la *togata* e la *palliata*, che trasformarono la farsa sia nella messa in scena che nell'uso di particolari soluzioni metriche.

³⁹ Q. ORAZIO FLACCO, *Epistulae*, II, 1, v. 173, ed. cons. a cura di E. MANDRUZZATO, Milano 1959.

⁴⁰ *Ibidem*; P. EASTERLING - E. HALL, *Greek and Roman actors. Aspect of ancient profession*, Cambridge 2002.



Paestum, tomba 53 di Andriuolo, dipinto con scena di commedia

E' probabile che la trasformazione del genere portò, come conseguenza, anche ad una trasformazione dei modi in cui veniva rappresentata. Infatti, i dipinti realizzati tra il I sec. a.C. e il principato, sono di diversa ispirazione e propongono versioni iconografiche diverse dell'*Atellana*, che non troveranno confronti nella tradizione figurativa successiva. Una di queste testimonianze, è la pittura scoperta dal Maiuri, agli inizi degli anni '50 sul prospetto esterno della cosiddetta Casa del Pulcinella (*Regio I, ins. 8, n. 10*)⁴¹. Il singolare dipinto (dim. h. 0,57 m.; l. 0,72 m.) identificato come un'insegna di bottega, è costituito da due pannelli raffiguranti, uno, l'attività di una *taberna vasaria*, l'altro, di *ludi scaenici*⁴².



Pompei, Casa del Pulcinella, dipinto con immagine di bottega e *ludus scaenicus*

La scena teatrale alla destra del dipinto è composta da due grottesche figure, che indossano un copricapo, il *pileus*, hanno i fianchi cinti da un perizoma e stringono in mano due bacchette che si incrociano a forbice. Tutta la scena si svolge al di sopra del *pulpitum* di un teatro, decorato da un festone nella parte superiore: sulla sinistra, spunta una testa asinina accanto alla quale seguono altre forme e macchie confuse sulle quali non è possibile formulare ipotesi; a destra, invece, si scorge il dorso di un quadrupede, ma essendo privo della parte anteriore, non è possibile dire se si tratta di un cavallo o di un toro.

Sull'altro pannello, invece, appare un'altra rappresentazione riconosciuta come una scena di bottega o di officina di cui è ricca la pittura popolare di Pompei: sulla sinistra è raffigurato lo *xoanon* di una dea, da identificare, probabilmente, con quella di Minerva, protettrice degli artigiani, di cui si è conservata solo la parte inferiore del corpo. Il simulacro ha un lungo abito talare ornato da bende di colore violaceo; l'esile fusto che le sta dinanzi, potrebbe rappresentare l'asta di una lancia a cui si appoggiava. La scena di

⁴¹ *Brevi notizie sugli ultimi scavi precedenti l'interruzione della guerra*, vedi A. MAIURI, *Gli scavi di Pompei dal 1979 al 1948*, in «Pompeiana - Raccolta di studi per il secondo Centenario degli Scavi di Pompei», p. 29 e ss.

⁴² A. MAIURI, *Due singolari dipinti pompeiani*, in «*Bullettino dell'Istituto Archeologico*», 60/61, 1953-1954, p. 88 e ss.

bottega raffigurata dinanzi alla statua della dea è disposta su due registri compositivi in cui sono illustrate quattro rozze figure, vestite con una tunica corta, che sembrano essere più servi che operai, ognuno dei quali siede davanti al suo trespolo, provvisto di un vaso nell'atto di modellarlo o di venderlo.

Se da un lato l'insegna di bottega farebbe pensare ad un'officina vasaia, l'angusta abitazione risulta troppo piccola e manca di installazioni appropriate per questa specifica attività. Il vano, presumibilmente, poteva essere stato adibito come *taberna vasaria*, cioè una bottega di vendita di vasi di terracotta, allocato nell'ambiente (5) che precedentemente si apriva sulla via pubblica⁴³.

Il dipinto presenta, nelle sue caratteristiche formali, le peculiarità della pittura di derivazione italica, caratterizzata dall'indifferenza verso qualsiasi rapporto spaziale e dimensionale del registro pittorico, dalla mancanza di unità compositiva e dai modi "corsivi" della rappresentazione che si presenta affrettata ed estremamente stilizzata. Proprio per queste caratteristiche, il pannello pittorico è di difficile datazione; dal Maiuri venne cronologicamente riconosciuto come appartenente all'epoca sannitica, anteriore, quindi, all'istituzione della colonia romana da parte di Silla nell'80 a.C.; Felletti Maj ritiene che la datazione del dipinto indicata dal Maiuri, sia troppo alta e senza giustificarlo, identifica il quadro come appartenente alla fine dell'età repubblicana o nei primissimi anni del principato⁴⁴. Il fatto che il dipinto era coperto da più strati di intonaco e il confronto con i dati stratigrafici della casa, giustificherebbero, a mio avviso, la datazione proposta dal Fröhlich⁴⁵ e dal Moormann⁴⁶ che considerano il dipinto appartenente alla seconda metà del I secolo a.C.

Il cattivo stato di conservazione della pittura e le diverse lacune dell'intonaco rendono molto problematica un'analisi interpretativa del pannello raffigurante il *ludus scaenicus*, del quale, però, non sfuggono alcuni importanti particolari. Lo schema iconografico presenta il giustapporsi dei personaggi fissati in posizione chiastica e speculare tra loro; dal loro movimento e dalla presenza nelle loro mani di bacchette è possibile ipotizzare che sono intenti in una danza. Il loro spettacolo si svolge su di un palcoscenico alle cui spalle doveva esserci una tenda, come quella raffigurata in un rilievo proveniente da Pompei che rappresenta una scena di commedia.

Il berretto indossato dai personaggi, nell'iconografia greca, è attribuito ai Dioscuri o a Efeso e ad eroi come Ulisse e Diomede, forse per la loro condizione di artigiani o viaggiatori e trova precisi confronti in un rilievo, conservato nel museo di Delo rappresentante la danza dei Lari i quali sono provvisti del *pileus*⁴⁷. Anche a Pompei è possibile osservare alcune figurazioni dei Lari che indossano il copricapo conico; in particolare, nel larario della Casa di Sutoria Primigena (*Regio I, ins. 13, n. 2*)⁴⁸, nella Casa dell'Efebo (*Regio I, ins. 7, n. 10-12*)⁴⁹, in quello oramai scomparso della Casa del

⁴³ V. CASTIGLIONE MAORELLI DEL FRANCO, R. VITALE, *L'insula 8 della Regio I: un campione di indagine socio-economica*, in «Rivista di studi pompeiani», 1989, p. 185 e ss.

⁴⁴ B. M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977, p. 241 e ss.

⁴⁵ T. FRÖHLICH, *Lararien - und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zum "Volkstümlichen" Pompejanischen Malerei*, Mainz 1991.

⁴⁶ E. M. MOORMANN, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Roma 1988, p. 149, n. 157.

⁴⁷ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurigo 1981-2009, VI, pp. 206-207: Delos, Mus. A 3182; J. MARCADÈ, *Au Musée de Délos, étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse déconverte dans l'ile*, Parigi 1969, pp. 338-339.

⁴⁸ A. GALLO, *La casa di Lucio Elvio Saverio a Pompei*, Napoli 1994; F. GIACOBELLO, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008, pp. 156-157.

⁴⁹ T. FRÖHLICH, *op. cit.*, pp. 251- 252, L5, tavv. III, 1 e XXIV, 1.

Meleagro (*Regio VI, ins. 9, n. 2.13*)⁵⁰ e, infine, nell'*hospitium Regio I, ins. 12, n. 15*. Il *pileus*, presso i Romani, era considerato un simbolo di libertà poiché era indossato durante i *Saturnalia*, come si desume dall'espressione di Marziale ... *pilleata Roma*⁵¹; Livio ricorda che, dopo la vittoria dell'anno 214, nelle strade di Benevento *pilleati aut lana alba velatis capitibus volones epulati sunt*⁵², mentre Svetonio, dopo la morte di Nerone, *tantum gaudium ... ut plebis pilleata tota urbe discorreret*⁵³. Il significato di libertà che aveva il copricapo è chiaro su alcuni esempi monetali: i *denarii* di Bruto, battuti dopo l'assassinio di Cesare, mostravano due pugnali ed un *pileus*, che uno dei cospiratori aveva innalzato dopo il suo assassinio; la stessa immagine fu usata da Galba sulle sue monete, il quale marciò contro Nerone con un pugnale appeso al collo⁵⁴.

Un utile confronto circa l'uso del *pileus*, da parte degli attori del riquadro figurativo, si può istituire con alcune scene dipinte nel Colombario di Villa Pamphili a Roma ora conservate al Museo Nazionale Romano, dove compaiono personaggi che indossano il copricapo conico e che sono intenti in azioni grottesche o in movimenti di danza⁵⁵. Una scena rappresenta due personaggi che si esibiscono al centro, senza particolari contrassegni nel costume e nei gesti, mentre intrecciano un ballo intorno ad un cagnolino; ai lati, invece, ci sono due magri ed ossuti vecchi, vestiti anche loro da ballerini e muniti del copricapo bianco, che battono il tempo con la mani e accompagnano la danza con tutto il movimento della persona⁵⁶. Su di un'altra scena, perduta e riprodotta in un acquerello conservato nell'Antiquarium della Gliptoteca di Monaco, erano rappresentate due figure di negroidi *pilleati* e muniti di bacchette, come i personaggi del nostro dipinto, nell'atto di allontanarsi dalla scena erotica che si svolge al centro del pannello, quasi come epilogo della danza orgiastica.

Un'agile figura di danzatore con un *pileus* sul capo, compare anche su una lucerna di bronzo rinvenuta ad Ercolano mentre regge in una mano la catenella dello smoccolatoio⁵⁷; anche questo personaggio indossa il perizoma, come quelli del dipinto pompeiano e come i *saltatores* del Colombario di Villa Pamphili⁵⁸. Questo particolare copricapo è, inoltre, identificabile con quello che compare in alcune terrecotte figurate,

⁵⁰ Il dipinto è noto attraverso un disegno riprodotto in Real Museo Borbonico, IV, tav. XX, e descritto dal BOYCE; T. FRÖHLICH, *op. cit.*, p. 277, L65, tavo. XXXVI, 1.

⁵¹ M. V. MARZIALE, *Epigrammi*, II, 7, ed. cons. a cura di M. CITRONI, Milano 1996.

⁵² T. LIVIO, *Ab Urbe condita*, XXIV, 16, ed. cons a cura di . ed. F. GARDNER MOORE, Londra 1950.

⁵³ SVETONIO, *op. cit.*, 57 (Nerone).

⁵⁴ *Ivi*, 11 (Galba).

⁵⁵ G. BENDINELLI, *Le pitture del Colombario di Villa Pamphili*, in «Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia», Sez. III, Roma 1941, fasc. V. Per i recenti contributi sul significato delle pitture di Villa Pamphili cfr. R. J. LING, *Paintings of Columbarium of Villa Doria Pamphili in Rome*, in E. M. MOORMANN (a cura di), «Functional and Spatial Analysis of wall painthing», supplemento n. 3 del «Bulletin Antieke Beschaving», Leiden 1993, p. 127 e ss.; R. J. LING, *Dancers in the Columbarium of Villa Doria-Pamphili*, in D. SCAGLIARINI CORLAITA, *op. cit.*, p. 77 e ss.

⁵⁶ A. MAIURI, *Due singolari ...*, *op. cit.*

⁵⁷ Due copie identiche di questa lucerna sono state ritrovate a Pompei; Inventario Museo Archeologico Napoli n. 72253 e n. 72254; *Real Museo Borbonico*, IV, tav. LXIII; J. OVERBECK, *Pompeji in seinen Gebänden, Alterthümern und Kunstwerken, für Kunst und alterthumsfreunde*, Lipsia 1866, p. 301, fig. 277 q; N. VALENZA MELE, *Catalogo delle lucerne di Bronzo*, Roma, 1983, fig. 168, fig. 71-72, da Pompei (due esemplari).

⁵⁸ L'agile figura è rappresentata con la gamba destra che poggia sul disco del coperchio, mentre la sinistra è sollevata ed è spinta fortemente all'indietro; anche la testa e il dorso sono voltati, con forte torsione, all'indietro; il braccio sinistro è alzato con le dita della mano aperte, il destro è piegato al gomito e sostiene la catena con uncino all'estremità

oggi conservate al Museo Campano di Capua, di cui abbiamo già sottolineato l'importanza e che sono riferibili all'*Atellana*.



Ercolano, lucerna con danzatore pileato

Il profilo contraffatto ed alterato dei due personaggi ha fatto supporre che indossassero una maschera che copriva solo la parte superiore del volto; l'unica attestazione di questa particolare tipologia a Pompei è in un dipinto⁵⁹ che riproduce due figure di giovani, una coronata d'edera intenta a suonare la lira, l'altra, invece, porta una mezza mascherina appoggiata sul capo, come se l'avesse da poco tolta dal volto⁶⁰. Un *corpus* iconografico di personaggi che indossano la mezza mascherina è stato curato da Ghirone - Bistagne in cui sono proposti e confrontati altri esempi di questa tipologia che, in ambiente italico viene ricondotta dalla studiosa ai personaggi della *fabula Atellana*.

Un'altra insegna di bottega raffigurante una scena dell'*Atellana* è da riconoscere nel quadretto della parodia di Enea, collocato sul prospetto esterno del *thermopolium* della *Regio VI, insula occidentalis* compreso tra i nn. 31 e 36, e conservato nel Gabinetto segreto del Museo Archeologico di Napoli⁶¹.

Il dipinto, di piccole dimensioni (m. 0,24 di larghezza e di m. 0,20 di altezza) mostra Enea con testa zoomorfa, con coda e lungo membro virile, mentre reca sulle spalle il vecchio padre Anchise, e tiene per mano il figlioletto Ascanio. Il torace dell'eroe è

⁵⁹ Museo Nazionale di Napoli, N. inv. 9079; *Antichità d'Ercolano*, t. IV, tav. 35; M. DE VOS, *Frammento di una pittura parietale raffigurante i busti di una giovane coppia*, in «L'accademia Etrusca» a cura di B. BAROCCHI - D. GALLO, Milano 1985, pp. 71-72; V. SAMPAOLO, *La pittura*, in «Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli», I, Roma 1986, p. 156 n. 239. Il dipinto, scoperto il 7 luglio 1739 in una casa di Ercolano, situata tra la Basilica e il Teatro, fu staccato dalla parete intonacata per preservarne la conservazione. Recentemente M. DE VOS, *Poeta e pavone*, in «Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli Horti Lamiani», Venezia 1986, pp. 67-73; U. PAPPALARDO, *Il ritratto romano dipinto*, in «Miscellanea Pompeiana», 2007, p. 11 e ss.

⁶⁰ La DE VOS, *Frammento ...*, art. cit., ritiene che il ritratto sembra celebrativo come testimonierebbero le due Vittorie dipinte sulla stessa parete, o comunque nello stesso ambiente e potrebbero alludere ad una gara letterario - musicale vinta dai due figli del padrone di casa o dalla giovane coppia raffigurata.

⁶¹ Museo Nazionale di Napoli, N. Inv. 9089; cfr. S. DE CARO, *Il Gabinetto segreto del Museo Nazionale di Napoli*, Milano 2002, p. 84.

protetto da un'armatura a maglia frangiata, al collo porta una grossa clamide, indossa una sorta di pantaloni aderenti e dei calzari bassi; Ascanio, invece, porta un copricapo a punta, indossa la clamide del viaggiatore, reca nella mano destra un *pedum* proporzionato alla sua piccola statura ed è caratterizzato, come il padre, da un lungo membro fallico. Il vecchio Anchise, assiso sulle forti spalle filiali, è caratterizzato dalla testa animalesca ed è fisso in una posa comicamente solenne, con la rossa cassetta dei Penati poggiata sulle ginocchia⁶².



