

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di laurea in SCIENZE ARCHEOLOGICHE

**IL TEATRO BERGA AL MUSEO NATURALISTICO
ARCHEOLOGICO DI VICENZA:
UNA NUOVA PROPOSTA DI VALORIZZAZIONE**

**THE BERGA THEATER AT THE NATURALISTIC
ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF VICENZA: A NEW
VALORIZATION PROPOSAL**

Relatore

Prof.ssa Caterina Previato

Laureando: Eugenio Bigo

Matricola: 2027789

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

Introduzione.....	5
Capitolo 1 – Vicenza in età romana.....	7
1.1 Inquadramento geografico e storico.....	7
1.2 L'impianto urbano di età romana.....	12
Capitolo 2 – Il teatro classico.....	21
2.1 Il teatro: origini, funzione e morfologia.....	21
2.2 Gli edifici teatrali nella <i>X regio</i>	24
Capitolo 3 – Il teatro romano di Vicenza.....	29
3.1 Storia delle ricerche.....	30
3.2 Cronologia del teatro.....	34
3.3 Descrizione del teatro.....	39
3.4 Apparato iconografico e decorativo.....	46
3.4.1 La decorazione architettonica.....	46
3.4.1 La decorazione scultorea.....	59
Capitolo 4 – Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.....	75
4.1 L'idea di valorizzazione del patrimonio culturale.....	75
4.2 Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza e la sua collezione museale.....	78
4.3 Accessibilità e comunicazione nel Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.....	84
4.4 La sala del teatro Berga presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.....	89
4.4.1 La scelta delle didascalie attualmente adottate.....	93
Capitolo 5 – Proposta per una nuova valorizzazione della sala del teatro Berga.....	95
5.1 Approccio e strategia.....	95
5.2 Una proposta di valorizzazione per la sala del teatro Berga.....	97
5.3 Un'introduzione agli strumenti di comunicazione testuale nel contesto della valorizzazione dei beni culturali.....	98
5.4 I pannelli espositivi e le didascalie nella sala museale.....	99
5.5 Gli approfondimenti tramite QR code.....	105
5.6 La collocazione dei reperti nella sala museale.....	110
5.7 I marmi del teatro Berga: una proposta espositiva.....	110
5.8 Le riproduzioni tridimensionali del teatro.....	112
5.9 La pannellistica nel sito del teatro Berga.....	113
Conclusioni.....	117

Bibliografia.....	119
Sitografia.....	124

Introduzione

Spesso viene insegnato che è necessario ricordare il passato per poter costruire il proprio futuro.

La memoria è il futuro, o almeno è una solida base con cui poter comprendere meglio il presente e cominciare a costruirne uno migliore.

Ogni società, per quanto proiettata in avanti, ha il dovere, e molto spesso l'onore, di guardarsi indietro e dare una dignità al passato che l'ha contraddistinta, al suo patrimonio culturale. Può trattarsi di un patrimonio immateriale, effimero e di difficile conservazione, o materiale di "carne e sangue", che ancor più richiede cure e protezioni contro l'azione tiranna del tempo.

Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* definisce la valorizzazione come ogni attività volta a migliorare le condizioni di conoscenza e di conservazione del patrimonio culturale e ad incrementarne la fruizione pubblica, così da trasmettere i valori di cui tale patrimonio è portatore¹. Con la consapevolezza che la storia, in particolare in una nazione dal passato lontano come l'Italia, ci circonda e ci accompagna ovunque, il museo rappresenta lo scrigno in cui conservarne gelosamente i suoi tesori.

Il compito successivo, ma non per questo meno importante, è impegnarsi affinché tale patrimonio venga adeguatamente valorizzato.

Vicenza è la città che custodisce uno di questi tesori: il Teatro romano di Berga, cui è stata dedicata una sala presso il museo archeologico cittadino.

Scopo di questa tesi è presentare la storia di questo teatro, gli scavi e gli studi che lo hanno caratterizzato nel corso del tempo e promuoverne un nuovo percorso di valorizzazione presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

Il primo capitolo è dedicato alla storia di *Vicetia* romana delle origini fino all'epoca in cui venne realizzato il teatro.

Nel secondo capitolo viene fatta una contestualizzazione di quella che era la struttura dei teatri romani in Italia e non solo.

Il terzo capitolo è invece focalizzato sul Teatro Berga, sulla sua evoluzione architettonica fino ai giorni nostri e sugli scavi che lo misero in luce, a partire da quelli ottocenteschi di Giovanni Miglioranza.

Il quarto capitolo è dedicato al Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza, che custodisce i ritrovamenti più significativi emersi dalle campagne di scavo.

¹ DLgs. n. 42 del 2004, art.1.

Dopo un'analisi delle attuali scelte espositive e di valorizzazione dei manufatti provenienti dal Teatro Berga presso il Museo, nel quinto capitolo viene presentata, sulla base di ricerche bibliografiche e archivistiche presso le Soprintendenze di Vicenza e Padova, una nuova proposta di valorizzazione per il teatro.

Il lavoro termina con delle riflessioni sul lavoro svolto meditando su vincoli e opportunità del progetto.

La volontà sarà quella di leggere tutti i dati con la massima cautela, dando sempre la priorità ai dati archeologici, onde evitare ipotesi di ricostruzioni suggestive, ma di dubbio fondamento.

A guidare il mio lavoro di ricerca sarà dunque il desiderio di offrire una nuova chiave di lettura alla valorizzazione di uno dei monumenti più importanti della Vicenza romana, senza mai allontanarsi dal sentiero tracciato dalla ricerca archeologica e col supporto di vecchie e nuove fonti documentali.

Capitolo 1 – Vicenza in età romana

1.1 Inquadramento geografico e storico

La città romana di *Vicetia*, insediamento di origine veneta², si sviluppò in un'area lievemente rialzata ai margini dell'Astico, con il nucleo storico della città che sorse alla confluenza del fiume Bacchiglione con il suo affluente Retrone, che collegava Vicenza con il mare Adriatico³.

Il sito si trova allo sbocco orientale di un corridoio alluvionale posto tra i monti Berici e Lessini, definito da una idrografia parzialmente differente da quella attuale⁴.

In antichità il volume d'acqua portato dal Retrone era certamente superiore all'attuale ed il letto del fiume più ampio⁵.

In età romana l'ampiezza dell'alveo del fiume doveva però essersi già ridotta alle dimensioni attuali.

Essendo navigabile da Vicenza sino al mare, esso rappresentava una via diretta di comunicazione tra la città e il mare Adriatico.

L'area insediativa è costituita da un terrazzo fluviale argillo-sabbioso delimitato lungo un tratto dal fiume Astico, con il Bacchiglione che delimitava a N e a E il centro urbano mentre il Retrone ne costituiva il limite meridionale.

Questo fiume si univa all'Astico scorrendo poi sino al mare Adriatico.

Tale conformazione idrografica rappresentò al tempo stesso un limite naturale per lo sviluppo del primo abitato ma anche una barriera difensiva.

Pur in assenza di consistenti tracce archeologiche si segnala in quest'area tra VI e V secolo a.C. la formazione di un primo insediamento, formatosi su un piccolo gruppo di alture costituite da detriti e depositi alluvionali che emergevano dalla pianura acquitrinosa⁶.

La popolazione stanziata nell'area apparteneva al popolo dei Veneti, che Strabone identifica come popolazione di stirpe celtica⁷; ciò era dovuto al fatto che egli era a conoscenza dell'esistenza di una popolazione denominata con lo stesso nome, i Veneti dell'Armorica. Gli antichi hanno spesso ipotizzato che i Veneti avessero la stessa origine dei Veneti della Gallia, citati da Cesare.

² Bertolazzi-La Monaca 2010, p. 281.

³ Buchi 1987, p. 152.

⁴ Tozzi 1988, p. 142.

⁵ Marchini 1979, p. 85.

⁶ Cracco-Ruggini 1988, pp. 205-303.

⁷ Biraschi 1988, V, 3.

Questa teoria non trova però alcuna conferma nei dati linguistici, che escludono una filiazione celtica dei Veneti⁸.

I confini della città di età preromana non furono inizialmente perfettamente delineati, ma si può comunque affermare un suo ruolo preminente rispetto al resto del territorio circostante grazie all'iscrizione presente sul cippo di Lobia, la quale ricorda l'intervento avvenuto nel 135 a.C., da parte del proconsole Sesto Attilio Serrano, per definire i confini *inter Atestinos et Veicetinos*⁹.

Questo intervento segna l'avvio del processo di romanizzazione del territorio di Vicenza.

La definizione dei confini territoriali rimane comunque incerta: vi contribuivano corsi d'acqua, rilievi o pietre poste a definizione di confine, come il già citato cippo di Lobia.

Le città romane ebbero una pianificazione urbanistica su forme regolari attraverso l'adozione di un piano ortogonale che prevedeva la suddivisione dello spazio in un reticolo di strade che si incrociavano ad angolo retto, il cui schema fondamentale era rappresentato dai tracciati del cardine e del decumano massimo.

L'impianto urbanistico di Vicenza venne fortemente condizionato dalla situazione idrografica e dal terreno su cui sorse.

Le sue strade, dunque, furono tracciate sulla base della *natura loci*.

L'asse viario principale era rappresentato dalla via Postumia¹⁰.