Pompei, dipinto con una coppia di giovani attori

La scena è fissata nel momento in cui Enea, con le sopracciglia aggrottate, si rivolge al figlioletto che lo fissa con un intenso sguardo, insieme di protesta e di lamento: Ascanio, con le sue piccole gambe, non può seguire l'agitata andatura del padre il quale cerca, al tempo stesso, di ammonirlo e di rincuorarlo. E' l'affettuosa e paterna scena che Virgilio descrive nell'Eneide: ... *dextrae se parvus Julius implicuit sequiturque patrem non passibus aequis*⁶³. Il significato della leggenda di Enea assume, in età augustea, un simbolismo nuovo che travalica quelli che sono i nostalgici confini della commemorazione storica: l'eroe trova nella fuga l'espressione del suo nuovo destino; nelle sue mani, viene affidata la suprema legge della famiglia; in lui il popolo romano vedeva incarnata la *pietas* intesa come "pietà filiare"⁶⁴. Per questo motivo resterà sempre *pius*, anche quando lo stesso destino lo obbligherà a lasciare Didone e a vendicare la morte di Pallante con la morte di Turno, supplichevole nei confronti dell'eroe di aver salva la vita⁶⁵.

Il motivo figurativo trovò, durante il principato augusteo, un preciso simbolismo, in piena coerenza con il piano politico del *princeps* il quale volle collocare, nelle nicchie

⁶² *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, a cura di A. RUESCH, Napoli 1908, p. 291, n. 1265; V. SAMPAOLO, *op. cit.*, p. 172, n. 351; S. DE CARO, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Milano 1999, p. 121; S. DE CARO, *Il Gabinetto ...*, *op. cit.*, p. 84.

⁶³ P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, II, vv. 723-724, ed. cons. a cura di R. CALZECCHI ONESTI, Torino 2005.

⁶⁴ P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, p. 215 e ss.

⁶⁵ A. MAIURI, *La parodia di Enea*, *art. cit.*

centrali del proprio foro, il gruppo statuario di Enea ed Anchise⁶⁶. A Pompei, la fuga di Enea è un motivo diffusissimo: un gruppo fu collocato nel *chalcidicum* dell'Edificio di Eumachia, all'interno della nicchia in cui fu rinvenuto l'*elogium* di Enea, secondo un consapevole modello di *imitatio Urbis*⁶⁷. Il motivo ritorna sugli elmi da parata che indossavano i gladiatori durante la cerimonia che precedeva l'inizio dei ludi nell'anfiteatro pompeiano⁶⁸ e in una terracotta, di ispirazione popolare, scoperta nella *domus* di *M. Gavius Rufus* (*Reg. VII, ins. 2, n. 16*), in un luogo adibito a sacello⁶⁹. A questi gruppi, inoltre, dovette ispirarsi anche il proprietario della bottega della *Regio IX*, *ins. 13, n. 5*, che fece dipingere sul prospetto del muro, sul fronte stradale, la fuga di Enea da Troia.



Pompei, Reg. VII, ins. 2, n. 16,
terracotta con "Fuga di Enea"

Il dipinto presenta le caratteristiche di una vera e propria satira politica, che trovava nell'*Atellana*, una naturale collocazione. Sappiamo, infatti, che la *fabula* venne riesumata durante il principato di Augusto e i temi preferiti erano la parodia mitologica e la satira politica, tanto da diventare l'unica rappresentazione che era "legittimata" a riportare velati riferimenti alla vita privata dell'imperatore. Le fonti raccontano, ad esempio, che Tiberio venne calorosamente applaudito in un *exodium* atellanico, dove, sotto una risoluta veste oscena, si richiamavano le sfrenatezze libidinose dell'imperatore;

⁶⁶ P. OVIDIO NASONE, *I Fasti*, V, 563, ed. cons. a cura di F. BERNINI, Bologna 1979: *Aeneam oneratum pondere sacro*; L. UNGARO, *Il Foro di Augusto*, in M. DE NUCCIO, L. UNGARO (a cura di), «I marmi colorati della Roma imperiale», Venezia 2002. Le nicchie centrali ospitavano le figure statuarie di Romolo ed Enea, rispettivamente nelle vesti di trionfatore e in fuga da Troia. Le statue originarie non si sono conservate, ma statuette, rilievi e pitture, ce ne danno un'idea attendibile.

⁶⁷ G. FIORELLI, *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875, p. 258; A. MAU, *Pompeji in Leben u. Kunst*, 1900, p. 105; cfr. M. TORELLI, *Il culto imperiale a Pompei*, in G. GRECO - S. ADAMO MUSCETTOLA (a cura di) «I culti della Campania antica», Atti del Convegno in ricordo di Nazarena Valenza Mele, Roma 1998, pp. 245-270.

⁶⁸ H. HEYDEMANN, *Iliupersis*, tav. III, I.

⁶⁹ H. VON ROHDEN, *Terrakotten aus Pompei*, Berlino 1880, pag 48 s., tav. XXXVII; A. LEVI, *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, 1926, p. 193, n. 842, fig. 143; S. DE CARO, *Museo ... op. cit.*, p. 121.

al tempo di Caligola, uno scrittore di Atellane sarebbe stato bruciato vivo nell'anfiteatro per aver composto un verso dal contenuto ambiguo; Dato, un attore atellanico, venne mandato in esilio per aver fatto un riferimento velato all'uccisione, da parte di Nerone, della madre e del padre adottivo e per aver accennato all'asservimento del Senato da parte dell'imperatore stesso; ancora, durante il breve principato di Galba, un suo improvviso rientro nell'Urbe fu salutato con uno dei versi dell'*exodium atellanicum*: quando, infatti, tutti gli attori intonarono il notissimo ritornello *venit Dossennus e villa*, la folla identificò, nella maschera del "gobbo", la figura del vecchio imperatore, e completando il verso in coro, lo ripeterono più volte. Sempre Svetonio riferisce che Domiziano fece morire Elvidio Prisco in quanto parodiò il divorzio dell'imperatore, rappresentando in un *exodium*, l'abbandono della ninfa Enone da parte di Paride invaghitosi di Elena. Queste testimonianze ci portano alla considerazione di come le Atellane, nel periodo imperiale, cioè in tempi di precaria libertà intellettuale, erano diventate una valvola di sfogo non solo popolare.

Un altro elemento che fa identificare il dipinto nella *fabula Atellana* è l'uso di un fallo posticcio il cui utilizzo è tra l'altro confermato anche da alcuni frammenti dei *Macci Gemini* in cui si fa riferimento ad una *coleatam cuspidem* che sporgeva tra le *nates* ad uno degli attori.



Pompei, Reg. IX, ins. 13, n. 5,
dipinto con "Fuga di Enea"

La fabula, inoltre, arricchì il suo repertorio comico introducendo altri personaggi, come *Manducus* e *Kikirrus*, alcuni dei quali indossavano maschere animalistiche delle quali, però, non è possibile definire le caratteristiche; il loro utilizzo era stato determinato dall'evoluzione del genere e dall'introduzione di nuove tematiche, in cui la presenza di nuovi personaggi diventava una scelta necessaria. E' possibile ipotizzare, allora, che in questo caso fossero state utilizzate maschere cinocefale per rappresentare la parodia mitologica della fuga di Enea, in cui chiara era la satira politica. I personaggi erano connotati comunque degli stessi attributi degli attori della *fabula osca* quali i calzari, il *pedum*, il berretto e il particolare perizoma che abbiamo avuto modo di osservare nel dipinto della Casa del Pulcinella.

Lo scopo di questo lavoro è capire il significato che le pitture parietali pompeiane di argomento atellanico avevano all'interno degli spazi domestici; le immagini, secondo l'ipotesi da cui si è partiti, erano modulate all'interno degli ambienti della casa a seconda

della tipologia a cui appartenevano, e si inscrivevano in un preciso contesto politico, economico e sociale.

La formula vitruviana del *locorum proprietaries* definiva il rapporto che, nella casa romana, legava la decorazione degli spazi alla loro funzione. In questa prospettiva critica, la casa è considerata come un sistema di segni, nella quale la decorazione contribuisce a strutturare lo spazio e a definirne le funzioni; in questo contesto, il significato dell'immagine è modulato dal supporto cui questa è associata, e dal programma decorativo in cui si inserisce. Le immagini teatrali fin qui analizzate, vengono ad inserirsi nella consapevole scelta di autorappresentazione del proprietario della casa che le considera come il segno di legittimazione. La nuova classe sociale formata da artigiani e commercianti che andava ad affiancare la nobiltà fondiaria, sentiva necessariamente il bisogno di una strategia di affermazione del proprio *status*, che si manifestava nell'esibizione di ricchezza, potere e cultura⁷⁰; in questo senso, le immagini che decoravano gli spazi di rappresentanza o di ricevimento, si inserivano all'interno di un preciso programma decorativo che coinvolgeva tutta la casa e che era esemplificazione dei gusti del committente.



Pompei, Reg. IX, ins. 8, affresco
del Ninfeo nella Casa del Centenario

Allora è lecito chiedersi quali fossero le motivazioni che spingevano il *dominus* a preferire scene della *fabula osca* alle altre rappresentazioni drammatiche; in ogni caso l'esiguo numero di scene dell'Atellana utilizzate come decorazione degli spazi domestici fanno ritenere che l'uso di queste immagini fosse una soluzione eccezionale e che probabilmente aveva il compito di connotare l'origine del proprietario della casa.

Per quanto riguarda i criteri di selezione delle immagini, si possono fare le stesse considerazioni che K. M. Dunbabin osservava sul rapporto tra mosaici e cultura dell'età imperiale in cui solo di rado è possibile riconoscere le circostanze che portarono ad una precisa scelta figurata⁷¹. Nella stragrande maggioranza dei casi i criteri di selezione dell'immagine ci sfuggono, ai quali partecipava sia il committente, come selettore attivo del messaggio, che l'artista, come suo esecutore.

⁷⁰ Cfr. I. BRIGANTINI, *Distribuzione dei rivestimenti pavimentali a Pompei in età imperiale*, in «Atti dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico», IV, 1997, pp. 531-545; A. WALLACE-HADRIL, *House and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.

⁷¹ K. M. DUNBABIN, *Tessellated texts (rew. of Lancha)*, in «Journal of Roman Archaeology», 1999, p. 641 e ss.

Significativa, in questo senso, è la Casa del Centenario, che con i suoi due atri e oltre 40 ambienti era una delle più grandi abitazioni di Pompei⁷².



Pompei, Casa della Fontana grande,
Ninfeo in mosaico e vetri policromi

L'ultima ristrutturazione conferì a questo edificio una organizzazione planimetrica insolita, con numerose soluzioni inedite⁷³ e un'alternanza, quasi sconcertante, di ambienti di grande finezza decorativa⁷⁴ e ambienti che ospitavano pitture "grossolanamente d'effetto"⁷⁵. L'ultimo proprietario conservò la precedente decorazione in III stile degli ambienti di rappresentanza, costituita dai quadretti con tematiche teatrali, accanto alla nuova decorazione in IV stile, per mantenere la connotazione di prestigio sociale e culturale all'atrio, malgrado ne fosse stata modificata la destinazione d'uso come spazio dedicato ad un'attività commerciale relativa alla produzione vinaria⁷⁶. Le numerose iscrizioni elettorali ritrovate sulla facciata della casa lasciano ipotizzare che il *dominus* appartenesse alla categoria sociale dei liberti e aveva fondato la propria ricchezza prevalentemente sul commercio del vino; grazie alla disponibilità di un ingente patrimonio aveva potuto esercitare un discreto ruolo politico, diretto e indiretto, ai vertici della città e, pertanto, la *domus* esprimeva la sua aspirazione

⁷² Ciò sarebbe confermata dalla presenza, in alcune parti, di blocchi di calcare del Sarno e dall'uso diffuso dell'opera incerta. Cfr. *Pompei. Pitture e Mosaici*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, IX, 1995, p. 903 e ss.

⁷³ Come il curioso criptoportico che corre lungo i due lati del viridarium (33).

⁷⁴ Come la stanza bianca (7) e la stanza nera (8).

⁷⁵ Come ad esempio l'incoerente accostamento, sulle pareti del viridarium (33), di paesi selvaggi con fiere, di alcune popolate di pesci e crostacei e di un giardino con vegetazione ben curata e fontanelle. Cfr. D. SCAGLIARINI CORLAITA, A. CORALINI, *La casa del Centenario* (IX, 8, 3-6. A), in A. D'AMBROSIO, P. G. GUZZO, M. MASTROROBERTO (a cura di), «Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano, Oplontis», cat. della mostra di Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 21 marzo-15 settembre 2003), Milano 2003, p. 283 e ss.

⁷⁶ La scelta non è isolata: si pensi ad esempio alla *fullonica* di *Stefanus* (I, 6, 7), che mantiene i caratteri della casa ad atrio pur nell'adattamento a funzioni artigianali, rispondendo ad esigenze di quella classe di imprenditori, per lo più liberti, orgogliosi del proprio lavoro, a cui deve l'ascesa sociale e politica.

all'autorappresentazione prestigiosa⁷⁷. Più di uno studioso ha rilevato che la decorazione della casa manifesta il gusto non proprio impeccabile del suo proprietario il quale è stato da molti accostato al Trimalchione di Petronio⁷⁸.



**Pompei, decorazione della Casa
della Fontana grande**

Anche il programma decorativo della Casa della Fontana Grande era caratterizzato da decorazioni pittoriche di argomento teatrale, le quali si inseriscono appieno di una divisione dell'impianto abitativo il cui criterio fondamentale era dato dalla netta divisione tra spazio pubblico e spazio privato. La stessa disposizione degli ambienti era al servizio dell'autorappresentazione del *dominus*⁷⁹ il quale, in questo caso, pur non disponendo di soluzioni spaziali ampie, non volle rinunciare ad avere la sua villa con giardino e fontana ben in vista sul vestibolo⁸⁰. La nicchia della fontana ha il bordo absidato, sormontato da un timpano (di cui rimane solo la parte inferiore decorato da girali con corolle), ed è preceduta dalla vasca rivestita di lastre di marmo. Lateralmente sono inserite due maschere di marmo raffiguranti, quella di sinistra, un eroe tragico, quella di destra, Ercole con la *leontè*; entrambe sono cavate internamente in corrispondenza degli occhi, in modo da far passare la luce quando all'interno vi si poneva una fonte luminosa⁸¹. L'uso di maschere teatrali come ornamento plastico in un ambiente di rappresentanza e la presenza nel *triclinium* di un quadro la cui tematica è ispirata da soggetti teatrali, indicano una percezione culturale particolarmente sensibile agli interessi spettacolari da parte del *dominus*, e il loro inserimento in un preciso programma decorativo. Un'ipotesi suggestiva è che la funzione triclinare del dipinto si addiceva a quello della discussione che poteva essere stimolata dalla qualità artistica dell'immagine o dal soggetto in esso raffigurato⁸².

⁷⁷ J. L. FRANKLIN Jr., "Pompeis Difficile est" *Studies in the Political Life of Imperial Pompeii*, Ann Arbor 1999, p. 204.

⁷⁸ D. SCAGLIARINI CORLAITA, A. CORALINI, *op. cit.*

⁷⁹ P. ZANKER, *Pompei. Società ...*, *op. cit.*

⁸⁰ Per una trattazione completa del sistema decorativo della fontana, cfr. P. ZANKER, *Die Villa als Vorbild des spaten pompejanischen Wohngeschmaks*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 94, 1979, pp. 504-523.

⁸¹ D. CORALINI, *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I sec. a.C.- 79 d.C.)*, Napoli 2003, p. 185 e ss.

⁸² Si vedano le ipotesi che la CORALINI, *Hercules ...*, *op. cit.*, ha fatto sulle immagini di Ercole.

Gli altri due dipinti si ritrovano sul prospetto esterno di botteghe e, pertanto, erano utilizzati come forma di autopromozione dell'attività commerciale; nei luoghi del *lucrum* essi avevano la funzione di *signa* con il preciso compito di calamitare l'attenzione dei potenziali fruitori e di riprodurre un particolare messaggio sul quale è possibile fare solo delle ipotesi.

La scelta di utilizzare come forma di autopromozione del negozio, scene teatrali di argomento atellanico può essere spiegata solo attraverso una precisa funzione comunicativa che esercitava sui potenziali destinatari dell'immagine. Nei luoghi del *lucrum*, queste immagini avevano il compito di accompagnare il mestiere della bottega e di enfatizzare i mezzi e gli esiti sociali del committente di cui non si può escludere l'origine italica. La scena teatrale, quindi, affiancata alla rappresentazione della natura della bottega, assumeva, sì, il ruolo di *signum*, ma proprio per il suo collegamento alla *fabula* osca connotava il proprietario in un preciso orizzonte sociale, che vedeva in queste immagini una manifestazione identitaria delle proprie origini.

MACCUS EXUL IN UN MOSAICO CORDOVESE

OLIMPIO MUSSO*

(*) L'articolo è tratto da «Dioniso», 5, 2006, pp. 298-99. Si ripubblica per gentile concessione dell'autore.

La farsa atellana, il genere di spettacolo di maggior successo nella Roma imperiale unitamente al mimo e al pantomimo, faceva uso di maschere fisse, delle quali ci sono rimasti i nomi (*Dossennus*, *Maccus*, *Bucco* e altri), ma non ne conosciamo le caratteristiche¹. Sono stati fatti, sì, tentativi di collegare i vari personaggi a monumenti figurativi, specie bronzetti e maschere di terracotta, ma con scarsi risultati². Un'indagine linguistica ha cercato di spiegare il significato dei singoli nomi³; però, per quanto acuta e dotta, non ha sgombrato il terreno dai dubbi. Onestamente dovremmo ammettere di trovarci nel buio più fitto, forse dovuto alla condanna dello spettacolo da parte dei Padri della Chiesa, che non approvavano il linguaggio sboccato ed irriverente perfino nei confronti del Cristianesimo⁴.

I pochi frammenti dell'*Atellana*, anche se citati da grammatici per motivi lessicali, giustificano in pieno l'avversione dei Santi Padri. Eppure, nonostante la nostra ignoranza del tema, è stata ipotizzata e ripetuta una relazione attraverso i secoli e per vie sotterranee con le maschere della Commedia dell'Arte. In particolare *Maccus* sarebbe il progenitore di *Pulcinella*⁵. Ipotesi campata in aria, ma vista come probabile e quindi possibile, fino ad essere, come spesso succede, considerata certa. Gli studiosi si rassegnano malvolentieri a confessioni di socratica ignoranza, specie su fenomeni di successo popolare, durato fino alla fine dell'Impero di Roma, quali la farsa atellana, il mimo e il pantomimo.

Ma non c'è mai da disperare. A volte, anche se non si cerca, si trova. Basta tenere gli occhi bene aperti, spinti da curiosità. Così è avvenuto il mio incontro con *Maccus*.

Mi trovavo a Cordova nel settembre del 2003 per l'inaugurazione di una mostra sulla messinscena del teatro romano imperiale. Fu durante una visita all'Alcazar. Nel salone dei mosaici la mia attenzione fu attrattata da un mosaico di soggetto chiaramente teatrale. Drizzai le antenne. Eccolo: il cartellino esplicativo recitava:

ACTOR TRÁGICO. Siglo II - III d.J.C. 157 cm x 142 cm. Emblema de un mosaico romano aparecido en el subsuelo de Córdoba. Representa un actor trágico con la máscara sobre el rostro en actitud de declamar. Calza coturnos y empuña un cayado o rhabdos como suelen hacerlos los ciegos. Posiblemente sea una representación teatral de la obra Edipo, modelo frecuente en esculturas y pinturas murales.

"Edipo cieco che sta andando in esilio? Il personaggio non sembra per nulla cieco e l'abbigliamento, costituito da *bracae*, *tunica manicata* e *pallium*, risulta un po' strano per un re; in quanto alle calzature, porta stivaletti (*calcei*), non *coturni*. Il bastone ricurvo o pastorale (*pedum*) che ha nella mano sinistra è tipico dei pastori, di Pan, non di ciechi, che usavano il *baculum*. L'identificazione non era convincente e difatti non ha avuto seguito tra gli studiosi che si sono occupati del mosaico. Sono state avanzate altre

¹ O. MUSSO, *Gli Spectacula Theatrica nel tardo Impero*, in Catalogo della Mostra «387 d. Cr.- Ambrogio e Agostino - Le sorgenti dell'Europa», Milano 2004, pp. 112-117.

² M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.

³ P. FRASSINETTI, *Atellanae Fabulae*, Roma 1967.

⁴ O. MUSSO, *op .cit.*

⁵ M. BIEBER, *op .cit.*

proposte: sileno in attitudine declamatoria, scena tratta da un dramma satiresco⁶; recitante, più che un attore, nell'atto di declamare un idillio⁷. Ipotesi basate su deboli fondamenti, che non risolvono il problema. Manca infatti la chiave interpretativa. Ora, la soluzione dell'enigma mi è venuta da un frammento del *Maccus exul* di Novio, che la benevola sorte ci ha conservato. Si tratta di due settenari trocaici tramandatici da Nonio (336 M= fr. II Frassinetti):

*Limem superum, quod mei misero saepe confregit caput,
inferum autem, ubi ego omnes digitos diffregi meos.*



**Cordova, Alcàzar, mosaico con rappresentazione
del *Maccus Exul* di Novio, I sec. d.C.**

Il personaggio, nel momento di partire esule, abbandonando il *limen superum* e il *limen inferum*, cioè la sua casa, eleva un *canticum*, come succedeva nelle *Atellane*, che divenne *notissimum*. Narra Svetonio (*Galba* 13) che Galba, giunto a Roma nel 68 d.C. come imperatore, venne messo alla berlina in un'Atellana:

Quare adventus eius non perinde gratus fuit, idque proximo spectaculo apparuit, siquidem Atellanis notissimum canticum exorsis: venit Dorsennus a villa (fr. III Inc.

⁶ A. PEÑA JURADO, in AA. VV., *El teatro romano de Córdoba*, Córdoba 2002, pp. 229-230.

⁷ M. NICOLINI, *Une scène de théâtre dans la mosaïque de Cordoue*, in «Mosaicos romanos», Atti della I^a tavola rotonda Ispano-Francese sui mosaici romani (Madrid 1985). In memoria di Manuel Fernández Galiano, Madrid, 1989, pp. 189-202, pp. 189-197.

Frassinetti) *cuncti simul spectatores consentiente voce reliquam partem rettulerunt ac saepius versu repetito egerunt.*

Il *limen superum*, rappresentato nel mosaico da una specie di protiro, è il piano superiore (*cenaculum*) di case popolari, dove nel sottotetto abitavano schiavi e poveri.

Le condizioni di tali edifici erano assai precarie. A causa degli scadenti materiali, infatti, si verificavano di frequente crolli e incendi procurati da stufe, bracieri e candele (per sostenere i soffitti venivano impiegate travi di legno⁸). Giovenale nella satira terza (vv. 193-196) descrive così la situazione: "*Nos urbem colimus tenui tibicine fultam / magna parte sui; nam sic labentibus obstat / vilicus et, veteris rimae cum texit hiatum, / securos pendente iubet dormire ruina*" ("Abitiamo una città puntellata in gran parte con sostegni che hanno la fragilità della canna; è questo infatti il bel rimedio trovato dall'amministratore quando il casamento sta per crollare; poi, passata una mano di bianco su una fenditura apertasi al tempo dei tempi, ti dice: "Ora puoi dormire tranquillo". E intanto la casa minaccia di crollarti addosso": trad. di U. E. Paoli). Si comprende perciò quello che il personaggio della nostra *Atellana* dice nel primo verso: *limen superum, quod mei misero saepe confregit caput*, dove forse si configura una parodia di un luogo di Plauto (*Mercator*, v. 830: *limen superum inferumque, salve, simul autem vale*). Quanto al *limen inferum* nel nostro mosaico è rappresentato dalle linee sotto i piedi, che rappresentano il piano del suolo, come viene rappresentato nei mosaici spagnoli, portoghesi, oltre che pompeiani.

Il personaggio indossa non un *vestimenticulum*, ma un *pallium*. Un frammento della nostra *Atellana* (IV Frassinetti) recita: *cur istuc vadimoniosum vestimentum vesceri* (*vesci = uti*)? La risposta la troviamo in un frammento dello Pseudo-Epicarmo (2T7 Kaibel):

"Fatti vedere in giro con un mantello splendido, e i più ti crederanno sapiente, benché forse tu non lo sia."

Alla luce delle considerazioni fatte, sembra di dover concludere che il mosaico di Cordova, databile al I sec d.C. per la ridotta dimensione delle tessere e per la sua tipologia policromatica, rappresenta l'*Atellana* di Novio intitolata *Maccus exul*.

L'opera doveva essere famosa per il suo *canticum*, tanto bello da essere considerato degno di una rappresentazione musiva. Dobbiamo anche aggiungere che per la prima volta vediamo una rappresentazione di una celebre maschera dell'*Atellana*, alla quale sono intitolate parecchie fabulae: *Maccus miles*, *Maccus sequester*, *Maccus virgo*, *Maccus copo*, *Maccus exul* ecc. Certo era un personaggio plurivalente, adatto a ruoli diversi. Si è fatto capolino, come per miracolo, in una rappresentazione dell'*Atellana*, che credevamo sepolta dall'oblio per sempre. *Maccus* ha ripreso a cantare:

"Soffitta eccelsa, che, povero me, spesso m'ha rotto la capoccia!
O bassifondi, dove ho consumato tutte le dita dei piedi!"

Bene eveniat!

⁸ A. BERNARDI, *La fine dell'impero d'occidente*, in A. BERNARDI et al. (a cura di), *La Storia: 4. Dall'impero romano a Carlo Magno*, Milano 2004, p. 415.

RISORGE L'ATELLANA.

GENESI E REALIZZAZIONE DI UNO SPETTACOLO

GABRIELLA TORANO

Mi appresto qui a descrivere un'esperienza altamente formativa che l'Università di Firenze ed in particolar modo il prof. Olimpio Musso, docente di Storia del teatro greco e latino presso tale Università, ha promosso ed appoggiato. Trattasi di un progetto sorto da un'idea del prof. Musso in sede accademica e di un'esperienza condotta e perfezionata sul palcoscenico.

Tutto questo ha avuto inizio in un freddo pomeriggio invernale di febbraio, nel 2007, durante una delle prime ore di lezione del corso di storia del teatro greco e latino. Il professore, durante una rassegna delle forme di spettacolo minori d'appartenenza greco-romana, non dimenticò di citare la *fabula atellana*, esperienza che era nota, seppur in modo sommario, a quanti, come la sottoscritta, siano appassionati di studi classici. Subito destò la mia attenzione la scelta del professore di trattare tale materia, e restai colpita dall'argomento, affrontato con rigore e minuzia di particolari. Alla fine dell'esauriva lezione sulla *fabula atellana* il professore consigliò la lettura di quanto fosse in nostro possesso della lacunosa e frammentaria produzione, contenuta nella valida ed ancora attuale raccolta di Paolo Frassinetti del 1967, *Atellanae Fabulae*, curata dall'Ateneo di Roma.

Sin da una prima e non approfondita lettura rimasi colpita dalla comicità dei frustuli rimasti, capaci di affascinare una lettrice moderna quasi come l'illustre produzione teatrale classica. Inoltre mi colpì la fresca spontaneità, la popolareggiante schiettezza delle battute pervenute. Durante le lezioni successive, il Professore non tralasciò di concedere spazio alle nostre riflessioni circa la lettura appena affrontata. Discutemmo circa i frammenti rimasti e il tentativo delle note complementari, redatte da Frassinetti, di congetturare un'ambientazione e ove possibile una trama, per ogni porzione testuale. Eccetto rari casi, la produzione mutila a noi giunta non permetteva alcuna certezza o ipotesi fondata riguardo al contesto narrativo.

Quest'elemento, non vantaggioso nell'ottica della ricerca scientifica, poteva, secondo il prof. Musso, essere sfruttato in modo proficuo. Il professore, infatti, aveva in mente un'esperienza sperimentale ed innovativa, che permettesse di dispiegare in modo attivo e non convenzionale quanto appreso durante gli studi accademici.



Scena dello spettacolo "Risorge l'Atellana" tenuto in alcune località della Toscana nell'estate del 2007

La sua proposta consisteva nell'attuazione di un progetto che a miei occhi risultava accattivante: la realizzazione di uno spettacolo teatrale breve, che cercasse di riunire entro i limiti di un disegno logico-narrativo i frammenti, cercando di ricostruire l'ambientazione e la trama in modo almeno verosimile. Questo requisito, tuttavia, doveva accordarsi con l'esigenza, fondamentale nella produzione scenica d'ogni tempo, di valutazione e considerazione dei gusti del pubblico. Avremmo dovuto dunque operare un'affascinante sintesi di antichità e modernità, richiamando lo spirito della *fabula atellana* e non tralasciando di attuare i necessari accorgimenti per assicurare il gradimento da parte del pubblico. Da qui il titolo "*Risorge l'atellana*": non si trattava di un'imitazione di un genere, ma di una prosecuzione, di una rinascita, che fosse erede di quella forma teatrale, ricollegandosi e contemporaneamente prendendo le distanze da quella forma di teatro, con l'intento di modernizzare. Il termine di completamento dello spettacolo era stato stabilito dal professore all'inizio di luglio di quello stesso anno: era chiaro che si prospettava un lavoro intenso e febbrile, per poter in così poco tempo mettere in scena un prodotto qualitativamente accettabile.

Immediatamente dopo la conclusione di quella lezione, si stilò una lista degli interessati al progetto che in principio riscosse un'alta adesione, raccogliendo un numero di circa quindici persone. In seguito tale numero fu quasi dimezzato per il profilarsi delle incombenze e degli impegni, per stabilizzarsi ad un gruppo di sette persone. Non posso quindi dimenticare di ricordare i loro nomi: Elena Barsanti, dott. Lorenzo Berti, dott.ssa Sara Cascione, dott. Elia Frosini, dott. Alessio Martinoli, dott.ssa Iolanda Richichi.

L'esecuzione del progetto, considerando i tempi serrati, prevedeva un impegno regolare di riunioni serali due volte a settimana, oltre il lavoro autonomo durante il restante tempo, da dedicare all'attività assegnata individualmente. Si decise, infatti, di affidare dei compiti da svolgere singolarmente per snellire la mole organizzativa, tenendo conto delle inclinazioni personali e del corso di studi degli aderenti al progetto. Il primo compito assegnato fu la lettura del testo del Frassinetti. In seguito avremmo dovuto trarne ispirazione per redigere i testi, immaginando una situazione che fungesse da contesto. L'unica nel gruppo che avesse interessi filologici-letterari e che seguisse tale percorso di studi era la sottoscritta, che accettò volentieri il compito assegnato. Mi apprestai dunque ad una lettura minuziosa dei frammenti e delle note complementari dell'autore.