La via Postumia (Fig. 1), strada che collegava Genova ad Aquileia, ebbe un ruolo importante nello sviluppo della città romana.

Essa infatti, il cui tratto urbano coincide con l'odierna via Palladio, divenne il decumano massimo della città: entrando in città presso l'odierna piazza Castello procedeva sino alla chiesa di Santa Corona dove raggiungeva il Ponte degli Angeli, per poi uscire dalle mura.

⁸ Villar 1997, pp. 415-416.

⁹ Tozzi 1988, p. 132.

¹⁰ Rigoni 1988, p. 164

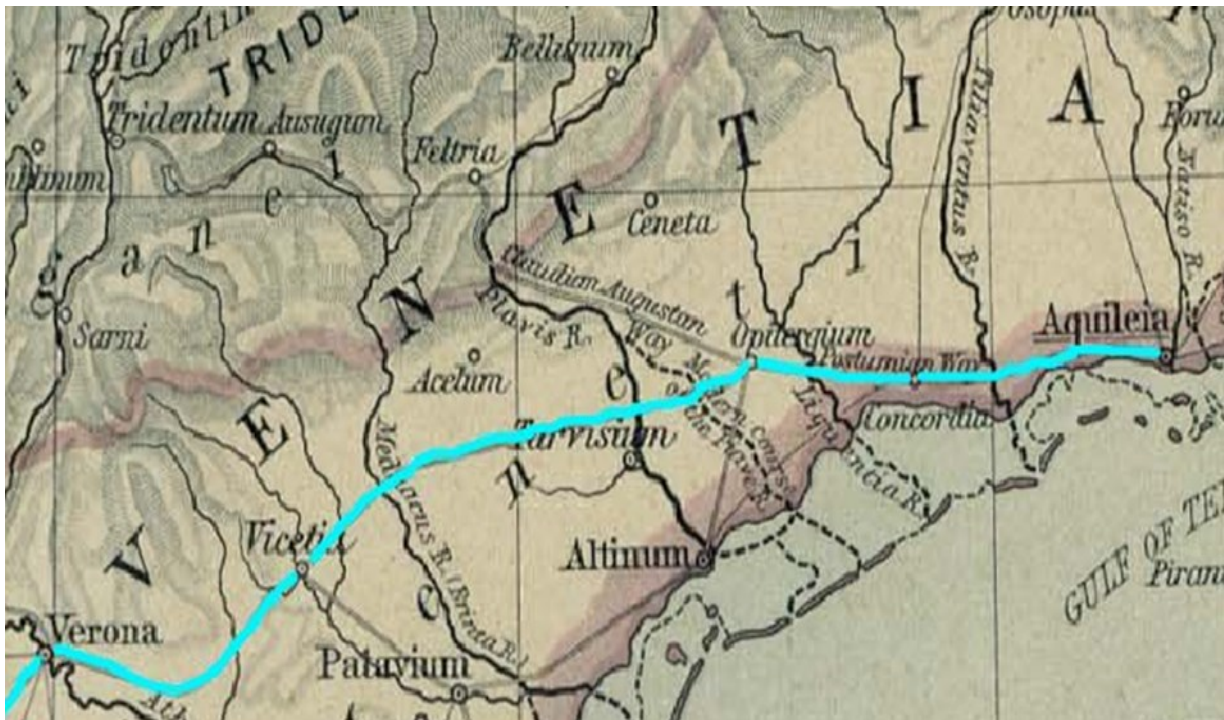


Fig. 1 - La via Postumia nel suo tratto conclusivo (fonte: wikipedia.org).

Il processo di romanizzazione della città fu graduale, sebbene non siano numerose le tracce che possano testimoniare tali cambiamenti, ma si può affermare che la concessione alla città, così come ad altre città del Veneto, del diritto latino nel 89 a.C.¹¹. e del diritto romano nel 49 a.C. andò ad accelerare tale evoluzione.

La sanguinosa guerra civile successiva all'assassinio di Cesare non investì in maniera diretta le città venete¹² e anche Vicenza restò fedele, al pari delle altre città venete, al Senato contro Marco Antonio.

Dopo l'accordo di Brindisi del 40 a.C., che sancì il potere di Ottaviano in Italia, le terre del Veneto vennero distribuite tra i veterani¹³ e si procedette alla centuriazione degli agri delle varie città.

Anche il territorio vicentino fu interessato da un sistema di centuriazione, nonostante appaia di non facile lettura.

Se ne possono rilevare tracce in numerose aree dell'odierna provincia di Vicenza: nell'area di Schio e di Malo, Marano Vicentino, tra Thiene e Marostica e tra Vicenza e Montebello.

Complessivamente nel vicentino la presenza di una centuriazione del territorio su ampia scala risulta molto ridotta soprattutto se confrontata con altri territori dell'Italia settentrionale¹⁴.

¹¹ Bertolazzi-La Monaca 2010, p. 281.

¹² Marchini 1979, p. 28.

¹³ Marchini 1979, p. 30.

Come altre città venete anche Vicenza fu inserita da Augusto nella *X Regio*, una delle *regiones* in cui l'imperatore suddivise l'Italia intorno all'anno 7 d.C., denominata anche *Regio X - Venetia et Histria*.

Con la salita al potere di Augusto avvennero una serie di operazioni militari nella fascia alpina centro-orientale atte ad eliminare ogni possibile focolaio di aggressione e per preparare l'espansione romana verso le aree settentrionali¹⁵.

Nel I secolo d.C. Vicenza aveva acquisito una certa importanza.

La prima età imperiale fu un periodo di grandi trasformazioni e l'attività edilizia pubblica ebbe un grande impulso,

tanto che vennero demolite parte delle mura cittadine per consentire l'allargamento della città.

Si iniziò la costruzione del Teatro Berga, in cui si svolgevano i ludi scenici e di cui si può ancora vedere l'esatto perimetro, posto al di là del Retrone e collegato al centro urbano da un ponte.

Vennero rifatti in pietra i ponti di legno degli Angeli e di San Paolo e iniziò la costruzione dell'acquedotto.

Le risorse principali di Vicenza erano rappresentate dal commercio e dall'agricoltura¹⁶.

Il regno di Adriano coincise con un periodo positivo per la città, grazie al favore che godette presso la famiglia imperiale e del quale se ne trova testimonianza su tre epigrafi: una è dedicata allo stesso Adriano, *princeps indulgentissimus*¹⁷, forse per un contributo personale dell'imperatore per qualche opera pubblica.

Risale infatti a questo periodo il rinnovamento del Teatro romano, soprattutto per quanto riguarda l'apparato decorativo.

Nel 167 d.C. Vicenza venne risparmiata dal saccheggio dei Quadi e dei Marcomanni che avevano invaso la *Regio X* ma la cui avanzata venne bloccata a *Opitergium*¹⁸.

La crisi che colpì l'impero all'indomani della morte di Commodo non risparmiò le città venete e sempre più minacciate dalle tribù barbare che premevano sui confini orientali dell'impero.

Durante l'età dei Severi Vicenza vide una ripresa che si tradusse in un incremento demografico, provato dall'espansione occidentale e meridionale della città.

Con l'ascesa di Diocleziano nel 284 d.C. l'impero vide una profonda riorganizzazione e Vicenza, nonostante la sua collocazione lungo importanti arterie stradali, si ridusse a centro di minore importanza rispetto ad altre città vicine come Verona e Padova.

¹⁴ Tozzi 1988, p. 135.

¹⁵ Marchini 1979, p. 33.

¹⁶ Marchini 1979, p. 59.

¹⁷ Marchini 1979, p. 60.

¹⁸ Cracco-Ruggini 1988, pp. 205-303.

Il IV secolo d.C. vide la definitiva affermazione del cristianesimo grazie all'editto di Milano, che nel 313 d.C. riconosceva ufficialmente la religione cristiana.

Il cristianesimo si diffuse nella *Venetia* già nel secolo precedente, importato da militari e commercianti¹⁹, penetrando dalla Dalmazia e da Ravenna.

Anche Vicenza entrò in questo periodo in contatto con la nuova religione.

La città, al pari di altri centri dell'Italia settentrionale, venne percorsa nel V secolo d.C. da sempre più numerose tribù di barbari, nonostante non siano attestate testimonianze di saccheggi e distruzioni.

Scavi stratigrafici effettuati negli anni Ottanta²⁰ fanno comunque intravedere a Vicenza una decadenza del tessuto urbano durante la metà del V secolo d.C., con la defunzionalizzazione e l'abbandono di numerosi edifici pubblici.

A prova di ciò vi è la pratica di seppellire i defunti inumati, in epoca altomedievale, tra un pilone e l'altro dell'acquedotto romano nel tratto urbano di Corso Fogazzaro.

Nel 452 d.C. una nuova ondata di invasori, gli Unni di Attila, penetrarono nell'Italia nord-orientale, saccheggiando pesantemente Aquileia e numerose altre città, tra le quali è possibile annoverare Vicenza.

Si può collocare in questo periodo, nel secolo della caduta dell'impero romano d'Occidente, la progressiva rovina della *Vicetia* romana, la quale si apprestava ad entrare in pieno periodo altomedievale.

¹⁹ Marchini 1979, p. 76.

²⁰ Gamba-Cerchiaro 2012, p. 140.

1.2 L'impianto urbano di età romana

Le fonti letterarie indicano Vicenza tra i centri urbani minori della *Venetia*, stretta tra le più potenti *Verona* e *Patavium*²¹.

Al periodo antecedente all'elevazione di Vicenza a *municipium* negli anni fra il 49 e il 42 a.C.²² apparirebbero i resti di murature realizzate in mattoni sesquipedali (cioè della lunghezza di un piede e mezzo) facenti parte delle fondazioni di un edificio templare posto lungo la via Postumia e rinvenuto nel settore centrale della città oltre che un tratto di strada, con orientamento N-S e lastricata in basoli, non lontano dall'area presso cui sorgerà il teatro Berga.

Il periodo tra il 49 ed il 42 a.C. portò grandi cambiamenti alla città, che grazie al diritto di cittadinanza concesso alla Gallia Cisalpina divenne un *municipium optimum iure* portando ad una grande riorganizzazione del tessuto urbano.

Al I secolo a.C. risale la costruzione delle mura, funzionali a delimitare lo spazio urbano, così come la definizione dell'impianto urbanistico ad assi ortogonali.

La città venne inoltre dotata di una rete fognaria, di un acquedotto lungo 7 km, del foro, delle terme e del teatro.

La rete stradale urbana era impostata sulla via Postumia, che entrava direttamente in città nella parte occidentale, dalla zona della attuale Porta Castello mentre l'uscita da quella orientale non è documentata ma fu probabilmente condizionata dal corso dell'Astico; proseguiva poi il suo percorso in direzione di Oderzo ed Aquileia.

Maggiormente lacunoso risulta invece ricostruire il percorso del cardine massimo.

²¹ Buchi 1987, p. 145.

²² Buchi 1987, p. 145.



Fig.2 - Mura altomedievali di Contrà motton San Lorenzo sovrastanti il tratto di mura repubblicane.

La presenza di una cinta muraria (Fig. 2) è testimoniata dalla presenza di due tratti di mura in mattoni sesquipedali, intercettati nella zona occidentale della città, in corrispondenza di porta Castello, e nel settore orientale, in contrà Canove.

Pur potendo solo ipotizzare il percorso lungo i lati settentrionale e meridionale si può affermare che le mura si sviluppavano con un andamento non regolare.

Parte dell'impianto delle prime mura urbane, edificate in concomitanza della trasformazione municipale di Vicenza, sono emerse in occasione degli scavi realizzati in Contrà Motton San Lorenzo (Fig. 3), tra i civici 26 e 28²³.

Un troncone delle mura repubblicane, edificate all'epoca dell'elevazione di Vicenza a *municipium*, testimonia l'utilizzo del laterizio cotto in questo territorio²⁴; si tratta di mattoni privi di bollatura, normalmente utilizzati a garanzia del prodotto.

²³ Gamba 2011, p. 84.

Se fra la costituzione municipale e il I secolo d.C. vi fu un grande sviluppo della città, con il II secolo d.C. la produzione laterizia vicentina diminuì a seguito di una stasi edilizia dopo una prima fase di forte sviluppo della prima età imperiale²⁵.

La più tarda testimonianza di una bollatura è testimoniata da un bollo laterizio circolare rinvenuto presso il Teatro Berga, struttura del I secolo d.C.

Si tratta del bollo *Opus doliare ex praediis Augusti nostri figlinae Domitianae maiores*, delle officine *domitianae*, che appartennero a Settimio Severo, il quale portò a maturazione il monopolio della produzione laterizia iniziata da Caracalla²⁶.

La bollatura ci permette di collocare sul finire del II secolo d.C. gli interventi di restauro della struttura.

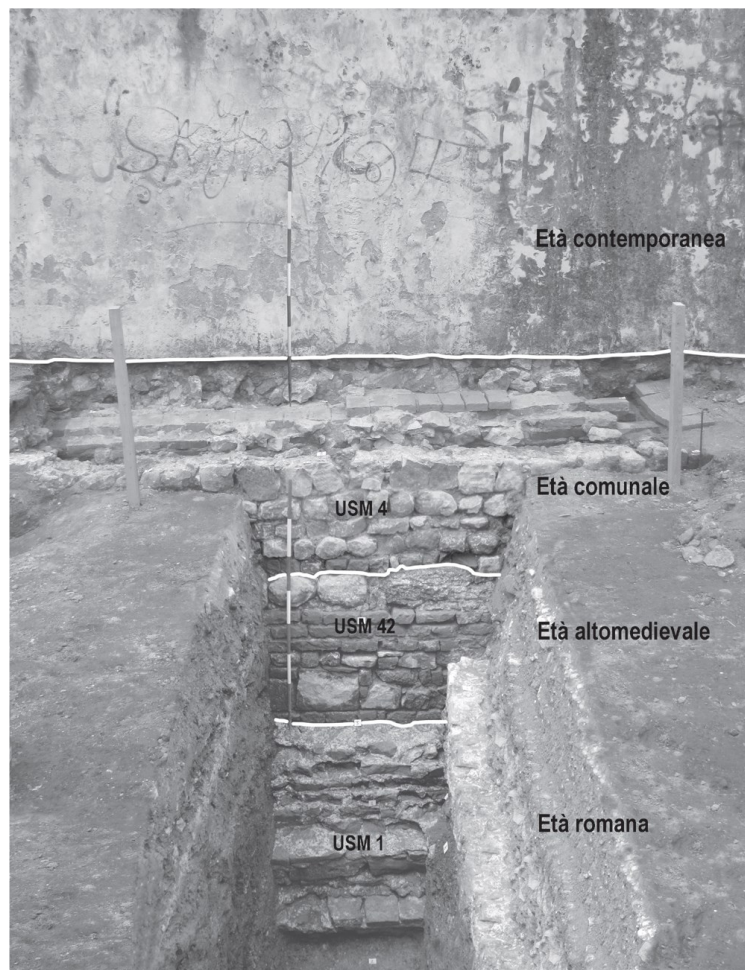


Fig. 3 - Sondaggi presso Contrà Motton San Lorenzo che hanno messo in luce parte dell'impianto delle prima mura urbiche (da Gamba 2011).

²⁴ Buchi 1987, p. 153.

²⁵ Buchi 1987, p. 155.

²⁶ Cipriano-Mazzocchin 2007, p. 678.

La presenza di alcuni frammenti ceramici ha permesso di collocare nella seconda metà del I secolo d.C. un intervento edilizio volto al rifacimento di questo tratto di mura con elementi di basalto e trachite di grandi dimensioni disposti in corsi sub-orizzontali associati a laterizi frammentati legati da malta di calce.

Una successiva spoliatura della cortina muraria di età imperiale è collocabile tra VI e VII secolo grazie al rinvenimento di frammenti ceramici. Tali scavi consentono di collocare il margine dell'espansione urbana della città romana dell'area nord-occidentale in Contrà Motton San Lorenzo con soluzione di continuità.

Per ciò che riguarda il foro degli scavi condotti dalla Soprintendenza archeologica del Veneto hanno fatto emergere parte del lastricato che copriva la piazza nei pressi di Palazzo Trissino, accanto al tracciato del decumano.

Nella medesima area un criptoportico strutturato su due navate con volta a botte costituiva il sostegno per una terrazza artificiale.

Analogamente ad altre città romane dell'Italia settentrionale sul lato nord del foro vi era un'area sacra, mentre gli edifici civili erano localizzati lungo il lato sud.

Agli anni '50 risale la scoperta, presso piazza Duomo, del criptoportico di una *domus* privata situata in origine nel quartiere sudoccidentale della città.

Il criptoportico (Fig. 4) venne scoperto durante l'estate del 1954 in occasione dei lavori per la realizzazione della canonica della cattedrale di Vicenza.

Della *domus* si conserva un corridoio ad una navata, coperto da volta a botte realizzata in *opus caementicium* e articolato in tre bracci al cui interno sono stati rinvenuti frammenti di capitelli, lucerne, antefisse in terracotta, bronzi, lastre e terrecotte²⁷.

Risalente al I secolo a.C., questo edificio rimase in uso fino al IV secolo d.C.²⁸.

Nel giardino del palazzo vescovile, situato nei pressi del criptoportico, emerse un capitello ionico, probabilmente facente parte del peristilio.

²⁷ Prandoni 1998, p. 6.

²⁸ Mattiello 2012, pp. 76-86.



Fig. 4 - Il criptoportico romano (fonte: <http://beniculturali.it>).

Il piano pavimentale si colloca ad una profondità di 6,31 m rispetto all'attuale piano di calpestio di Piazza Duomo.

Il braccio centrale misura 29,5 m in lunghezza e 3,28 m in larghezza, mentre quelli laterali misurano entrambi 27,35 m in lunghezza e 2,98 m in larghezza.

L'altezza del criptoportico è di 2,75 m mentre lo spessore della volta e delle pareti è pari a circa 1 m.

L'accesso avveniva tramite una scala che immetteva nel braccio settentrionale.

Alle estremità del braccio centrale sono presenti due vani: quello settentrionale adibito a magazzino e quello meridionale che porta ad un ulteriore locale.

La pavimentazione originaria era costituita da un mosaico in laterizio, ma fu poi ricoperta successivamente da un mosaico a tessere bianche.

Le pareti presentano un'intonacatura a marmorino sovrapposta ad uno strato di intonaco più grossolano.

Nel braccio meridionale è presente la canna di un pozzo in laterizio, che sbocca nel cortile di palazzo Roma, ma che non è da considerare parte della struttura originale romana.