Scena dello spettacolo "*Risorge l'Atellana*" rappresentato in un'aula della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze il 12 giugno 2007

Il professore mi consigliò, per rievocare lo spirito proprio dell'atellana di spontaneità ed immediatezza, di redigere delle brevi scenette, della durata di una decina di minuti ciascuna. Avrei dovuto dunque pensare a sei contesti narrativi nei quali ambientare le vicende, che sembrassero agli occhi dei moderni insolite e già dotate di una vena

comica. Pensai subito ad attingere all'immenso repertorio offerto dalle numerose feste romane, che potevano dispiegare una gran varietà di costumi e tradizioni molto antiche e non consuete. Pensando a una delle figure più importanti del culto romano mi venne in mente la celebre figura della vestale. Per questo elessi questa figura cardinale e veneranda nell'immaginario sociale dell'antica Roma, oggetto dell'ironia irriverente della mia nuova *fabula atellana*. Ambientai la scena durante i *Vestalia*, festa dedicata alla dea Vesta, durante la quale erano eseguiti riti di purificazione del tempio.

In seguito alla lettura dei frammenti di *Lucius Pomponius Bononiensis*, in particolare del brevissimo frammento di preghiera al fallo, trovai l'idea per l'ambientazione del *Lar Familiaris*, ove un marito sciocco è beffato da un ciarlatano. Sempre dal solito autore è liberamente ispirata la *fabula Maccus Virgo*, che tratta del goffo travestimento femminile di alcuni uomini per curiosare alla festa dei *Matronalia*.

Per la *Decuma* decisi di seguire la nota complementare fornita dal Frassinetti a proposito di un frammento di Novio, trattando di un tale non invitato alla cena *herculana* che portava a compimento un'esemplare vendetta sul *dominus*. Due *fabulae* sono di ispirazione più libera e non vincolate ai frammenti (se l'esiguità ed incertezza dei frammenti può essere considerata vincolante): *Pius Vilicus*, liberamente tratta dall'epistola senecana a Lucilio (cfr. I, 12) e *Certamen pompeianum*, ambientata nel vivace contesto politico della Pompei repubblicana.

L'intento da me prefissato di queste scenette era lungi dal fornire una ricostruzione possibile e fedele delle varie *fabulae atellanae*, ma mirava soltanto ad una rievocazione verosimile dello spirito di queste rappresentazioni.

Dopo aver immaginato l'ambientazione e la trama, rimaneva un compito per me arduo: quello di scrivere battute che avessero un potenziale comico. Per questo chiesi supporto ai miei colleghi attori (in particolar modo Alessio Martinoli, Elia Frosini e Lorenzo Berti), che avrebbero sicuramente saputo consigliarmi al meglio. Grazie al loro contributo, lo spettacolo acquisì maggiore teatralità e fluidità.

Dopo aver redatto i testi era necessario pensare ai costumi ed alle maschere degli attori. Dovevamo infatti riproporre sulla scena personaggi stereotipati (dotati di maschere) e fortemente caratterizzati che si sarebbero avvicendati sulla scena.

Del gruppo costituitosi, nessuno possedeva abilità artistiche tali da poter produrre con esiti soddisfacenti né maschere né costumi, così il professore indicò il nome di una collega che sarebbe stata disponibile a prestare il suo aiuto, Sara Cascione, in grado di poter dispensare suggerimenti circa la scenografia e varie problematiche logistiche e pratiche. Grazie al suo contributo gli attori del gruppo ricevettero preziose indicazioni circa la collocazione e la gestualità da assumere in scena, circa la realizzazione delle maschere e dei costumi (che furono realizzati da Sabina Cialdi). Per le maschere si ricorse alla consulenza di uno studente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Nicola Salotti, che contribuì alla realizzazione delle maschere. Infine si cominciò lo studio della sceneggiatura: l'iniziale volontà era di allestire un'accurata ed elaborata scenografia, che rievocasse ogni volta gli scenari sempre diversi che si sarebbero avvicendati nel corso delle sei situazioni: la città, la piazza, il tempio, la campagna. Si pensò solo in seguito che probabilmente per rimanere fedeli allo spirito dell'atellana non fosse necessario tale dispendio di opera: si trattava di una forma di teatro popolare, improvvisato e quindi non elaborato e studiato con perizia. Si scelse quindi di utilizzare uno sfondo neutro (un telo nero) e pochi ed essenziali strumenti di scena. Dopo le prove ed il perfezionamento dell'opera giunse il momento della rappresentazione, davanti a docenti e studenti dell'Università. Il dodici giugno 2007 in un'aula della Facoltà di Lettere fu messo in scena lo spettacolo dal titolo *"Risorge l'Atellana"*, che riscosse un caloroso successo. Da qui seguirono numerose repliche in varie località toscane: Prato, Montemurlo, Foiano della Chiana durante i festeggiamenti dello storico carnevale,

Poggibonsi (Pian de' Campi; in tale occasione si eseguì la musica di Francesca Terreni sul testo del frammento di Novio *Maccus exul*, e venne effettuata una registrazione dello spettacolo, di cui esiste un DVD presso l'Istituto di Studi Atellani), Certaldo in occasione del famoso festival "*Mercantia*").

È stata senz'altro un'esperienza altamente formativa, che ha permesso di acquisire nozioni interdisciplinari non solo teoriche ma anche pratiche, e che costituirà sempre un bel ricordo per coloro che vi hanno profuso energie.



**Scena dello spettacolo "Risorge l'Atellana" tenuto
in alcune località della Toscana nell'estate del 2007**

**LA VOCE «ATELLANAE FABULAE» DI GASTON
BOISSIER NEL «DICTIONNAIRE DES ANTIQUITES
GRECQUES ET ROMAINES» DI CHARLES
DAREMBERG ED EDMOND SAGLIO**

ILARIA PEZZELLA*

(*) La traduzione è di GIOVANNI PEZZELLA Per migliorare la comprensione del testo, i riferimenti bibliografici in nota alla traduzione italiana sono stati sciolti dall'autrice.

A far data dal 1873, e con regolarità fino al 1919, la casa editrice parigina Hachette pubblicò i dieci grossi volumi del *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (Dizionario delle Antichità greche e romane), il famoso *Darembert et Saglio*, dal nome del suo primo autore e ideatore, lo storico francese Charles Darembert¹ e del suo maggiore collaboratore e seguace, il connazionale Edmond Saglio², al quale collaborarono tutti i più importanti studiosi francesi della materia, e che s'inquadra in un contesto di rivalità europeo nato intorno alle cosiddette scienze delle antichità, considerate all'epoca un importante indicatore per giudicare la buona qualità di un ateneo. Da quando nel 1810 avevano rifondato l'università di Berlino, pezzo forte ai loro occhi della rivalsa prussiana contro l'invasione napoleonica, quasi un'arma che spiegherebbe per certi versi anche la disfatta francese del 1870-1871, i maestri incontrastati in questo campo erano considerati, infatti, gli storici e filologi tedeschi: da Friedrich Gottlieb Welcker a Philipp August Boeckh, da Johann Gustav Droysen a Theodor Mommsen.

Ecco perché negli anni successivi, i Francesi, per mettersi alla pari della scuola tedesca delle Antichità (l'*Altertumswissenschaft*), e preparare così la rivincita, incominciarono a fare il cosiddetto "voyage d'Allemagne". In verità anche gli studiosi degli altri paesi europei soffrirono per questa egemonia tedesca e cercarono in qualche modo di arginare questo "gap". In Italia, a partire dal 1886, prese avvio il *Dizionario epigrafico di antichità romana*, la cui pubblicazione continua tuttora. Gli Inglesi, invece, pubblicarono diversi dizionari concernenti tutti i campi dell'antichità classica tra cui, nel 1890, un'edizione aggiornata, la terza, la più completa e definitiva, del *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Tuttavia, già nel 1894, i tedeschi replicarono al

¹ Charles Victor Darembert, medico e storico, nacque a Digione nel 1817 e morì a Mesnil-le-Roy nel 1872. Laureatosi in medicina nel 1841, fu per qualche tempo aiuto di Henri Marie Ducrotay de Blainville e di Louis Pierre Gratiolet al Museo dell'Accademia delle Scienze, prima di diventare bibliotecario dell'*Académie de médecine* nel 1846, e poi della biblioteca *Mazarine* nel 1849. Nel 1871 fu nominato professore di storia della medicina all'università di Parigi. In questa veste produsse un considerevole numero di trattati scientifici fra i quali meritano di essere citati: *Traité sur le pouls attribué à Rufus d'Ephèse*, Parigi 1848; *Oeuvres d'Oribase*, in collaborazione con Bussemaker; *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, Parigi, 1854-56; *Oeuvres choisies d'Hippocrate*, Parigi 1855; *Médecine, histoire et doctrines*, Parigi 1865; *Médecine dans Homère*, Parigi 1865; *Collège de France, Cours sur l'histoire des sciences médicales*, Parigi 1865-71; *Recherches sur l'état de la médecine chez les Indous*, Paris 1867; *Histoire des sciences médicales* ..., Parigi 1870.

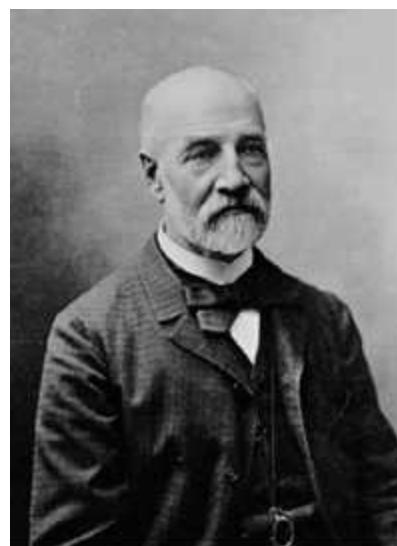
² Edmond Saglio (Parigi 1828-1911) Avvocato, debuttò come collaboratore de *Il percorso pittoresco*, revisione dell'istruzione popolare ideata e curata dal suocero, Edward Charton. Quando Napoleone III acquistò la famosa raccolta di antichità del marchese Campana fu tra gli organizzatori della sua esposizione al Museo del Louvre. Dal 1879 al 1893 fu Conservatore degli oggetti d'arte medievale e rinascimentali presso lo stesso Museo. In seguito fu conservatore anche del Museo di Cluny. Con Alexandre Sauzay compilò il catalogo del Museo Sauvageot. Nel 1887 fu ammesso all'*Académie des inscriptions et belles-lettres*.

Daremburg e agli altri dizionari con la monumentale *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*, in ventiquattro volumi. In ogni caso, al di là delle polemiche, il "Daremburg", cui solo più tardi si aggiunse anche il nome di Edmond Saglio che ne continuò l'impresa, si presenta come un monumento di altissimo tenore scientifico.



Charles Daremburg

Ogni articolo è redatto dai migliori specialisti della materia dell'epoca con ampi riferimenti in nota ai piedi delle pagine. Vieppiù: l'autorevolezza delle fonti consultate resta ineguagliabile e le discussioni all'epoca più attuali non sono ignorate anche se è evidente che oggi il suo contenuto necessita di essere aggiornato a ragione delle scoperte e dei progressi intervenuti nel frattempo nel campo dell'archeologia, dell'epigrafia, della numismatica, le cui problematiche si sono rinnovate profondamente grazie soprattutto anche agli apporti della sociologia, dell'antropologia e non ultimo dell'informatica, discipline con le quali gli specialisti moderni delle antichità hanno integrato i metodi utilizzati per i loro studi.



Edmond Saglio

La voce relativa alle *Atellanae fabulae* nel *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* fu curata da Marie Louis Antoine Gaston Boissier e si sviluppa alle pagine 525, 526 e 527 del I° tomo³. Nelle pagine che seguono si propone nella versione originale in francese e nella traduzione italiana.

³ Latinista e storico francese, Marie Louis Antoine Gaston Boissier (Nîmes 1823 - Viroflay 1908) fu dapprima professore di retorica ad Angoulême, poi al prestigioso *Lycée Charlemagne* di Parigi, quindi ricercatore all'*École Normale Supérieure* e infine professore al *Collège de France*. Qui fu titolare della cattedra di "Poesia latina" dal 1869 al 1885, poi della cattedra di



Gaston Boissier

"Storia della letteratura latina" dal 1885 a 1906 e, infine, rettore dal 1892 al 1894. Continuò l'insegnamento fino al 1906, quando all'età di 85 anni si ritirò a Viroflay morendovi due anni dopo. Nel 1876 era stato eletto membro dell'*Académie française* di cui divenne segretario perpetuo nel 1895. Nel 1886 era stato eletto anche membro dell'*Académie des inscriptions et belles-lettres*. Collaborò a lungo a *La Revue des Deux Mondes*, dove pubblicò numerosi lavori. Alcuni suoi scritti, soprattutto *Ciceron et ses amis*, tradotto in lingua italiana col titolo *Cicerone e i suoi amici*, hanno avuto grande successo.

[ATELLANAE FABULAE] Les Atellanes étaient, chez les Romains, un genre de comédie populaire. Le grammairien Diomède dit qu'on leur a donné ce nom parce qu'elles ont pris naissance dans la petite ville d'Atella, située en Campanie, sur la route de Capoue à Naples¹; aussi appelait-on *osci ludi*², *oscum ludicum*³, les jeux dans lesquels elles étaient représentées, et *oscae personae*⁴ les personnages qui y figuraient.

Malgré tous ces témoignages, M. Mommsen a tenu à donner aux Atellanes une origine entièrement latine, et il ne veut pas qu'elles se rattachent en rien à la nationalité osque. Pour expliquer le nom qu'elles portaient il prétend que la police du théâtre, qui voulait ménager la dignité romaine, ne permettait pas de placer la scène de ces sortes de farces à Rome ou dans l'une des cités latines, et qu'on supposait que l'action se passait toujours dans la petite ville d'Atella, qui, en 543, avait subi le même sort que Capoue et n'avait plus d'existence légale⁵. On entendait donc, selon lui, par Atellanes, non pas des comédies qui venaient d'Atella, mais des pièces où les Atellans étaient joués. Cette opinion n'est qu'une hypothèse, et, pour qu'elle fût vraisemblable, il faudrait commencer par établir que les Romains étaient si susceptibles, et qu'ils avaient fait un règlement formel pour défendre qu'on mît leurs ridicules sur le théâtre: c'est ce qui n'est dit nulle part. Il est donc plus sûr de s'en tenir, sur ce sujet, à l'opinion des écrivains de l'antiquité qui sont unanimes à prétendre que Rome avait emprunté les Atellanes à la Campanie.