Fig. 5 - L'acquedotto romano di Vicenza (fonte: www.catalogo.beniculturali.it).

In una città profondamente segnata dai fiumi non mancavano i ponti: il Ponte degli Angeli (Fig. 6) sul fiume Astico, di cui oggi non rimangono tracce a causa della demolizione del 1882, venne descritto da Andrea Palladio in *I quattro libri dell'architettura*, in quanto l'architetto dovette occuparsene nel 1559 in occasione della costruzione di una quarta arcata.

Palladio ebbe l'occasione di vedere i piloni della struttura romana e di farne una ricostruzione grafica. Si trattava di un ponte a tre arcate a sesto ribassato.

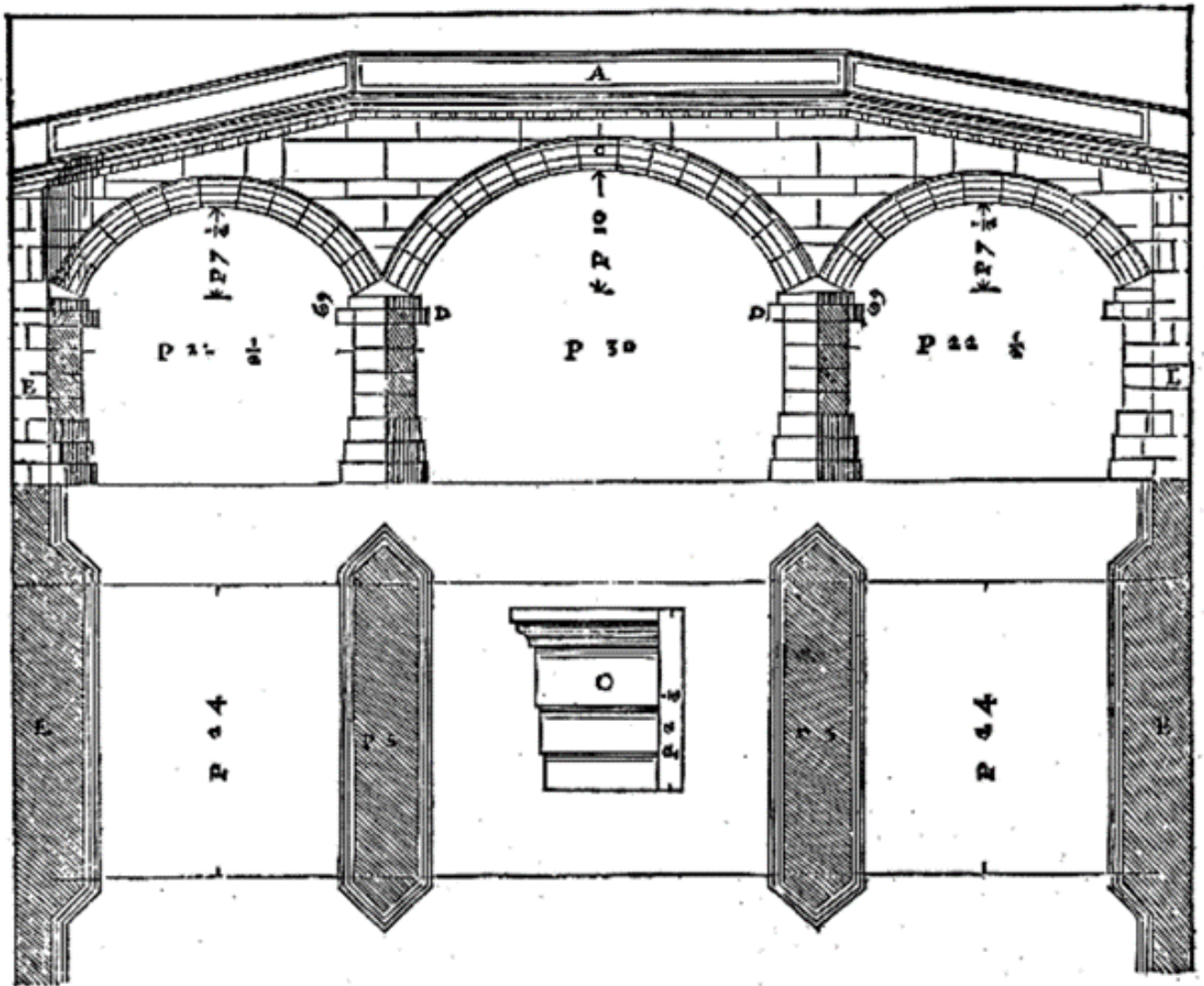


Fig. 6 - Il Ponte degli Angeli in un disegno del Palladio (da Palladio 1570).

Il ponte di San Paolo, sul Retrone, aveva una struttura simile e ne scrisse anche Vittorio Barichella in occasione della sua demolizione, avvenuta nel 1857.

Si tratta di opere che andarono a sostituire precedenti strutture lignee.

Per la datazione di queste strutture è di aiuto il Palladio, che colloca entrambi i ponti al I secolo d.C., anche se è possibile un successivo rifacimento nel corso del III secolo d.C.²⁹.

Allo stesso periodo sembra risalire anche l'acquedotto (Fig. 5) che, partendo da una zona di acque di risorgiva, probabilmente in zona Costabissara (VI), si sviluppava nella tradizionale forma ad archi e pilastri fino a giungere nella zona settentrionale della città. Se ne conservano cinque arcate e

²⁹ Marchini 1979, p. 138.

venti piloni in *opus caementicium*, collocati in senso Nord-NordOvest/Sud-SudEst presso la località di Lobia (nella zona a Nord-Ovest di Vicenza), per circa 170 metri³⁰.

La tecnica costruttiva prevedeva un nucleo interno in opera cementizia con paramento esterno in *opus vittatum*, con i blocchetti calcarei disposti su piani orizzontali.

Nel corso del tempo sono state formulate più ipotesi sull'uso dell'acqua trasportata dall'acquedotto verso il centro urbano³¹.

Si è ipotizzato ad esempio che parte dell'acqua servisse a realizzare le *naumachie* (spettacoli che simulavano battaglie navali) all'interno del Teatro Berga, una tesi smentita da Antonio Alverà, che mise in relazione l'acquedotto con la sola necessità di rifornire di acqua potabile il centro urbano.



Fig.7 - Plinto con paramento in *opus vittatum* presso Corso Fogazzaro (da Gamba-Cerchiaro 2012).

³⁰ Gamba-Cerchiaro 2012, p. 137.

³¹ Marchini 1979, p. 142.

Scavi condotti nel 2012³² in corso Fogazzaro (Fig. 7) hanno consentito di approfondire la conoscenza del tratto urbano dell'acquedotto; i resti di dieci piloni sono emersi durante lavori di ristrutturazione all'altezza del civico 220.

La tecnica costruttiva è la medesima per tutti i tratti dell'acquedotto rinvenuti ed è riscontrabile anche nel teatro Berga e in altri edifici cittadini come il criptoportico della domus di piazza Duomo. L'*opus vittatum* si diffuse ampiamente in Italia settentrionale durante l'età augustea, dato che rende plausibile una vicinanza cronologica di queste opere, collocabili nel I secolo d.C.³³.

Per quanto riguarda le necropoli, esse rappresentano un buon indicatore per ricostruire il perimetro urbano.

Presso Contrà Cantarane è stata rinvenuta un'area cimiteriale in cui sono presenti tombe a incinerazione e a inumazione.

Il periodo di frequentazione del sito va dalla metà del I secolo d.C. fino al IV secolo d.C.

Tra i materiali rinvenuti una moneta del periodo di Claudio, alcune medaglie di Vespasiano e Traiano e del materiale fittile (vasi e lucerne)³⁴.

Altre aree destinate ad uso sepolcrale furono individuate tra contrà Mure Pallamaio e Campo Marzo, nell'area dei giardini Salvi ed in borgo San Pietro.

³² Gamba-Cerchiaro 2012, p. 137.

³³ Gamba-Cerchiaro 2012, p. 140.

³⁴ Mattiello 2012, p. 47.

Capitolo 2 – Il teatro classico

2.1 Il teatro: origini, funzione e morfologia

Partendo dall'assunto che, come sosteneva l'architetto e designer tedesco Ludwig Mies Van Der Rohe, "l'architettura è la volontà di un'epoca tradotta in spazio", si comprende come il teatro nasca come risposta all'esigenza di dare un luogo a una particolare forma di ritualità.

Nata perlopiù come rito propiziatorio e parte integrante di cerimonie religiose, la rappresentazione teatrale trovò una sua più organica forma nel mondo greco.

Anche nell'antica Grecia il teatro era legato alla sfera religiosa, nel caso specifico al culto di Dioniso.

La parola stessa "teatro" deriva da "*thèatron*" (che a sua volta deriva dal verbo *theaomai*, guardare, osservare, essere spettatore) ed indicò in origine semplicemente l'insieme degli spettatori riuniti ad assistere ad un evento o il luogo dove questi sedevano ed infine l'edificio teatrale nel suo complesso.

Dalla Grecia, e più in particolare dalla Magna Grecia, il teatro venne assorbito dal mondo romano che lo accolse non in maniera passiva bensì lo seppe rielaborare ed espletare attraverso nuove e originali forme.