Tite-Live raconte, probablement d'après Varron, à quelle occasion les Atellanes furent introduites à Rome. Dans les premiers temps, il n'y avait pas chez les Romains d'acteurs de profession; la jeunesse représentait elle-même ces pièces grossières, mêlées de danse et de chant, qu'on appelait *saturae*: et elle y prenait grand plaisir. Lorsqu'en 514 (240 avant J.-C.) Livius Andronicus fit connaître aux Romains le théâtre grec, où tout était combiné avec tant d'art, les jeunes gens laissèrent la représentation de ces pièces, qui demandait plus d'étude, à des artistes de métier, et continuèrent à jouer leurs *saturae*, qui prirent plus tard le nom d'*exodia*, sans doute parce qu'elles terminaient le spectacle [SATURA, EXODIUM]. Seulement Tite-Live ajoute que «les *exodes* furent d'ordinaire mêlés aux Atellanes, genre de comédie que la jeunesse alla chercher chez les Osques (*conserta fabellis potissimum Atellanis sunt*)»⁶. Il y a, dans ces paroles, beaucoup d'obscurités qu'il faut essayer d'expliquer. Pourquoi la jeunesse éprouva-t-elle alors le besoin d'imiter un théâtre étranger? Tite-Live ne le dit pas, mais il le laisse entendre. Il est probable que le goût public avait changé depuis Livius Andronicus, et que la connaissance des chefs-d'œuvre de la Grèce, bien qu'imparfaitement traduits, rendait les spectateurs plus difficiles. Ils ne se seraient plus contentés de ces vieilles *satires* dont un art plus parfait leur avait révélé la faiblesse. Il fallut donc, non pas inventer, l'esprit romain n'était pas inventif, mais demander à quelque peuple voisin un genre de spectacle plus régulier et qui soutint mieux le dangereux voisinage du théâtre grec; c'est pour cela qu'on alla chercher l'Atellane dans le pays des Osques. Comment se fit le mélange des Atellanes et des *exodes*? Tite-Live ne le dit pas non plus, et il est assez difficile de le savoir: on peut pourtant conjecturer que chacun des deux genres entrait pour une part dans les pièces nouvelles, puis-qu'on les désigne quelquefois d'un nom qui est formé de la réunion des deux autres: *exodia atellanica*⁷. Dès ce moment, les Atellanes furent le divertissement favori de la jeunesse romaine. Pour se soustraire à la concurrence des histrions, elle leur défendit de jouer ces sortes de pièces, et voulut que

¹ III, p. 487.

² CIC., *Ad fam.*, VII, 1,3.

³ TACIT., *Ann.*, IV,14.

⁴ DIOMED., III, p. 488.

⁵ MOMMSEN, *Hist. rom.*, t. VI, p. 88 de la traduction française.

⁶ TIT. LIV., VII, 2.

⁷ Voy. sur cette question, un article d'Otto Jahn dans l'*Hermés*, II, p. 223.

ceux qui les représentaient ne furent pas chassés de leur tribu ou exclus de l'armée, comme les autres acteurs⁸. Festus ajoute qu'on ne pouvait jamais les forcer de quitter leur masque en public⁹.

De ce nom d'*osci ludi* qu'on donnait aux Atellanes, quelques auteurs ont conclu qu'on y employait la langue des Osques; et cette conjecture s'appuie d'un texte assez formel de Strabon¹⁰. Cependant elle est tout à fait invraisemblable. Peut-on admettre, en effet, que dans un divertissement si populaire, fait uniquement pour exciter les rires de la foule, on se soit servi d'une langue étrangère, presque d'une langue inconnue? Sans doute l'osque et le latin sortaient de la même source, mais ils s'étaient si bien séparés avec le temps que c'était devenu deux langues distinctes. Il reste un vers du poète Titinius, qui le dit formellement: *Osce et volsce fabulantur, nam latine nesciunt*¹¹; et Tite-Live raconte que, pendant la guerre des Samnites, un général romain envoya espionner l'ennemi par des gens qui savaient l'osque, *gnaros oscae linguae*¹²; ce qui prouve que la plus grande partie des soldats ne le savaient pas. Enfin, dans les fragments assez nombreux que nous avons conservés des Atellanes, tout est écrit en excellent latin, et il serait assez difficile de croire que, si l'osque y avait tenu une grande place, il ne nous en fût pas resté un seul mot. On peut admettre tout au plus que quelques-uns des personnages de ces pièces employaient parfois des proverbes ou des plaisanteries de leur pays, et les redisaient dans leur langue. Peut-être aussi leur conservait-on un accent étranger pour égayer la foule, comme celui des paysans ou des Gascons de Molière. Ces derniers vestiges de leur nationalité et le souvenir de leur origine expliquent suffisamment qu'on ait donné aux Atellanes le nom de Jeux osques, puisque Cicéron appelle Jeux *grecs* ceux où l'on représentait des pièces imitées de Sophocle ou d'Eschyle, mais écrites en latin, par exemple, la *Clytemnestre* d'Attius et le *Cheval de Troie* de Livius Andronicus¹³.

Ce qui faisait l'originalité des Atellanes et leur donnait un caractère particulier, c'était l'habitude d'employer certains personnages, toujours les mêmes, et qui représentaient des types populaires, *Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus*, etc. Le nom de Maccus vient probablement du grec. On sait que Makkô signifie une femme ridicule, et qu'on se sert du verbe Makkoan pour désigner un sot¹⁴. Ce nom convient parfaitement au personnage: c'est un rustre, ayant avec excès tous les appétits les plus grossiers, grand mangeur, grand buveur, grand débauché, et par là entraîné sans cesse dans de désagréables aventures. Bucco, dont le nom indique assez le caractère, semble avoir été le parasite des Atellanes, mangeur et menteur, plus fin, plus avisé que Maccus. Nous savons que Pappus était appelé Casnar par les Osques et que c'était un vieillard avare et luxurieux. On le montrait à la recherche de son argent ou de sa femme que lui dérobent d'adroits esclaves et de jeunes débauchés, ou bien malade des suites de quelque orgie. Quant à Dossennus, il est probable que c'était le sage et le philosophe de la bande, mais un philosophe fort relâché, et qui donne de bien mauvais exemples à ses élèves. On suppose qu'il était représenté bossu, et qu'il devait son nom (*Dorsennus*) à cette difformité¹⁵. A ces personnages principaux, on en pourrait joindre quelques autres,

⁸ TIT. LIV., VII, 2.

⁹ FESTUS, s. v. *Personata*, p. 199 Lind.

¹⁰ V, 6.

¹¹ FESTUS, s. v. *Oscus*, p. 199.

¹² X, 20; cfr. A. GELL, XVII, 17.

¹³ *Ad fam.*, VII, 1.

¹⁴ ARISTOPH., *Equit.*, 62 Les Italiens d'aujourd'hui emploient dans le même sens le mots Matto et Mattaccio.

¹⁵ Il se faut pas confondre ce personnage des Atellanes avec le poète Fabius Dossennus, dont parle HORACE, *Epist.*, II, 1, 172. Voy. cependant RITSCHL, *Parergon Plaut.*, Ber. 1865, p. XIII et 104.

sortes de croque-mitaine, dont l'exhibition effrayait beaucoup les spectateurs, par exemple Manducus, qu'on représentait avec une bouche immense et de grosses dents qu'il faisait claquer¹⁶, et Lamia du ventre de laquelle on tirait de petits enfants qu'elle avait dévorés¹⁷.



Fig. 594 et 595



Fig. 596 et 597
Personnages des Atellanes



Fig. 596 et 597

L'existence de ces personnages, toujours les mêmes, avec leur caractère et leur costume traditionnels, qu'on reconnaissait dès qu'ils entraient en scène, qui faisaient rire avant d'avoir parlé, rendait, dans les Atellanes, l'invention du sujet extrêmement facile: il suffisait de les placer dans quelque situation de la vie qui fût opposée à leur caractère pour amener sans peine mille incidents comiques. Aussi l'Atellane a-t-elle été d'abord improvisée, comme le mime¹⁸, comme toutes les comédies vraiment populaires. C'est seulement vers l'époque de Sylla qu'on s'avisa de les écrire, qu'au lieu de se fier à l'inspiration soudaine des acteurs, on régla et l'on combina soigneusement l'intrigue. Un passage de Velleius Paterculus semble dire que Pomponius de Bologne, qui vivait à cette époque, fut l'auteur de ce changement et qu'il lui fit beaucoup d'honneur¹⁹. Novius, qui le suivit de près, s'il ne vivait pas en même temps que lui, partagea sa réputation. Ce furent deux écrivains très féconds: il nous reste plus de soixante titres de pièces du premier, et quarante-deux du second. Les fragments que nous en avons conservés nous montrent qu'ils mettaient volontiers sur la scène les petites gens, des laboureurs, des vendangeurs, des bouviers, des boulanger, et surtout des foulons, dont le métier paraît avoir fourni beaucoup à la verve des auteurs comiques²⁰. Ils leur faisaient parler leur langage, leur prêtant volontiers des équivoques indécentes et des expressions grossières. «Je vais te toucher à la façon des paysans, dit un de ces personnages; je ne sais pas le faire à celle des gens de la ville, *at ego rusticatim tangam, urbanatim nescio*»²¹. Aussi est-on fort surpris d'entendre Valère-Maxime nous dire que ce genre est tempéré par la sévérité italienne²².

¹⁶ PLAUT., *Rud.*, II, 6, 51.

¹⁷ HOR., *Ars Poet.*, 340.

¹⁸ Cicéron le dit pour le mime, *Pro Caelio*, 27.

¹⁹ II, 9: *Pomponium novitate investi a se operis commendabilem*.

²⁰ Voyez les fragments des Atellanes dans le recueil de RIBBECK, *Comicorum latin. reliq.*, Leipzig. 1855.

²¹ NOVIUS, 166, 30.

²² II, 4, 4: *Hos ludos italica severitate temperatos*.

Une des particularités les plus curieuses des Atellanes, c'est que la politique n'en était pas tout à fait bannie. En y représentant ce qui se passait dans les élections des petites villes municipales qui entouraient Rome, il était aisé de s'y moquer de Rome même, des soucis et des infortunes des candidats, et des brigues honteuses qu'ils formaient pour réussir²³.

Cependant, malgré tous les efforts des Atellanes pour plaire au peuple, leur vogue ne fut pas très longue, Cicéron dit que, de son temps, le peuple les écoutait avec moins de plaisir, et qu'après la tragédie ce n'était plus une Atellane qu'on jouait, mais un mime²⁴. Il semble qu'on ait essayé plus tard de leur rendre une certaine popularité. Macule, parlant d'un écrivain nommé Memmius ou Mummius, dit «qu'il releva l'Atellane qui, après Novius et Pomponius, avait été longtemps sans honneur²⁵». On pense généralement, sans en avoir de preuve bien sûre, que ce Mummius vivait du temps de Tibère. Il est question, dans les historiens de cette époque, d'Atellanes dans lesquelles on ose railler les vices ou les crimes des empereurs. Les empereurs s'en vengèrent cruellement: Caligula fit brûter à petit feu un malheureux poète qui, à ce qu'il croyait, avait voulu le designer dans un vers malin²⁶; ce qui n'empêcha pas un peu plus tard Datus, un acteur d'atellanes, de reprocher ouvertement à Néron son parricide sur la scène²⁷. L'intérêt que ces allusions politiques devaient donner aux Atellanes ne les rendit pourtant pas très - populaires et Tacite nous dit «que le people y prend très-peu de plaisir²⁸». Ce n'est pas à Rome, où le mime et la pantomime occupaient exclusivement le théâtre, dans les petites villes de l'Italie que l'Atellane conserva sa vogue. Nous savons par un passage de Juvénal qu'on continuait à l'y représenter. Aux jours de fête, on dressait au milieu de la place une scène de gazon, et tout le monde se pressait pour voir un antique exode, avec ses personnages bien connus, et surtout ce terrible Manducus qui faisait tant peur aux petits enfants²⁹. On suppose généralement que l'Atellane s'est maintenue dans les villages de l'Italie pendant les derniers siècles de l'empire, qu'elle a persisté même dans le moyen âge, et que c'est d'elle qu'est sortie cette comédie improvisée (commedia dell'arte) qui a été longtemps si chère aux Italiens. Cette comédie populaire a conservé, comme l'Atellane, ses personnages traditionnels, et l'on a cru retrouver Polichinelle dans Maccus, Pantalon dans Pappus et le Docteur dans Dossennus. Parmi les masques conservés de la comédie antique, ou les statuettes qui représentent des acteurs comiques, il en est qui semblent se prêter assez à ces suppositions. Nous avons reproduit plus haut quelques-unes de ces figures caractéristiques³⁰.

²³ Voyez les pièces intitulées *Cretula vel petitor, Pappus praeteritus, Maccus sequester*.

²⁴ *Ad fam.*, IX, 16.

²⁵ *Sat.*, II, 1.

²⁶ SVET., *Calig.*, 27.

²⁷ ID., *Nero*, 39.

²⁸ TAC., *Ann.*, IV, 14.

²⁹ JUVEN., *Sat.*, III, 175.

³⁰ Les deux têtes représentées (fig. 349, 395), l'une au Cabinet de la Bibliothèque nationale (Chabouillet, Catalog. n. 3397) entièrement chauve, l'autre coiffée, à ce qu'il semble, d'un hont bonnet pointu que rappelle celui de polichinelle napolitain, sont de bronzes déjà publiés dans le *Reueil d'antiq. de Caylus*, t. III, pl. LXXV, 1, pl. LXXVI, et par Wieseler, Denkm. des Bühnenszenen, pl. XII, 12 et 13. La fig. 395 reproduit une terre cuite de la collection Campana, au Louvre; elle a été gravée dans le Mag. Pittoresque t. XXVIII, p. 88. Le petit bronze du musée Kircher (fig. 297) a été publié par Ficoroni (*De larv. Scen.* pl. II, 2), qui y reconnaissant le personnage de Polichinelle (voy aussi St.-Non., *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, I, p. 11, n. 6 bis; *Mag. pitt.* t. II, p. 116; Wieseler 1.1. XII, 11); d'autres y voient un de ces bouffons auxquels on donnait le nom de SANNIO. Il fut trouvé à Rome dans le fouilles du monte Esquilin, en 1717. BIBLIOGRAPHIE Schober, *Ueber die Atellanischen Scaaspiele der Römer*,

Leipz. 18255; Id., *De Atellanarum exodiis*, Yratisl, 1830; Stieve, *De rei scenicae ap. Römanos origine*, Berl. 1828, p. 45 et s.; Magnin, *Les origines du théâtre ancien et moderne*, 1838, p. 307 et s.; Munck, *De fabulis Atellanis*, 1840; Génis, *Essai sur les Atellanes dans les Mém. de la Société des sciences du Bas-Rhin*, nouv. série, II, 2, p. 193 et s.; Keltzer, *De lingua et exodiis Atellanarum*, Bonn, 1856; Edelestand, Duménil, *Hist.de la comedie ancienne*, t. II, p.119 et 377, Paris, 1869.

[FAVOLE ATELLANE] Le Atellane erano presso i Romani, un genere di commedia popolare. Secondo il grammatico Diomede esse si chiamano così perché hanno avuto origine nella cittadina di Atella, situata in Campania, sulla strada che porta da Capua a Napoli¹; vengono chiamate anche *Osci ludi*², *ludicrum oscum*³, i giochi in cui esse erano rappresentate, e *oscae personae*⁴ i personaggi che vi figuravano.

Nonostante tutte queste testimonianze, Mommsen ha tenuto a dare alle Atellane un'origine interamente latina, e non vuole che esse si colleghino per niente alla nazionalità osca. Per spiegare il loro nome, sostiene che la censura, per salvaguardare la dignità romana, non permetteva di mettere in scena questo genere di farsa a Roma o nelle città latine, e suppone che l'azione si svolgesse sempre nella piccola città di Atella, la quale, nel 543, aveva subito la stessa sorte di Capua e non aveva più esistenza giuridica⁵. S'intendono dunque, secondo lui, per Atellane, non le commedie che provenivano da Atella, ma delle opere in cui venivano recitati gli Atellani. Questa opinione non è che una ipotesi, e, affinché essa fosse verosimile tutto, bisognerebbe cominciare a stabilire che i Romani fossero così suscettibili, e avessero fatto un accordo formale per difendere ciò che li rendesse ridicoli sul palco: questo non è indicato da nessuna parte. E' dunque più sicuro attenersi, su questo tema, all'opinione degli scrittori antichi, che sono unanimi nel sostenere che Roma avesse preso in prestito le Atellane dalla Campania.