A differenza del teatro romano che era nato per scopi ludici, il teatro greco nasce sotto un profilo religioso.

Il teatro greco sorgeva fuori città, in aree sacre vicino templi, ed era costruito su pendii naturali; il teatro romano invece era un vero e proprio edificio: ciò era possibile grazie alla conoscenza da parte dei romani dell'arco e della volta.

A Roma il primo teatro in muratura fu il Teatro di Pompeo, che si trovava nel Campo Marzio e venne edificato tra il 61 e il 55 a.C.

Basilare nello studio delle architetture teatrali di epoca romana è l'attività dell'autore di età augustea

Vitruvio Pollione, che nella sua opera *De Architectura* ci illustra le tecniche e conoscenze del suo tempo nel campo dell'edilizia.

Il teatro può essere definito come un edificio per spettacoli composto di tre parti fondamentali, denominate cavea, orchestra ed edificio scenico.

Le principali parti costituenti un edificio teatrale sono³⁵:

- cavea: insieme delle strutture per l'accoglienza e la circolazione degli spettatori;
- edificio scenico: insieme delle strutture funzionali alla messa in scena. Si definisce "ad avancorpi" quando lo siano scena o palcoscenico;
- frontescena: facciata della scena rivolta verso l'orchestra; quando corrisponde a una semplice parete è detta "fondale scenico";
- gradinata d'onore: fila di sedili particolarmente elaborati, solitamente posta alla base della cavea, talvolta anche alla base degli ordini superiori;
- gradinata ordinaria: fila di sedili semplici, in genere privi di braccioli e schienali;
- muro di sostegno della cavea: struttura muraria perimetrale della cavea, funzionale alla delimitazione e al sostegno della stessa;
- orchestra: spazio in piano, scoperto, collocato tra la cavea e l'edificio scenico, dedicato ad ospitare l'esibizione del coro;
- ordine: unità di suddivisione orizzontale della cavea, corrisponde all'insieme delle gradinate poste tra due corridoi curvilinei contigui;
- palcoscenico: struttura posta tra la fronte-scena e l'orchestra, delimitata verso questa dalla fronte-palcoscenico e superiormente da un piano ligneo, calcato dagli attori durante lo spettacolo;
- scena: struttura dell'edificio scenico, articolata in uno o più vani, sviluppata su uno o più piani, e delimitata verso l'orchestra dalla fronte-scena;
- velario: tendaggio temporaneamente sistemato sulla cavea per riparare dal sole gli spettatori;
- altare: ara votiva posta nell'orchestra, anche se non sempre presente.

Non esiste un teatro uguale all'altro, ma tutti hanno dei punti in comune che li rendono somiglianti tra loro.

Cavea, orchestra ed edificio scenico costituiscono gli elementi basilari a garantire le esigenze fondanti il teatro, ovvero poter riunire e rappresentare.

Pur rispondendo ad uno schema comune e ripetuto, va comunque tenuta conto l'unicità di ogni teatro, la cui messa in opera viene sempre influenzata dall'ubicazione, la disponibilità di materiale, le maestranze e nondimeno dal periodo storico di realizzazione.

I teatri, come gli altri edifici per spettacoli, acquisirono significati politici e propagandistici, divenendo veicoli di consenso popolare, fenomeno trasversale in tutte le epoche.

³⁵ Bressan 2009, pp. 15-18.

Gli schemi architettonici del teatro furono mutuati dal mondo greco, pur tenendo conto delle differenze sostanziali dovute al miglioramento delle capacità tecniche e strutturali.

Pur differenti nelle planimetrie, gli edifici teatrali presentavano analogie strutturali: spazi architettonici riservati esclusivamente allo spettacolo e agli spettatori, un articolato sistema di accessi atto ad accogliere grandi masse di visitatori (nell'ordine di migliaia di persone).

In età romana ci furono, rispetto al mondo greco, evoluzioni nella tecnica costruttiva.

L'impiego dell'opera cementizia nell'edilizia e di sistemi di sostegno che resero autoportanti le costruzioni, rese possibile agli architetti romani di liberarsi dai condizionamenti imposti dal terreno e quindi di non dover realizzare i teatri solo in aree dove vi erano pendii naturali dove poggiare le gradinate, come avveniva invece nel mondo greco.

Trattandosi di edifici monumentali e quindi di costosa realizzazione, gli oneri per la loro realizzazione e quelli per l'allestimento degli spettacoli, vennero affrontati nelle città dell'Impero attraverso l'uso di contributi locali.

Questi venivano elargiti il più delle volte da coloro che aspiravano alle varie magistrature cittadine e dunque facevano uso di tali manifestazioni con scopo di evergetismo al fine di promuovere la loro carriera politica o di guadagnarsi il favore popolare.

Nello scegliere le soluzioni architettoniche o le varie tecniche decorative svolsero un ruolo fondamentale la volontà dei committenti e la tipologia di maestranze impegnate nel cantiere.

Nondimeno pesarono nelle scelte la disponibilità economica, il livello di competenza tecnica della manodopera impiegata, le mode del periodo in fatto di scelte decorative, oltre alla peculiarità di ogni singolo sito: le caratteristiche dei terreni, i materiali disponibili in loco.

2.2 Gli edifici teatrali nella *X Regio*

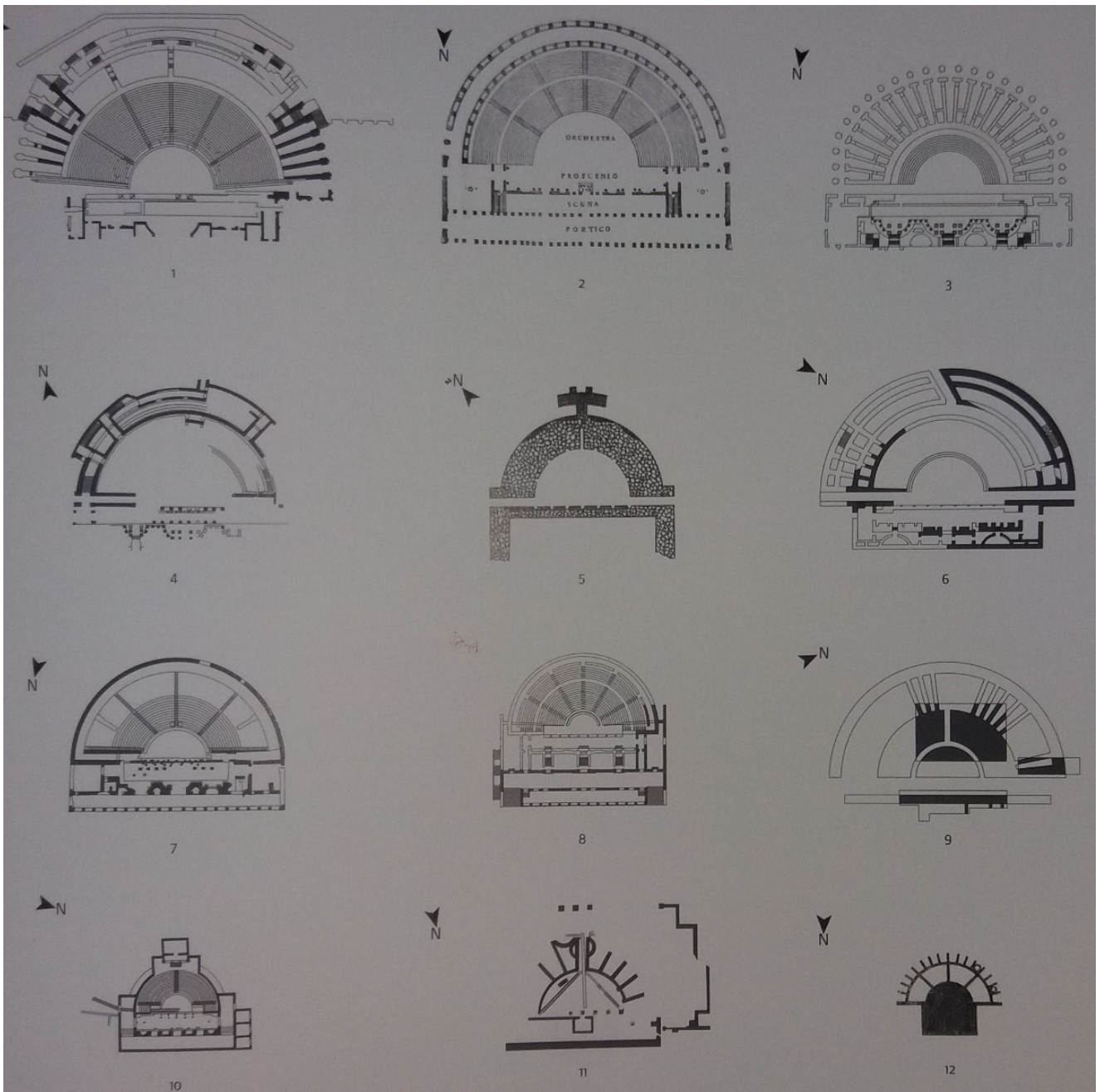


Fig. 8 - Teatri attestati nella *X Regio*: 1.Verona, 2.Pola “teatro maggiore”,
3.Vicenza, 4.Brescia, 5.Padova, 6.Pola “teatro minore”, 7.Trieste, 8.Cividate Camuno,
9.Concordia Sagittaria, 10.Montegrotto Terme, 11.Asolo, 12.Adria (da Basso-Cavaliere 2013).

Nelle città della *X Regio* sono documentati dodici teatri (Fig. 8), sebbene l'esistenza di altri edifici analoghi è ipotizzabile, sulla base di analisi aerofotografiche, del rinvenimento di iscrizioni o di passi letterari³⁶.

Il numero di casi attestati ci spiega la centralità che gli spettacoli avevano nelle città romane e nella cultura dei loro abitanti.

Nonostante gli edifici per spettacolo attestati nella regione siano numerosi, le testimonianze risultano non sempre complete e dettagliate, in particolare a causa delle massicce spoliazioni dei materiali costruttivi avvenute nelle epoche successive.

Per quanto è possibile ricostruire, negli edifici per spettacolo della *X Regio* risulta generalizzato l'uso di risorse lapidee locali, come nel caso della trachite euganea del teatro di Padova³⁷.

Nella *Venetia* i teatri risultano più numerosi rispetto ad altre tipologie di edifici destinati agli spettacoli³⁸.

A differenza del caso di Roma, dove i primi teatri vennero realizzati in legno, come citato da Plinio nella sua *Naturalis historia*, per la *X Regio* mancano testimonianze di edifici teatrali lignei.

Nei centri urbani della regione gli edifici teatrali erano solitamente collocati all'interno delle mura, facendo dunque pensare che questi potessero essere previsti sin dalle origini del piano di organizzazione urbana.

A Brescia, ad esempio, il teatro venne saldamente unito al complesso del *Capitolium* e del foro cittadino, dando al complesso monumentale una notevole rilevanza urbanistica e scenografica.

Nel caso di teatri edificati al di fuori dello spazio delle mura, come nel caso di Padova, Vicenza e Verona, venne garantito un diretto collegamento con l'impianto urbano e una collocazione in un'area di facile accesso e ben servita dalla viabilità cittadina ed extra-urbana.

L'età augustea e quella giulio-claudia videro il diffondersi di questa tipologia di edificio pubblico all'interno della regione. In particolare all'età augustea sembrano risalire il teatro di Verona e la prima fase di quello vicentino³⁹.

Nel corso dell'età imperiale scavi e fonti epigrafiche testimoniano⁴⁰ restauri e ampliamenti per alcuni edifici teatrali, come nel caso del teatro di Trieste nella prima età traiana, di Vicenza e Montegrotto Terme nel II secolo d.C., di Brescia in età severiana.

³⁶ Basso-Cavalieri 2013, p. 68.

³⁷ Bonetto J., Pettenuò E., Previato C., Trivisonno F., Veronese F., Volpin M. 2021, pp. 37-63.

³⁸ Basso-Cavalieri 2013, p. 69.

³⁹ Basso-Cavalieri 2013, p. 69.

⁴⁰ Basso-Cavalieri 2013, p. 70.

In realtà costruzioni di tale portata e importanza videro nel corso del tempo un continuo processo di rifacimenti, migliorie e rinforzi statici, almeno durante i primi secoli di età imperiale.

Non si registrano casi di riutilizzi o trasformazioni dei teatri al fine di riadattarli per lo svolgimento di spettacoli acquatici e riproduzioni di battaglie navali, nonostante il successo di cui godettero durante la tarda età imperiale.

Vi furono teatri che raggiunsero dimensioni notevoli, tra questi si annoverano quelli di Verona, Vicenza (Fig. 9), Padova e Brescia, le cui cavee hanno diametri che oscillano fra gli 80 ed i 110 metri.

Altre strutture, come quelle di Montegrotto Terme, Adria ed Asolo furono più modeste ed ebbero una cavea con misure comprese tra i 30 ed i 60 metri di diametro.

Dei dodici teatri documentati nella *Regio X* sei furono realizzati con la cavea parzialmente appoggiata a un declivio e in parte sostenuta per mezzo di terrapieni o strutture radiali.

I rimanenti sei teatri vennero realizzati tramite gradinate costruite e poggianti su strutture del tutto artificiali, prevalentemente un sistema di sostruzioni, come nel caso di Vicenza, Padova e Concordia Sagittaria⁴¹.



Fig. 9 - "Veduta del Teatro Berga attraverso lo spaccato delle gradinate",
(stampa di Giovanni Miglioranza).

⁴¹ Basso-Cavaliere 2013, p. 70.

Raramente si sono conservate le parti decorative degli edifici scenici.



Fig.10 - Vicenza, piazzette San Giuseppe e Gualdi. Il tessuto urbano odierno rivela la presenza dell'antico teatro romano (da Basso-Cavaliere 2013).

Capitolo 3 – Il teatro romano di Vicenza

Il teatro romano di Vicenza non si conserva nella sua articolazione originaria, ma la sua posizione e la sua morfologia è ancora oggi riconoscibile nell'urbanistica della moderna città di Vicenza.

Tali spazi risultano visibili anche oggi osservando dall'alto questa parte della città (Fig. 10).

Si tratta di uno straordinario caso nel quale è possibile rilevare come i fabbricati postclassici abbiano inglobato le murature antiche fino ad una quindicina di metri in altezza.

L'andamento curvilineo delle unità abitative comprese fra le odierne piazzette San Giuseppe e Gualdi ripropone con estrema fedeltà la forma della *cavea*; l'orchestra era presente nello spazio lasciato libero dalle costruzioni, l'edificio scenico lo si ritrova nel fabbricato di una filanda ottocentesca, mentre la *porticus post scaenam* è visibile nel complesso quadrangolare di costruzioni con orti interni che si estende oltre la filanda fino a via San Giovanni.

Tale particolarità rientra in un fenomeno di riuso architettonico.

Il fenomeno del reimpiego riguarda vari ambiti, dalla distruzione di singoli elementi costruttivi e decorativi nelle calcare per farne calce, fino alla riappropriazione di antichi edifici, secondo vari gradi di consapevolezza e volontà: tale è il caso del Teatro Berga.

La persistenza di costruzioni romane grazie al fenomeno del riutilizzo che si ebbe nel corso dei secoli ha comportato una convivenza con l'antichità classica, fino ad arrivare ad un suo recupero programmato.

Non rimangono notizie della crescita graduale delle architetture che sorsero spontaneamente nel corso dei secoli sovrapponendosi alle strutture originali del teatro il quale, al pari di altre opere ed edifici antichi, finì per divenire cava di materiale edile.

Fregi, statue e iscrizioni costituivano raffinate decorazioni che contribuivano a comunicare il messaggio politico dei principi e conferivano a tali complessi un compito di diffusione e consolidamento del consenso.

Tra questi si ricordi il ciclo onorario della famiglia giulio-claudia nella seconda fase del Teatro Berga di Vicenza.

Non mancavano anche nei teatri antichi spazi di servizio e di foyer per il pubblico annessi al principale edificio teatrale: a Vicenza era presente un porticato a quattro bracci con al centro uno spazio a giardino immediatamente dopo la scena.

3.1 Storia delle ricerche

La testimonianza scritta più antica riguardante questo monumento si trova in un diploma dell'imperatore Ottone III dell'anno 1001, in cui la proprietà della struttura viene assegnata al vescovo di Vicenza, Girolamo⁴².

Un primo importante studio sull'edificio venne realizzato dal Palladio⁴³, il quale realizzò dei disegni al fine di ricostruirne la pianta.

Ulteriori indagini furono opera di Daniele Barbaro che, basandosi sui rilievi del Palladio, propose una nuova planimetria con alcune differenze rispetto a quella palladiana.

L'osservazione della crescita urbana dell'isolato compreso tra piazzetta SS. Apostoli, piazzetta Gualdo e via Paolo Liroy può essere fatta dall'osservazione delle mappe antiche disponibili.

La Pianta Angelica (Fig. 11), databile al 1580, è una grande pianta prospettica della città di Vicenza ed è conservata presso la Biblioteca Angelica di Roma, dal quale prende il nome.

La rappresentazione di Vicenza nella pianta è prospettica, con un'inclinazione di 45° sul piano dell'orizzonte.



Fig. 11 - La pianta Angelica in una riproduzione eseguita nel XVI secolo da Giovanni Battista Pittoni.

⁴² Mattiello 2012, p. 97.

⁴³ Mattiello 2012, p. 98.

Precedentemente agli studi di Miglioranza e Barichella alcune frammentarie notizie giungono dallo studioso Ortensio Zago (1654-1741), il quale fa una descrizione del muro su cui poggiava la scena, in quel periodo ancora parzialmente visibile, e ne tracciò una pianta.

Altro contributo ci giunge grazie all'architetto Ottavio Bertotti Scamozzi, che nel 1773 riportò di aver effettuato alcuni scavi per approfondire la forma della pianta del teatro e parte dell'alzato.

Nel catasto napoleonico del 1816 e in quello austriaco del 1848 è osservabile che le strutture antiche furono completamente obliterate da quelle moderne.

Il teatro e l'area su cui sorse (Fig. 12) vennero studiati in termini scientifici solo a partire dal XIX secolo, grazie al lavoro di Giovanni Miglioranza e Vittorio Barichella.

Giovanni Miglioranza (1798-1861)⁴⁴, vicentino di nascita e personaggio di spicco della città, è una figura imprescindibile per lo studio del teatro romano di Vicenza.