Livio dice, probabilmente dopo Varrone, in quale occasione le Atellane furono introdotte a Roma. In un primo momento, non c'erano tra i Romani giovani attori di professione; la gioventù rappresentava essa stessa queste opere grossolane, mescolate con la danza e il canto, chiamate *saturae*: e ne ricavava un grande piacere. Quando nel 514 (240 a.C.), Livio Andronico fece conoscere ai Romani il teatro greco, dove tutto era combinato con molta arte, i giovani lasciarono la rappresentazione di queste opere, che richiedevano uno studio maggiore, agli artisti professionisti, e continuaron a rappresentare le loro *saturae*, che successivamente presero il nome di *Exodia*, probabilmente perché esse terminavano lo spettacolo [SATURA, EXODIUM]. Solamente Tito Livio aggiunge che «le *exodae* erano di solito mescolate con le Atellane, genere di commedia che i giovani stavano cercando tra gli Osci (*conserta fabellis potissimum Atellanis sunt*)»⁶. C'è in queste parole, molta oscurità che è necessario cercare di spiegare. Perché i giovani sentivano quindi bisogno di imitare un teatro straniero? Livio non lo dice, ma lo lascia intendere. È probabile che il gusto del pubblico era cambiato dai tempi di Livio Andronico, e che la conoscenza dei capolavori della Grecia, anche se imperfettamente tradotti, rendeva gli spettatori più difficili. Non sarebbero stati più contenti di quelle vecchie satire delle quali un'arte più perfetta aveva loro rivelato la debolezza. E' stato necessario pertanto non inventare, lo spirito romano non era inventivo, ma chiedere ad alcune persone vicine a un tipo di spettacolo più regolare e che sostenesse meglio la pericolosa vicinanza del teatro greco; motivo per cui si stava cercando l'Atellana nel paese degli Osci. Come avvenne il miscuglio di Atellana ed *exodae*? Livio non lo dice, ed è abbastanza difficile sapere: si può comunque ipotizzare che entrambi i generi siano entrati per una parte nelle opere nuove, poiché vengono chiamati a volte con un nome formato dall'unione di altre due: *exodia*

¹ DIOMEDE, *Ars Grammatica*, III, p. 487.

² CICERONE, *Epistulae ad familiares*, VII, 1, 3.

³ TACITO, *Annales*, IV, 14.

⁴ DIOMEDE, III, *op. cit.*, p. 433.

⁵ T. MOMMSEN, *Storia di Roma*, t. VI, p. 84 della traduzione francese.

⁶ TITO LIVIO, *Ad Urbe Condita*, VII, 2.

atellanica⁷. Da quel momento, le Atellane furono il divertimento preferito dei giovani Romani. Per evitare la concorrenza degli istrioni, essi vietavano loro di svolgere questi tipi di parti, e volevano che coloro che li rappresentavano, non fossero espulsi dalle loro tribù o dall'esercito, come gli altri attori⁸. Festus aggiunge che non potevano mai essere costretti a lasciare le loro maschere in pubblico⁹.

Per il nome *ludi Oscì* che si dava alle Atellane, alcuni autori hanno concluso che si impiegasse la lingua degli Osci e questa ipotesi è supportata da un testo piuttosto formale di Strabone¹⁰. Tuttavia, è abbastanza improbabile. Possiamo ammettere, infatti, che in uno spettacolo così popolare, fatto solo per suscitare le risate della folla, ci sia servito di una lingua straniera, quasi una lingua sconosciuta? Probabilmente l'osco e il latino provenivano dalla stessa fonte, ma si erano così separati nel corso del tempo, che erano diventati lingue distinte. Ci resta un verso del poeta Titinio, che lo dice espressamente: *Osce et Volsci fabulantur, nam latine nesciunt*¹¹: e Tito Livio racconta che durante la guerra dei Sanniti, un generale romano, inviò a spiare il nemico da persone che conoscevano l'osco, *linguae Osca Barbaros*¹², ciò dimostra che la maggior parte soldati non lo conoscevano. Infine, nei frammenti abbastanza numerosi che abbiamo conservato delle Atellane, tutto è scritto in latino eccellente, e sarebbe piuttosto difficile credere che, se l'osco avesse tenuto un posto grande, non ce ne sarebbe rimasta una sola parola. Si può ammettere al massimo che alcuni personaggi di queste opere impiegano talvolta alcuni proverbi e barzellette del loro paese, e le ridicolano nella loro lingua. Forse è rimasto loro un accento straniero per rallegrare la folla, come quello dei contadini o dei guasconi di Molière. Queste ultime vestigia della loro nazionalità e il ricordo della loro origine spiegano in maniera sufficiente che si sia dato alle Atellane il nome di Giochi Oscì, poiché Cicerone chiama *giochi greci* quelle in cui si rappresentano opere che imitano Eschilo e Sofocle, ma scritte in latino, per esempio, la *Clitennestra* di Azzio e il *Cavallo di Troia* di Livio Andronico¹³.

Qual è stata l'originalità delle Atellane e diede loro un carattere speciale, è stata l'abitudine di usare certi personaggi, sempre gli stessi, e che rappresentavano i tipi popolari. *Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus*, ecc. Il nome di *Maccus* deriva probabilmente dal greco. Si sa che *Makko* indica una donna ridicola, e si usa il verbo *makkoan* per descrivere uno sciocco¹⁴. Questo nome non conviene perfettamente al personaggio: lui è un pagliaccio, che con eccessivi appetiti tanto più grossolani, mangione, bevitore, dissoluto, e quindi portato sempre verso avventure spiacevoli. *Bucco*, il cui nome indica a sufficienza il personaggio sembra essere stato il parassita delle Atellane, mangiatore e bugiardo, più sottile, più saggio di *Maccus*. Sappiamo che *Pappo* è stato chiamato dagli Osci *Casnar* e che si trattava di un vecchio avaro e lussurioso. Lo si mostrava alla ricerca dei suoi soldi o della sua donna che gli rubavano i suoi schiavi abili e giovani debosciati, o ammalato dai postumi di qualche orgia. Per quanto riguarda *Dossennus*, è probabile che fosse il saggio e il filosofo della banda, ma un filosofo molto sregolato, che dava un pessimo esempio ai suoi allievi. Si suppone che egli fosse rappresentato come un gobbo, e che dovesse il suo nome (*Dorsennus*) a questa

⁷ Cfr. su questo aspetto, l'articolo di O. JAHN, *Satura*, in «Hermés», II (1867), pp. 225 e ssg., p. 223.

⁸ TITO LIVIO, *op. cit.*, VII, 2.

⁹ FESTO, *De verborum significatu quae supersunt*, s. v. *Personate*, p. 199 Lind.

¹⁰ STRABONE, *Geographia*, V, 6.

¹¹ FESTO, *op. cit.*, s. v. *Oscus*.

¹² TITO LIVIO, *op. cit.*, X, 20; cfr. A. GELL, - XVII, 17.

¹³ CICERONE, *op. cit.*, VII, 1, 3.

¹⁴ ARISTOFANE, *Equites*. Gli Italiani di oggi utilizzano nello stesso senso le parole Matto e Mattaccio.

deformità¹⁵. A questi personaggi principali, se ne potrebbero aggiungere altri, specie di orchi, la cui esibizione spaventava molto gli spettatori, per esempio *Manducus*, che veniva rappresentato con una bocca enorme e denti grandi che faceva sbattere¹⁶, e *Lamia*, dal ventre della quale uscivano dei bambini che aveva divorato¹⁷.

L'esistenza di questi personaggi, sempre gli stessi, con il loro carattere e i loro costumi tradizionali, che si riconoscevano non appena entravano in scena, che facevano ridere prima di parlare, rendeva, nelle Atellane, l'invenzione del soggetto estremamente semplice: bastava piazzarli in qualsiasi situazione della vita che fosse contraria alla loro natura per ottenere facilmente innumerevoli incidenti comici. Anche le Atellane erano inizialmente improvvisate, come il mimo¹⁸, come tutte le commedie veramente popolari. Solo intorno all'epoca di Silla si azzardò a scriverle, invece di basarsi su l'ispirazione improvvisa di attori, si componevano regole e si combinava la trama con cura.

Un passaggio da Velleio Patercolo sembra dire che Pomponio da Bologna, che ha vissuto in quell'epoca, fosse l'autore di questo cambiamento e che gli abbia reso grande onore¹⁹. Novio, che lo seguiva da vicino, se non visse nella sua stessa epoca, condivise la sua reputazione. Furono due scrittori molto fecondi: abbiamo oltre sessanta titoli delle opere del primo e quarantadue di quest'ultimo. I frammenti conservati ci mostrano che essi mettevano volentieri in scena felice la gente comune, lavoratori, vendemmiatori, bovari, fornai, e soprattutto *foulons*, il cui compito sembrava aver fornito molto alla verve degli autori comici²⁰. Li facevano parlare con la loro lingua, dando loro volentieri equivoci indecenti ed espressioni volgari.

"Ti sto per toccare come gli agricoltori, dice uno di questi personaggi; non so farlo come la gente della città", "at ego rusticatim tangam, urbanatim nescio"²¹. Siamo sorpresi di sentire anche Valerio Massimo dire che tale genere è temperato dalla severità italiana²².

Una delle particolarità più curiose delle Atellane, è che la politica non era completamente bandita. Rappresentandovi ciò che accadeva nelle elezioni delle cittadine che circondavano Roma, era facile prendersi gioco di Roma stessa, delle preoccupazioni e delle disgrazie dei candidati e dei loro intrighi vergognosi elaborati per riuscire²³.

Tuttavia, nonostante tutti gli sforzi delle Atellane per compiacere la gente, la loro popolarità non fu molto lunga, Cicerone disse che, ai suoi tempi, la gente ascoltava con meno piacere, e dopo la tragedia non si rappresentava più un'Atellana, ma un mimo²⁴. Sembra che in seguito si sia cercato di dare loro una certa popolarità. Macrobio, parlando di uno scrittore di nome *Memmio* o *Mummio*, disse: "che colui che ha

¹⁵ Non si deve confondere questo personaggio delle Atellane con il poeta Fabio Dossenno, di cui parla ORAZIO, *Epistole*, II, 1, 172. Cfr. specificamente F. W. RITSCHL, *Parergon Plautinorum Terentianorumque*, Berlino 1863, p. XIII e 104.

¹⁶ PLAUTO, *Rudens*, II, 6, 54.

¹⁷ ORAZIO, *Ars Poetica*, 345.

¹⁸ Cicerone lo dice per il mimo, *Pro Caelio Rufo*, 27.

¹⁹ VELLEIO PATERCOLO, *Historiae romanae*, II, 9: *Pomponium novitate investi a se operis commendabilem*.

²⁰ Cfr. I frammenti delle Atellane nella raccolta di O. RIBBECK, *Comicorum latinorum reliquiae*, Lipsia 1855.

²¹ NOVIO, 166, 30.

²² VALERIO MASSIMO, *Factorum et dictorum memorabilium*, II, 4, 4: *Hos ludes italica severitate temperatos*.

²³ Cfr. i frammenti *Cretula vel petitor*, *Pappus praeteritus*, *Maccus sequester* in O. RIBBECK, *op. cit.*

²⁴ CICERONE, *op. cit.*, IX, 16.

risuscitato l'Atellana dopo Novius e Pomponio, era stato a lungo senza onore²⁵. In genere si ritiene, senza prove certe, che questo *Mummio* viveva al tempo di Tiberio. Sembrava che, fra gli storici di questo periodo, volessero Atellane in cui si avesse il coraggio di ridicolizzare i vizi e i crimini degli imperatori. Gli imperatori se ne vendicarono crudelmente: Caligola fece bruciare a fuoco lento un poeta sfortunato che, secondo lui, aveva voluto designarlo in un verso malizioso²⁶; ciò non impedì in seguito a Datus, un attore di Atellane, di criticare apertamente Nerone per il suo parricidio sulla scena²⁷. L'interesse che tali allusioni politiche dovevano dare alle Atellane non le rese pertanto molto popolari e Tacito ci dice che «il popolo ne traeva molto piacere»²⁸.

Ciò non avviene a Roma, dove il mimo e pantomima occupavano esclusivamente il teatro, è nelle piccole città d'Italia che le Atellane conservarono la sua popolarità. Sappiamo da un passo di Giovenale, che si continuavano a rappresentarle. Nei giorni di festa, si costruiva nel mezzo della piazza una scena di tappeto erboso, e tutti si affollavano per vedere un antico *exode*, con i suoi personaggi ben noti, soprattutto il terribile *Manducus* che faceva tanta paura ai bambini²⁹. Si ritiene generalmente che le Atellane siano rimaste nei villaggi d'Italia durante gli ultimi secoli dell'Impero, che si siano protratte anche nel Medioevo, e che da essa sia scaturita questa commedia improvvisata (*commedia dell'arte*), che è stata a lungo tanto cara agli italiani. Questa commedia popolare ha conservato come le Atellane, i suoi caratteri tradizionali, e si è creduto di ritrovare Pulcinella in *Maccus*, Pantalone in *Pappus* e il Dottore in *Dossenus*. Tra le maschere conservate della commedia antica, o le statuette che rappresentano i comici, ce ne sono alcune che sembrano prestarsi abbastanza a tali speculazioni. Abbiamo riprodotto più sopra alcune di queste caratteristiche figure³⁰.

²⁵ MACROBIO, *Saturnalia*, II, 1.

²⁶ SVETONIO, *Vitae Caesarum (Caligola)*, 27.

²⁷ ID., *Nerone*, 39.

²⁸ TACITO, *op. cit.*, IV, 14.

²⁹ GIOVENAILE, *Satire*, III, 175.

³⁰ Le due teste rappresentate (fig. 349, 395), l'una al Gabinetto della Biblioteca Nazionale di Parigi (A. CHABOUILLET, *Catalogue générale et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale*, Parigi 1858, n. 3397) interamente calva, l'altro con indosso a quanto sembra un cappuccio a punta che ricorda quello del Pulcinella napoletano, sono dei bronzi già pubblicati nella *Recueil d'Antiquités del conte di Caylus*, t. III, pl. LXXVI 13 e da F. WIESELER, *Theatergebande and Denkmäler des Bühnenwesens*, Gottingen 1851, pl. XII, 12 et 13. La fig. 395 riproduce una terracotta della collezione Campana, al Louvre; essa è stata incisa nel *Magazine Pittoresque* t. XXVIII (1860), p. 83. Il piccolo bronzo del Museo Kircher (fig. 297) è stato pubblicato da F. FICORONI, *Dissertatio de larvis scenicis seu figuris comicis antiquorum romanorum ex italica in latinam linguam versa*, Roma 1754, 12, 2), che vi riconosce il personaggio di Pulcinella (cfr. anche J. C. R. DE SAINT NON, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, I, p. 31, n. 6 bis; *Magazine Pittoresque* t. II (1834), p. 116; F. WIESELER, *op. cit.*, t. t. XII, 11); altri vi vedono uno di quei buffoni ai quali si da il nome di ZANNI. Esso fu trovato a Roma negli scavi del colle Esquilino, nel 1717. BIBLIOGRAFIA: C.E. SCHÖBER, *Ueber die Atellanischen Scheuspieke der Römer*, Lipsia 1875; ID., *De Atellanarum exodiis*, Bratislava 1830; F. STIEVE, *De rei scenicae ap. Romanos origine*, Berlino 1828, p. 45 e s.; M. C. MAGNIN, *Les origines du théâtre ancien et moderne*, Parigi 1838, p. 307 e ssg.; E. MUNK, *De fabulis Atellanis*, Lipsia 1846; F. GÈNIS, *Essai sur les Atellanes*, in «Mémoires de la Société des sciences du Bas-Rhin», nuova serie, II, 2, p. 193 e ssg.; T. KELLER, *De lingua et exodiis Atellanarum*, Bonn, 1850; EDELESTAND DU MÈRIL, *Histoire de la comédie ancienne*, Parigi 1869, t. II, p. 119 e 377.