Il Miglioranza, come scrisse Vittorio Barichella, “scoperse tutte le parti del teatro che possono occorrere per formarne la pianta, e rinvenne ruderi” e nel 1831 indicò di come fosse stato realizzato secondo i “vitruviani concetti”.

Sempre nel 1831 l'architetto Miglioranza realizzò diciassette tavole relative al teatro.

Presentati i suoi studi il Miglioranza ricevette l'appoggio dalle autorità cittadine che gli fornirono i mezzi per procedere ad uno scavo il cui inizio è datato 6 agosto 1838⁴⁵.

Giovanni Miglioranza si dimostrò soddisfatto sull'andamento della prima parte delle ricerche⁴⁶: il primo scavo si concluse con un'estensione di 241 mq⁴⁷, comprendendo la corte, l'ingresso e la scuderia di Palazzo Gualdi.

Successivi scavi del Miglioranza ci furono negli anni 1838, 1839 e 1854; si portarono alla luce la metà orientale della scena, il palcoscenico, l'orchestra e parte del portico semicircolare esterno a sostegno della platea lastricato in trachite.

Furono trovati anche molti frammenti marmorei del rivestimento e alcune sculture ornamentali.

Il lavoro del Miglioranza fu molto utile e all'avanguardia per i suoi tempi, aiutò ad ampliare di molto le conoscenze relative al teatro Berga.

Vittorio Barichella proseguì l'opera del Miglioranza.

Il Barichella traccia, nella parte iniziale della sua opera dedicata al Teatro Berga⁴⁸, un profilo storico dell'area del teatro: in particolare, sostiene che “Berga” sia un termine di origine gallica dato ad una

⁴⁴ <https://archivio.bibliotecabertoliana.it/archivio/fondo/produttore/IT-BRT-ST900-000066>

⁴⁵ Ceretta-Arcaro-Sandri 1981, p. 8.

⁴⁶ Miglioranza 1838, p. 11.

⁴⁷ Girardi 1924, p. 50.

⁴⁸ Barichella 1869: p. 8.

contrada fondata nel periodo in cui i Galli scesero in Italia per dirigersi verso Roma, ai tempi del sacco del 390 a.C.

Tale contrada si colloca nello spazio esteso tra le falde del Monte Berico ed il fiume Retrone.

Il Barichella prosegue sostenendo di come i Romani appresero dagli Etruschi l'usanza degli spettacoli scenici; dopo una prima fase in cui gli spettacoli erano organizzati in strutture temporanee si sarebbe passati a teatri in legno e successivamente in pietra.

Barichella afferma come la costruzione del teatro risalirebbe all'età di Augusto, definita "la più bella epoca dell'architettura romana".



Fig. 12 - L'attuale configurazione urbana dell'isolato del Berga, con delimitato a sud l'ingombro del teatro (da Ceretta-Arcaro-Sandri 1981).

Nel novembre del 1977, sotto la supervisione di Irene Favaretto, venne condotto un nuovo scavo⁴⁹. Venne realizzata una piccola trincea di 5x2 m all'interno del cortile di Palazzo Scaroni, in corrispondenza di uno dei raggi ideali dell'orchestra del teatro.

Vennero portati alla luce i primi cinque gradoni di un tratto dell'*ima cavea* (la parte della cavea nella quale trovavano posto i rappresentanti della classe sociale più alta come gli edili e i pretori) ed il corrispondente margine dell'orchestra.

Si constatò che i gradoni erano realizzati in cementizio ed avevano la misura di 31-37 cm in altezza e di 72-78 cm in larghezza.

Ulteriori ritrovamenti di frammenti di lastre marmoree avevano una funzione di rivestimento dei gradoni.

Dell'orchestra venne trovata la parte esterna, rivestita da lastroni di trachite euganea spessi 30 cm e larghi circa 70 cm.

Tra i reperti notevoli vennero recuperati uno strumento in bronzo, una probabile spatolina, e due blocchetti calcarei di forma piramidale con base quadrata, appartenenti probabilmente ad una struttura in *opus reticulatum*.

Durante lo scavo furono rinvenuti numerosi frammenti ceramici di epoche successive, databili dal VII fino al XIX secolo d.C.

In concomitanza con il restauro dei palazzi Gualdo venne effettuata, durante i primi anni Novanta (1991-1993), un ulteriore scavo archeologico, condotto dall'archeologo David Hosking⁵⁰.

Tale indagine ha interessato in particolare le aree del cortile meridionale e parzialmente di quello settentrionale⁵¹.

Furono messe in luce le strutture del teatro sul quale poggiano i palazzi, oltre che una verifica delle murature antiche oggi inglobate nelle successive edificazioni.

Nei secoli successivi al disuso del teatro la parte più elevata della cavea e dell'edificio scenico vennero occupate da costruzioni che riproducevano l'articolazione del perimetro e ne riutilizzavano il materiale edilizio.

I palazzi Gualdo si articolano su due corpi di fabbrica: quello meridionale, più antico, fu impostato sulle rovine del settore orientale dell'edificio scenico; quello settentrionale fu edificato nell'area sud-orientale del quadriportico annesso all'edificio scenico.

Quest'ultimo fu quello che per primo dovette subire un forte processo di degrado⁵².

⁴⁹ Favaretto 1978: pp. 43-47.

⁵⁰ Rigoni 2004: p. 250.

⁵¹ Rigoni 2004: p. 241.

⁵² Rigoni 2004: p. 242.

La grande massa e la planimetria dell'edificio scenico influenzarono invece l'organizzazione del corpo di fabbrica meridionale, il cui ingombro ricalca quello del corrispondente tratto dell'originale struttura romana.

Ampie parti delle murature antiche furono riutilizzate nelle fondazioni, negli alzati del piano terra e della parte meridionale del primo piano.

L'indagine archeologica, che venne svolta di pari passo con i lavori di restauro, si articolò in diverse fasi: la prima consistette nel rilevamento delle strutture antiche progressivamente individuate a seguito dell'asportazione degli intonaci moderni e delle contropareti.

A questo si aggiunsero i dati raccolti nel corso dei lavori di scavo per la realizzazione di opere edilizie, ad esempio i rifacimenti di piani pavimentali, il ripristino degli interrati esistenti.

Scavi archeologici specifici furono condotti successivamente negli spazi del corpo di fabbrica meridionale e di una parte del corpo di fabbrica settentrionale, portando all'individuazione di un grande vano situato all'estremità orientale dell'edificio scenico e alla scoperta di un tratto del quadriportico che si sviluppa alle spalle dell'edificio scenico.

Furono infine realizzati numerosi sondaggi in varie zone del cantiere, volti a verificare l'effettiva articolazione delle strutture del teatro.

3.2 Cronologia del teatro

A partire dal I secolo a.C., in concomitanza con l'elevazione della città di *Vicetia a municipium*, avvenne un profondo processo di rinnovamento urbano, con l'adeguamento a forme e strutture tipiche della città romana.

Al programma di rinnovamento e monumentalizzazione del centro urbano municipale è possibile attribuire anche la costruzione del teatro⁵³.

Verso la fine del I secolo a.C. iniziò la costruzione del teatro (Fig. 13), quando alcune delle strutture di periodo tardorepubblicano vennero obliterate dalla nuova struttura⁵⁴.

La tecnica edilizia utilizzata e la tipologia strutturale della cavea coincidono infatti con il periodo augusteo.

Nel corso dei lavori di scavo e di restauro dei palazzi Gualdo è stato possibile accertare che l'edificio teatrale ebbe più fasi.

⁵³ Rigoni 2004: p. 236.

⁵⁴ Mattiello 2012: p. 104.

Si può difatti riscontrare un successivo intervento di rifacimento collocabile in età claudia, quando ci furono interventi di rifacimento che riguardarono l'edificio scenico, che venne reso più massiccio.

L'apparato decorativo venne modificato con l'aggiunta di statue rappresentanti Augusto, Agrippina Minore e Antonia Minore.



Fig. 13 – Planimetria delle strutture del teatro romano e di quelle precedenti al teatro (disegno di David Hosking, Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, Padova).

Relativamente alla scansione cronologica dei due momenti costruttivi un termine *post quem* per la prima fase del teatro è costituito dalla presenza di resti di strutture riferibili all'epoca tardorepubblicana: un edificio con possibili funzioni di magazzino che si affacciava su un percorso stradale lastricato in basalto e una sottostante grande condotta fognaria (Fig. 14) vennero obliterati attorno ai decenni finali del I secolo a.C.⁵⁵.



Fig. 14 – Tratto di fognatura romana, che correva sotto la strada precedente al teatro, conservato negli interrati della parte meridionale del palazzo Gualdi (da Rigoni 2004).

⁵⁵ Hosking ASV 1993.

Una determinazione cronologica per la seconda fase è costituita dal complesso di decorazione architettonica e di sculture che costituivano l'apparato ornamentale rinvenuti durante gli scavi archeologici ottocenteschi condotti nella parte orientale dell'orchestra e dell'edificio scenico. Tali elementi rendono collocabile questa fase all'età giulio-claudia, probabilmente durante il principato di Claudio (41-54 d.C.)⁵⁶.

I pochi elementi architettonici di epoca successiva documentano interventi di modifica ed arricchimento dell'apparato decorativo almeno fino al II secolo d.C., ma non vanno ad incidere significativamente ai fini della collocazione cronologica della struttura.