**UN INTERESSANTE PROGETTO DI SCUOLE APERTE
DEL CIRCOLO DIDATTICO "G. MARCONI"
DI FRATTAMAGGIORE:
IL LABORATORIO DELLE MASCHERE ATELLANE**

ROSA BENCIVENGA*

* Assessore alla Cultura del Comune di Frattamaggiore nell'anno 2009.

E' noto che Scuole Aperte è un progetto regionale giunto ormai alla sua terza edizione, sorto con l'obiettivo di favorire l'apertura delle strutture scolastiche all'esterno e rafforzare il legame delle giovani generazioni con il territorio di appartenenza attraverso esperienze extracurricolari, che offrono agli alunni opportunità di formazione e di crescita.

Nell'ambito del 27° Distretto Scolastico nel corso dell'a. s. 2009/2010 si sono distinti l'Istituto Comprensivo "S. Quasimodo" di Crispiano (NA) - Scuola capofila - diretto dalla dott.ssa Emilia Treccagnoli ed il IV Circolo Didattico "G. Marconi" di Frattamaggiore, diretto dalla dott.ssa Giuseppina Maisto. Essi hanno realizzato il progetto Scuola e territorio: una rete per la cittadinanza attiva in collaborazione con le Cooperative partner - le Associazioni "Omnès" e "Shalom" di Crispiano (NA) e l'Istituto di Studi Atellani di Frattamaggiore/Sant'Arpino.



**Maschere atellane realizzate dagli alunni del IV Circolo Didattico
"G. Marconi" di Frattamaggiore**

Scopo fondamentale del progetto è stato quello di incentivare azioni congiunte per condividere e valorizzare competenze umane e risorse strutturali nonché quello di stimolare la conoscenza di realtà associative e culturali presenti sul territorio che potessero favorire un interscambio generazionale, consentendo la disseminazione delle tradizioni culturali e civili. L'Istituto di Studi Atellani è stato coinvolto come soggetto partner ed un suo rappresentante qualificato ha diretto le attività del laboratorio del IV Circolo Didattico "G. Marconi", interagendo con alcuni alunni e genitori per trasmettere conoscenza sui valori tradizionali dell'essere buon cittadino. Nello specifico il laboratorio si è occupato della riscoperta delle tradizioni del territorio atellano,

soprattutto delle maschere delle *Atellanae*, cioè di quelle rappresentazioni teatrali che in epoca romana dall'antica Atella si diffusero in tutto il mondo civile di allora.

Il laboratorio è stato animato in modo egregio dall'artista Patrizia Contessa, coadiuvata dalla docente Carmela De Rosa e dalla collaboratrice scolastica Antonietta Giannino ed è stato frequentato da ben diciotto alunni. Esso si è svolto per trenta ore lungo l'arco di tre mesi, dal novembre del 2009 al gennaio del 2010.

Gli alunni, dopo il corso introduttivo, hanno realizzato vari tipi di maschera a partire da quelle atellane quali *Maccus* e *Dossennus* per poi passare alle maschere della storia romana e infine alla tradizionale maschera di Pulcinella, ritenuta da alcuni studiosi erede del *Maccus*.

L'esperienza è stata fruttuosa, grazie naturalmente alla competenza e all'impegno dei docenti, ma non va dimenticato che è stata possibile anche e soprattutto per il ruolo di supporto economico della Regione Campania e della Direzione Provinciale della Pubblica Istruzione.

L'IDRA DI ATELLA

SALVATORE DI LEVA*

** Un atellano di ieri "reincarnato" in un atellano di oggi ci invita, attraverso una narrazione metaforica, ad una riflessione sulle trasformazioni e sui saccheggi subiti dal territorio atellano nei secoli e soprattutto negli ultimi decenni. [n.d.r.]*

C'era una volta, nella pianura denominata dai romani "Campania Felix", un'antica città di nome Atella. Essa era situata su una piccola altura circondata dalle acque degli affluenti di un famoso fiume detto "Clanio" per le innumerevoli viole che nascevano in primavera lungo le sue sponde.

Atella era famosa, presso i popoli antichi, perché era la città dell'allegria: quattro personaggi mascherati allietavano le strade, le piazze e le feste ai palazzi dei centurioni con sagaci recite in versi ironici. Essi erano conosciuti con i nomi di Maccus, Dossenus, Pappus e Buccus; Maccus si ritiene oggi, essere il padre di Pulcinella.

La città era sicura perché protetta da una grande idra, serpente d'acqua a sette teste che uccideva chiunque la minacciasse. L'idra era immortale ed era giunta ad Atella dalla Grecia poiché era fuggita per salvarsi da Ercole, che la voleva uccidere. Ercole era riuscito a scoprire il segreto della sua immortalità: bisognava intingere la punta delle frecce con il sangue dell'idra stessa.



Salvatore Di Leva - Licinia

Per tanti secoli la città poté, così, prosperare e resistere agli assalti di tanti nemici. Circa mille anni fa però un popolo barbaro, che aveva scoperto il segreto di Ercole, in una notte di plenilunio, riuscì a cogliere nel sonno l'idra e a recidere le teste.

La città fu saccheggiata e completamente rasa al suolo.

Una delle teste, però, non completamente recisa dal corpo, riuscì, nonostante fosse gravemente ferita, a nascondersi tra le rovine fumiganti e a resistere per tanti giorni fin quando alcuni contadini, scampati alla distruzione, perché dispersi nelle campagne circostanti la città, la raccolsero e la portarono in un laghetto adiacente conosciuto con il

nome di "Vasca Castellone". Qui l'idra rimase per lunghi anni nascondendosi, immersa nell'acqua, in un profondo pozzo. La città, completamente distrutta e abbandonata diventò ben presto, a causa della fondazione di Aversa, oggetto di completa spoliazione. L'idra, non poté più difendere se stessa e la città e diventò ambita preda dei cacciatori. Alcuni contadini amici dell'idra pensarono di costruire un grande apposito carro e, in una notte in gran segreto, la portarono in un luogo sicuro conosciuto con il nome Teverolaccio dove esisteva una grande grotta scavata nelle viscere della terra comunicante con le falde acquifere. Qui l'idra, sottoposta alle amorevoli cure dei contadini, riuscì piano piano a rigenerarsi, fortificarsi e diventare protettrice dei contadini e dei loro raccolti.

La favola ... attraverso gli occhi dei bambini





I contadini, partendo dalla grotta di Teverolaccio scavarono diverse gallerie segrete, che si congiungevano con le grotte delle terme di Atella, e con i castelli di Casapuzzano, Frattaminore ed Aversa perché l'idra potesse liberamente muoversi.

La città di Atella, spoliata e distrutta dei palazzi, dei templi, dei teatri ecc., finì ben presto per scomparire completamente. L'unica struttura a resistere al tempo e alle distruzioni fu quella delle terme della città denominata dai contadini "il Castellone" dove vivevano le Fate.

Purtroppo, tempo dopo, nuovi "vandali moderni", e ancora più spietati e ignoranti dei predecessori, per costruirvi orribili edifici, armati di spietati mostri meccanici distrussero buona parte anche di quell'edificio e i pozzi dove dimoravano le Fate.

Le Fate furono massacrare e lasciate morire tra i rovi. Una di queste, la più bella, di nome Licinia, riuscì come l'idra nonostante colpita a morte a nascondersi. Vagò per lunghi anni, piangendo, fra le rovine della città. Un giorno fu trovata dai contadini e portata, anch'essa, al Casale di Teverolaccio, dove avevano nascosto l'idra e le costruirono, al di sopra della grotta, una torre da dove poteva vedere i luoghi della distrutta città di Atella.

Licinia di giorno dedicava tutto il suo tempo ai bambini del casale insegnando loro giochi e canti e raccontando storie di Atella; di notte, rapita spesso dalla malinconia, affacciata alla finestra della torre inneggiava canti soavi alla luna e alle stelle. L'idra ascoltava di nascosto le struggenti nenie di Licinia che gli riportavano alla mente i ricordi di quei tempi felici.

Una notte l'idra scoppì in un pianto dirotto: Licinia si accorse di lei, scese dalla torre, si avvicinò e amorevolmente iniziò a carezzarla. Una grande amicizia nacque tra loro e ben presto divennero inseparabili.

Per tanti, lunghi anni, l'idra e la fata Licinia costituirono l'anima segreta del Casale.

Ma fatal destino, tempo dopo, i vandali moderni, armati di mostri meccanici sempre ancor più sofisticati, circondarono il Casale con immondi ammassi di rifiuti e costruzioni, per far posto ai quali, non esitarono a distruggere le campagne circostanti il casale. Anche le falde acquifere furono inquinate.

Il Casale, così, lentamente si spopolò e anche l'idra e Licinia si allontanarono.

Ogni tanto si sente dire da qualcuno di averli, anche per qualche attimo visti comparire.

Oggi, tanti bambini, che hanno sentito i loro nonni raccontare questa triste storia, hanno deciso di riprendere il Casale e farlo rivivere, sicuri che un giorno, non molto lontano, questi amici possano ritornare per riportare l'allegria del tempo che fu.

VITA DELL'ISTITUTO

a cura di TERESA DEL PRETE

L'ATTIVITÀ DELL'ISTITUTO DI STUDI ATELLANI NEL 2009

Nel 2009 l'attività dell'Istituto di Studi Atellani è stata ancora particolarmente viva, e volta ad incrementare la collaborazione con le istituzioni scolastiche del territorio atellano, nonché con le altre realtà sociali ed istituzionali presenti sullo stesso.

L'Istituto ha partecipato al progetto "Scuole Aperte" con il Circolo Didattico Mazzini di Frattamaggiore, grazie all'impegno della nostra socia Pina Montesarchio. Nel Circolo Didattico è stata portata la mostra documentaria *Frattamaggiore l'immagine nel tempo* e l'11 gennaio Franco Pezzella ed il Presidente, unitamente al dirigente scolastico, dott. Antonio Puca, hanno tenuto una conferenza agli alunni del Circolo ed ai loro genitori.

Il 5 febbraio nell'Auditorium dell'Associazione "Armónia" l'Istituto ha organizzato la presentazione del libro *Non sono mai partito. La missione del Commissario Ascione* di Pietro Treccagnoli, con la partecipazione dello scrittore Raffaele Abbate e dell'editore Gianluca Calvino, mentre Antonia Russo ha letto alcune pagine dell'opera.

Il 22 febbraio c'è stata la presentazione del numero 146-147 della «Rassegna Storica dei Comuni» ad Arzano, presso il teatro parrocchiale della Chiesa Cristo Redentore, nell'ambito di una manifestazione organizzata dalla associazione Agrippinus, che è associata al nostro Istituto.

Nel frattempo la mostra documentaria *Frattamaggiore l'immagine nel tempo* è stata portata il 14 marzo nella scuola media Bartolomeo Capasso, il 27 aprile nell'Istituto M. Niglio ed il 7 maggio nell'associazione Cantieri Giovani ed infine il 15 giugno nella scuola elementare Marconi, sempre a Frattamaggiore.

Il 19 marzo si è conclusa la partecipazione al progetto Scuole Aperte con la scuola Media di S. Antimo, con una manifestazione a cui ha partecipato il dott. Davide Marchese in rappresentanza dell'Istituto.

Nell'ambito poi della programmazione dell'attività dell'Istituzione comunale Premio Nicola Romeo tra i Comuni di Casandrino, Grumo Nevano e Sant'Antimo, l'Istituto ha stipulato due convenzioni con tale Istituzione, la prima (denominata Progetto n. 5) volta alla promozione di attività socio-culturali rivolte ai giovani e alla valorizzazione del patrimonio artistico e culturale, ha visto da parte nostra la realizzazione di una mostra documentaria su Domenico Cirillo, medico e scienziato di Grumo Nevano, martire della Rivoluzione Napoletana del 1799, nonché la stampa del volume di Franco Pezzella, *Santolo Cirillo pittore grumese del '700*; la seconda (denominata Progetto n. 6) volta a promuovere un concorso di idee per la scelta di un'opera che potesse materialmente rappresentare il Premio Nicola Romeo, ha visto la realizzazione di una mostra documentaria su Nicola Romeo e la stampa del volume *Platea di cose antiche e moderne più memorabili ed importanti di questa Università di Casandrino fatta sotto l'anno 1769 sotto il governo dalli magnifici eletti D. Angiolo Silvestre e Felice Silvestre*, trascrizione e pubblicazione curata da Francesco Montanaro, Bruno D'Errico e Gaetano Silvestre, di un manoscritto di proprietà della famiglia Silvestre di Casandrino, che costituisce una testimonianza storica completa sull'amministrazione di questo antico casale napoletano durante l'antico regime.

Il 6 aprile è stata inaugurata nella biblioteca comunale di Grumo Nevano la mostra su Domenico Cirillo in contemporanea con la presentazione da parte dell'autore, Franco Pezzella, del libro su Santolo Cirillo.

Il 19 aprile si è tenuta in Sant'Arpino, nella bella sala convegni del Palazzo Ducale, con il patrocinio dell'amministrazione comunale, la cerimonia di premiazione della 1^a edizione del Premio per la cultura "Giuseppe Lettera" organizzato dal nostro Istituto unitamente alla famiglia Lettera-Speranzini, nel corso della quale sono state premiate

due tesi di laurea il cui argomento toccasse il territorio atellano nei suoi più vari aspetti (storico, archeologico, documentario, sociologico, ecc.). Con la partecipazione dei componenti della commissione di valutazione delle tesi, dell'assessore alla cultura di Sant'Arpino, Avv. Giuseppe Lettera, e di un folto pubblico, la manifestazione si è conclusa con il commovente intervento della sig.ra Speranzini, che ha portato il saluto della famiglia di Giuseppe Lettera alla cerimonia.

Il 6 maggio alunni della scuola Mazzini, guidati dall'insegnante Pina Montesarchio e ricevuti dal consigliere Davide Marchese, hanno visitato la sede del nostro Istituto, nell'ambito del Progetto Scuole Aperte.

Il 14 maggio è stata aperta, nell'aula consiliare del Comune di Casandrino, la mostra documentaria ed iconografica su Nicola Romeo e nella stessa aula, il 16 giugno si è tenuta la manifestazione di presentazione del volume *Platea* dell'Università di Casandrino, alla quale hanno preso parte i curatori dell'opera, con la partecipazione dell'On. Regionale dott. Nicola Marrazzo e dei sindaci di Grumo Nevano e di Casandrino.

Nell'ambito delle celebrazioni Sansossiane in occasione della ricorrenza della traslazione delle reliquie dei santi Sossio e Severino in Frattamaggiore, tra il 23 ed il 31 maggio l'Istituto ha organizzato una mostra sulla iconografia dei due santi che è stata esposta prima in piazza Umberto I e quindi nella basilica di S. Sossio. La mostra è stata nuovamente esposta nella basilica di S. Sossio dal 22 settembre al 1° ottobre.

Il 27 maggio nella sede dell'associazione Cantieri Giovani si è tenuta una presentazione del libro *Frattamaggiore l'immagine nel tempo* a cura di Franco Pezzella.

Il 28 maggio, nella chiesa di S. Maria delle Grazie, l'Istituto ha curato la presentazione del libro di Costantino Salis, *Dritto al cuore della vita*. Ha condotto la serata la vicepresidente dell'Istituto, Prof.ssa Teresa Del Prete, che ha coordinato gli interventi dei relatori Prof.ssa Teresa Maiello e Prof. Salvatore Ferrara.

L'11 giugno presso l'associazione "Armónia" si è tenuta la presentazione del libro curato da Antonio Petrossi, *Messalina* di Alfred Jarry.

Il 12 luglio, a Castel Morrone, nell'ambito della V^a mostra mercato del libro etnografico e della cultura campana, organizzata dall'associazione Casa Museo Laboratorio della Civiltà Rurale di Castel Morrone, l'Istituto è stato premiato per la meritoria opera di promozione culturale svolta.

Sempre a luglio, rispettivamente il 15 ed il 17, il Presidente della nostra associazione ha sottoscritto due protocolli d'intesa, con il dirigente della Scuola Media S. Quasimodo di Crispano e con il dirigente della Scuola Media B. Capasso di Frattamaggiore per la realizzazione di attività culturale nell'ambito del Progetto "Scuole Aperte" per l'anno scolastico 2009/2010.

Il 13 settembre è stato presentata la pubblicazione di Pasquale Costanzo, *Don Giustino Marini una vita al servizio dei poveri*, curata da Franco Pezzella nella chiesa parrocchiale di Cesa. L'opera è stata poi presentata a Frattamaggiore, nella chiesa di San Rocco, il 26 novembre, con la partecipazione di Mons. Nicola Giallaurito e di don Armando Broccoletti.

Il 24 settembre l'Istituto ha partecipato con i propri soci Proff.ri Carmelina Ianniciello, Claudio Casaburi e Antonio Capasso, alla manifestazione di premiazione del Premio di Poesia Carmelo Pezzullo, organizzato dal Centro Sociale Anziani di Frattamaggiore.

Il 25 settembre l'Istituto ha preso parte alla manifestazione "Campania Regione Interculturale" organizzata dall'associazione Coordinamento Sviluppo Locale, con il patrocinio del Comune di Grumo Nevano, nella villa comunale di Grumo Nevano, con la presentazione della mostra documentaria ed iconografica "La maschera atellana".

Il 27 settembre l'Istituto ha ricevuto dal Comune di Frattamaggiore un premio in riconoscimento dell'attività svolta. Altro riconoscimento la nostra associazione ha ricevuto in Napoli il 28 novembre: il premio "Ad haustum doctrinarum", consegnato al nostro presidente nell'ambito della manifestazione di premiazione del premio internazionale letterario "Tra le parole e l'infinito", organizzato dalla associazione Komunitas e dal Circolo Universitari di Afragola.

Il 29 settembre, presso la sala consiliare del Comune di Frattamaggiore, l'Istituto ha organizzato la presentazione del libro dell'illustre filosofo frattese Sossio Giametta, *Il volo di Icaro. Elzeviri filosofici*. Alla presentazione hanno preso parte il Prof. Giuseppe Limone, il Prof. Aniello Montano ed il Prof. Marco Dulvi Corcione.

Su invito del dirigente scolastico del Liceo Classico Francesco Durante di Frattamaggiore, l'Istituto ha aderito alle manifestazioni di celebrazione del 50° anniversario della fondazione di questa importantissima istituzione scolastica del territorio atellano, partecipando attivamente alle ceremonie tenute il 1° ottobre, quando il Prof. Sossio Giametta ha tenuto una lezione magistrale di Filosofia ed il 12 novembre, quando è stata tenuta la presentazione del libro del giornalista Francesco Durante, *Scuorno*.

Il 25 ottobre l'Istituto ha partecipato con un proprio stand alla mostra del libro organizzata dalla scuola media Quasimodo di Crispano.

Il 19 novembre si è tenuta nella basilica di S. Sossio a Frattamaggiore la presentazione del volume edito dal nostro Istituto *Diplomazia e servizio pastorale*, raccolta antologica di omelie, discorsi ed interviste dell'Arcivescovo Alessandro D'Errico, Nunzio Apostolico in Bosnia Erzegovina. Alla presentazione hanno preso parte il Cardinale Vinko Puljić, Presidente della Conferenza Episcopale di Bosnia Erzegovina, il vescovo di Aversa, Mons. Mario Milano, il Prof. Mario Tedeschi dell'Università Federico II di Napoli, il Sindaco di Frattamaggiore, dott. Francesco Russo, il parroco Don Sossio Rossi, il presidente dell'Istituto. In tale occasione l'Istituto ha offerto ai presenti l'esibizione del coro polifonico "Armónia".

Il 3 dicembre presso la sala consiliare del Comune di Frattamaggiore, l'Istituto ha organizzato la presentazione del libro del Prof. Franco Palladino, ordinario di Storia delle Matematiche presso l'Università di Salerno, *Per la costruzione dell'Unità d'Italia. Le corrispondenze epistolari Brioschi-Cremona e Betti-Genocchi*. Alla presentazione hanno partecipato la Prof. Elvira Chiosi, ordinaria di Storia Moderna dell'Università Federico II di Napoli e il Prof. Antonio Di Nola, ordinario di Logica Matematiche dell'Università di Salerno.

Tra i riconoscimenti ricevuti dall'Istituto nell'anno 2009, sono sicuramente da annoverare pure la richiesta dell'Istituto Storico Germanico di Roma di ottenere copia delle nostre opere per la sua biblioteca, nonché l'accoglimento da parte della redazione della rivista Campania Sacra della richiesta di scambiare i fascicoli di tale rivista con i numeri della nostra *Rassegna Storica dei Comuni*, che nell'anno 2009 è giunta al suo 35° anno di pubblicazione.

ELENCO DEI SOCI ANNO 2009

Addeo Dr. Raffaele	Cimmino Geom. Simeone
Agrippinus Associazione	IV Circolo Didattico Marconi
Albo Ing. Augusto	Cirillo Avv. Nunzia
Alborino Sig. Lello	Cirillo Gervasio Sig.ra Nunzia
Ambrico Prof. Paolo	Cirillo Dr. Raffaele
Anatriello Prof. Antonio	Cocco Dr. Gaetano
Arciprete Prof. Pasquale	Colangelo Dr. Mauro
Argentiere Dr. Eliseo	Comune di Casavatore (Biblioteca)
Atelli Dr. Antonio	Conte Sig.ra Flavia
Auletta Dr.ssa Maria	Coppola Sig.ra Claudia
Auletta Dr.ssa Milena	Corcione Sig. Carlo
Balsamo Dr. Giuseppe	Corcione Dr.ssa Rosa
Bencivenga Sig.ra Amalia	Costanzo Sig. Bartolomeo
Bencivenga Sig. Raffaele	Costanzo Dr. Luigi
Bencivenga Sig.ra Rosa	Costanzo Sig.ra Maria Maddalena
Bencivenga Dr. Vincenzo	Costanzo Sig. Pasquale
Bilancio Avv. Giovangiuseppe	Costanzo Avv. Sosio
Bini Sig. Raffaele	Crispino Dr. Antonio
Capasso Prof. Antonio	Crispino Prof. Antonio
Capasso Prof.ssa Francesca	Crispino Sig. Domenico
Capasso Sig. Giuseppe	Crispino Dr.ssa Elvira
Capasso Dr. Raffaele	Crispino Ing. Giacomo
Capasso Sig. Silvestro	Cristiano Dr. Antonio
Capasso Sig. Vincenzo	Cristiano Sig. Raffaele
Capecelatro Cav. Giuliano	Crocetti Sig. Aldo
Caruso Arch. Salvatore	Crocetti Dr.ssa Francesca
Caruso Sig. Sossio	D'Agostino Dr. Agostino
Casaburi Prof. Claudio	D'Ambrosio Sig. Tommaso
Casaburi Prof. Gennaro	Damiano Dr. Antonio
Casaburi Sig. Pasquale	Damiano Sig. Benito
Caserta Dr. Luigi	Damiano Dr. Francesco
Caserta Dr. Sossio	D'Amico Sig. Renato
Caso Geom. Antonio	D'Angelo Ing. Giuseppe
Cecere Ing. Stefano	De Francesco Sig. Pietro
Cennamo Dr. Gregorio	Della Corte Dr. Angelo
Centore Prof.ssa Bianca	Dell'Aversana Dr. Giuseppe
Ceparano Sig. Bernardo	Della Volpe Arch. Luciano
Ceparano Dr.ssa Giuseppina	Della Volpe dr.ssa Giuseppina
Ceparano Sig. Stefano	Del Prete Sig. Antonio
Cerbone Dr. Carlo	Del Prete Prof.ssa Concetta
Chiacchio Arch. Antonio	Del Prete Dr. Costantino
Chiacchio Sig.ra Gilda	Del Prete Sig. Domenico
Chiacchio Dr. Tammaro	Del Prete Prof. Francesco
Chiocca Dr. Antonio	Del Prete Dr. Luigi
Cicatelli Sig. Antonio	Del Prete M.o Luigi
Cimmino Dr. Andrea	Del Prete Avv. Pietro
Cimmino Geom. Mario	Del Prete Sig.ra Rosa

Del Prete Dr. Salvatore
Del Prete Prof.ssa Teresa
De Michele Dr. Giuseppe
De Rosa Sig.ra Elisa
De Rosa Dr. Gianluca
D'Errico Dr. Alessio
D'Errico Dr. Bruno
D'Errico Avv. Luigi
D'Errico Dr. Ubaldo
De Stefano Donzelli Prof.ssa Giuliana
Di Gennaro Arch. Pasquale
Di Lauro Prof.ssa Sofia
Di Lorenzo Arch. Alessandro
Di Marzo Prof. Rocco
Di Micco Dr. Gregorio
Di Nola Prof. Antonio
Di Nola Dr. Raffaele
Donvito Dr. Vito
D'Orso Dr. Giuseppe
Dulvi Corcione Avv. Maria
Esposito Sig.ra Nunzia
Esposito Dr. Pasquale
Ferraiuolo Sig. Biagio
Ferro Prof.ssa Giosella
Ferro Sig. Orazio
Festa Dr.ssa Caterina
Filangieri I.T.C.
Fimmanò Avv. Domenico
Fiorillo Sig.ra Domenica
Fiorito Prof. Lorenzo
Fontana Sig. Fortunato
Foschini Sig. Angelo
Franzese Dr. Domenico
Fusco Dr. Biagio
Galeo Sig. Marcello
Garofalo Sig. Biagio
Gentile Sig. Romolo
Giaccio Dr. Giuseppe
Giametta Arch. Francesco
Giordano Prof. Rocco
Giuliano Sig. Domenico
Giusto Prof.ssa Silvana
Guarrasi Dr. Rosario
Iadicicco Sig.ra Biancamaria
Ianniciello Prof.ssa Carmelina
Iannone Cav. Rosario
Iavarone Dr. Domenico
Imperioso Prof.ssa Maria Consiglia
Impronta Dr. Luigi
Irma Bandiera Associazione
Iulianiello Sig. Gianfranco
Lambo Sig.ra Rosa
Landolfi Geom. Paolo
Landolfi Prof. Giuseppe
Landolfo Prof. Giuseppe
Lendi Sig. Salvatore
Libertini Dr. Giacinto
Libreria già Nardecchia S.r.l.
Liotti Dr. Agostino
Liotti Sig. Giovanni
Lombardi Dr. Alfredo
Lombardi Dr. Vincenzo
Lubrano di Ricco Dr. Giovanni
Lupoli Avv. Andrea
Lupoli Sig. Angelo
Maisto Dr. Tammaro
Manzo Sig. Pasquale
Manzo Prof.ssa Pasqualina
Manzo Avv. Sossio
Marchese Dr. Davide
Marchese Dr.ssa Maria
Marroccella Sig. Guido
Marseglia Dr. Michele
Martinello Sig. Antimo
Mattia Sig. Antonio
Mele Dr. Fiore
Merenda Dr.ssa Elena
Miele Sig. Francesco
Montanaro Sig.ra Anna
Montanaro Dr. Francesco
Montesarchio Prof.ssa Pina
Mosca Dr. Luigi
Moscato Sig. Pasquale
Mozzillo Dr. Antonio
Nocerino Dr. Pasquale
Nolli Sig. Francesco
Orefice Sig. Paolo
Pagano Sig. Carlo
Pagano Sig. Tammaro
Palladino Prof. Franco +
Palmieri Dr. Emanuele
Palmiero Sig. Antonio
Palo Sig. Antimo
Parlato Sig.ra Luisa
Parolisi Dr.ssa Immacolata
Panetta Dr. Tammaro
Passaro Dr. Aldo
Perrino Prof. Francesco
Petrossi Sig.ra Raffaella
Pezzella Sig. Angelo

Pezzella Sig. Antonio	Saviano Prof. Pasquale
Pezzella Dr. Antonio+	Scarano Sig. Giuseppe
Pezzella Sig. Franco	Schiano Dr. Antonio
Pezzella Sig. Gennaro	Schioppa Sig.ra Eva
Pezzullo Dr. Francesco	Schioppi Ing. Domenico
Pezzullo Dr. Giovanni	Schioppi Dr. Gioacchino
Pezzullo Prof. Pasquale	Schioppi Sig.ra Jolanda
Pezzullo Prof. Raffaele	Serafino Arch. Valeria
Pezzullo Dr. Vincenzo	Serra Prof. Carmelo
Pisano Sig. Donato	Sessa Dr. Andrea
Piscopo Dr. Andrea	Sessa Sig. Lorenzo
Pomponio Dr. Antonio	Siesto Sig. Francesco
Porzio Dr.ssa Giustina	Silvestre Avv. Gaetano
Progetto Donna - Associazione	Silvestre Dr. Giulio
Puzio Dr. Eugenio	Silvestre Sig. Raffaele
Quaranta Dr. Mario	Simonetti Prof. Nicola
Ragozzino Sig. Giuseppe	Soprano Sig.ra Rosaria
Ratto Sig. Giuseppe	Sorbo Dr. Alfonso
Reccia Sig. Antonio	Sorgente Dr.ssa Assunta
Reccia Arch. Francesco	Spena Arch. Fortuna
Reccia Dr. Giovanni	Spena Avv. Francesco
Rega Sig.ra Gaetana	Spena Avv. Rocco
Riccio Bilotta Sig.ra Virgilia	Spena Ing. Silvio
Ricco Dr. Antonello	Speranzini Ins. Anna
Rocco di Torrepadula Dr.	Spirito Sig. Emidio
Francescantonio	Tanzillo Prof. Salvatore
Ronga Dr. Nello	Tescione Prof. Giovanni (sost.)
Ruggiero Sig.ra Concetta	Tozzi Sig. Riccardo
Ruggiero Arch. Felice	Tuccillo Dr. Francesco
Ruggiero Sig. Tammaro	Verde Sig. Lorenzo
Russo Sig. Domenico	Vergara Avv. Antonio
Russo Dr. Innocenzo	Vergara Sig. Giovanni
Russo Dr. Luigi	Vergara Prof. Luigi
Russo Dr. Pasquale	Vetere Sig. Amedeo
Salvato Sig. Francesco	Vetere Sig. Francesco
Salvato Sig. Pietro	Vetrano Dr. Aldo
Salvato Sig. Tarcisio	Vitale Sig.ra Armida
Salzano Sig.ra Raffaella	Vitale Sig.ra Nunzia
Santoro Dr. Michele	Vitale Sig. Pasquale
Sarnataro Prof.ssa Giovanna	Volpicelli Sig. Raffaele
Sarnataro Dr. Pietro	Vozza Prof. Giuseppe
Sautto Avv. Paolo	Zona Dr. Francesco
Saviano Dr. Carmine	Zuddas Sig. Aventino
Saviano Sig. Maria	

SOCI ONORARI

Cirillo Cav. Mattia	Giametta Prof. Sossio
Della Volpe Prof.ssa Angela	Gioia Prof. Ferdinando
Dulvi Corcione Prof. Marco	Migliaccio Prof. Raffaele
Ferro Prof. Vincenzo	Verde Avv. Gennaro