Un ulteriore elemento di datazione è costituito da una epigrafe da Leptis Magna, dell'inizio del III secolo d.C., in cui il pantomimo Marcus Septimium Aurelius Agrippa ricorda che fu onorato con *decurionalia ornamenta* a Vicenza, oltre che a Verona, Milano e, per l'appunto, Leptis Magna⁵⁷.

Le vicende del teatro dall'epoca tardoantica a tutto il periodo altomedievale non ci sono note. È però verosimile che con il declino della città e il generale profondo mutamento cui andarono incontro le abitudini della società romana che comportò, tra le altre cose, l'abbandono degli spettacoli di tipica tradizione classica, ebbe inizio la decadenza del monumento.

In un contesto sociale ed urbano che andava trasformandosi seguì inevitabilmente il degrado delle strutture, con spoliazioni di pietre e di marmi come materiale edilizio di recupero⁵⁸.

Divenuto proprietà vescovile nel 1001 d.C., la struttura venne adibita a carcere durante il XIII secolo.

L'utilizzo con finalità abitative degli spazi tra i muri radiali della cavea e dell'edificio scenico iniziò già in epoca precedente, come suggerito dallo scavo archeologico di uno dei vani meridionali dei palazzi Gualdo.

Il livello di degrado delle strutture del teatro era probabilmente già molto avanzato quando sulle sostruzioni della parte superiore della cavea si impostarono numerosi edifici, visibili sulla pianta Angelica del 1580.

Durante questo periodo parte delle rovine del teatro erano ancora parzialmente emergenti, e la crescita delle costruzioni sopra i resti antichi riproponeva la struttura radiale della cavea, seguendo in maniera ordinata l'andamento curvilineo di tale parte del teatro.

A partire dal Cinquecento le notizie relative al teatro aumentano, mentre in minor numero sono i documenti utili alla ricostruzione ed allo studio del monumento.

⁵⁶ Rigoni 2004: p. 238.

⁵⁷ Tosi 2003: p. 546.

⁵⁸ Rigoni ASV 1991.

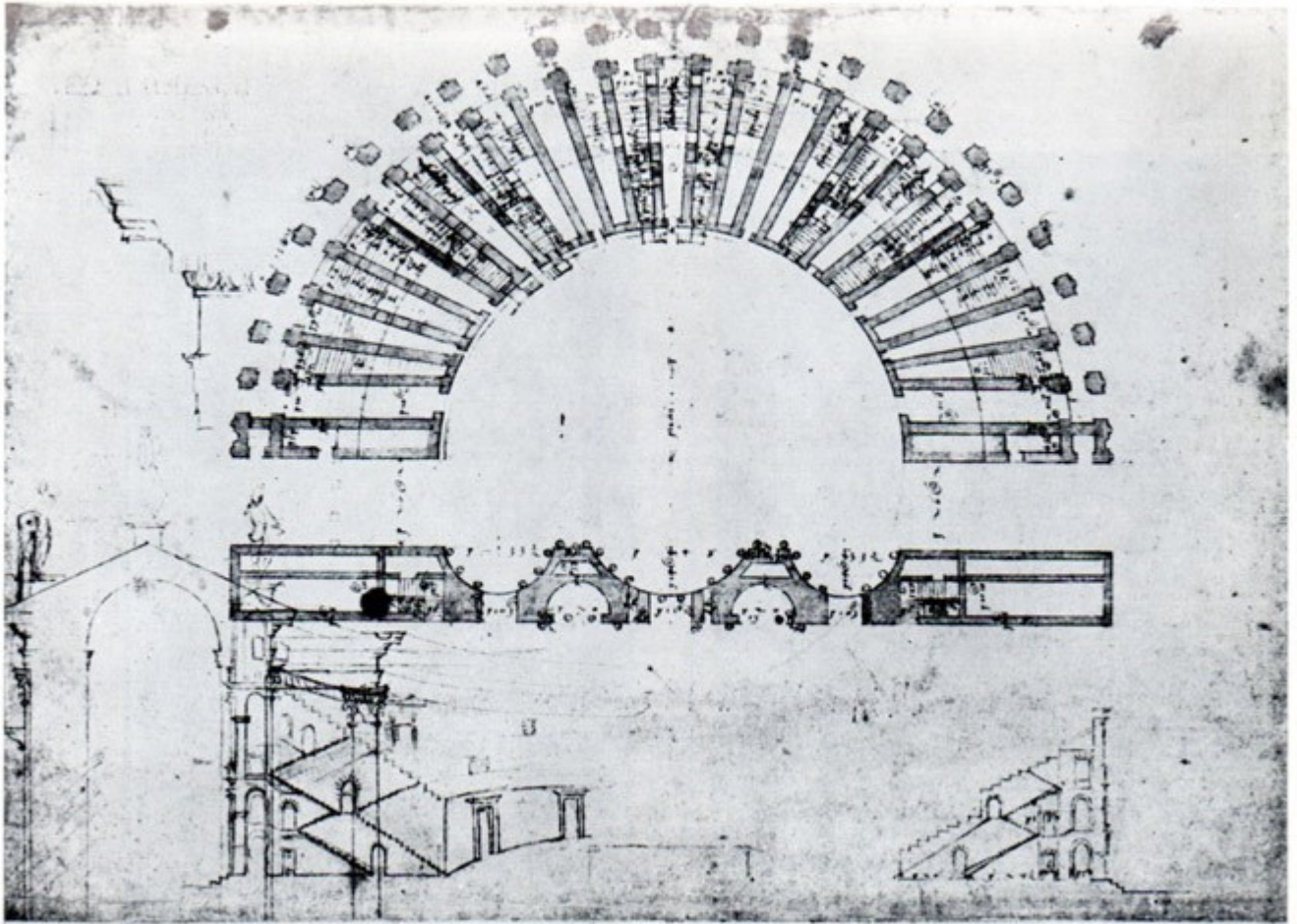


Fig. 15 – Planimetria del teatro Berga realizzata da Andrea Palladio.

Un rilievo planimetrico ed una sezione della cavea vennero redatti da Andrea Palladio che vide, oltre alle murature ancora parzialmente emergenti dell'edificio scenico, anche molte di quelle riutilizzate nelle costruzioni posteriori.

Le discordanze dei disegni palladiani rispetto alla reale articolazione del teatro, in particolare nel rapporto tra la cavea e l'edificio scenico, costituiscono un indizio dei limiti di visibilità delle murature antiche all'epoca di Andrea Palladio, il quale non ebbe modo di verificare l'orchestra e la parte inferiore dell'edificio scenico e della cavea, all'epoca già interamente interrate.

3.3 Descrizione del teatro

Quella che si andrà a descrivere di seguito corrisponde alla struttura realizzata durante l'epoca claudia, la quale andò a rinnovare ed estendere quella originaria, collocabile invece verso la fine del I secolo a.C.

La cavea per gli spettatori, rivolta a settentrione, era divisa in *ima cavea* e *summa cavea*, separati da un muro curvilineo⁵⁹ che sosteneva la parte inferiore delle gradinate, ed aveva una profondità di 28.30 metri.

L'*ima cavea* era sorretta da una fondazione piena in conglomerato, con la presenza di sette file di gradoni profondi circa 1 metro ciascuno.

La *summa cavea* era caratterizzata da un sistema di sostruzioni costituito da ventiquattro muri radiali con una copertura di volte a botte.

I quattro muri radiali terminali in direzione dell'edificio scenico avevano un raggio di 2.5 metri più breve, che rendeva il tratto finale della curva della cavea maggiormente rettilineo.

In questo modo si formavano ventitré vani radiali, con sei di questi che consentivano l'accesso al teatro da parte del pubblico.

Tali vani radiali erano collegati da una galleria anulare, larga 2.49 metri, che correva all'altezza della zona mediana della platea.

Il fronte esterno della cavea, che era scandito da tre ordini sovrapposti di arcate si apriva su una piazza lastricata in trachite euganea.

L'orchestra aveva un diametro di 25.28 metri ed un piano di calpestio che raggiungeva una profondità di 17.12 metri.

Lo spazio dell'orchestra risultava separato dalla parte inferiore dell'*ima cavea* da un parapetto in marmo.

Il pavimento era interamente lastricato in marmo bianco con una fascia esterna in trachite che rivestiva un canale di raccolta delle acque piovane.

La cavea e l'edificio scenico erano collegati grazie a due accessi laterali, *aditus maximi*, di 3.62 metri di larghezza, coperti da una volta a botte e lastricati in marmo.

Il teatro Berga aveva un diametro della cavea che raggiungeva 82 metri.

Complessivamente, assieme all'edificio scenico e ai diversi vani di servizio, la superficie occupata superava i 4500 mq (Fig. 16).

È probabile che potesse arrivare ad ospitare oltre 5000 spettatori⁶⁰.

⁵⁹ Marchini G. 1979: p.18.

⁶⁰ Mattiello 2012: p. 107.

A sottolineare l'importanza di questo edificio pubblico è il largo uso a scopo decorativo del marmo, sia bianco che colorato, proveniente da più parti dell'impero: dall'Italia, dall'Africa settentrionale, dalla Grecia e dal Vicino Oriente⁶¹.

Il marmo, nell'apparato decorativo del teatro Berga, venne usato principalmente per le decorazioni architettoniche del frontescena, i rivestimenti parietali e pavimentali tramite la posa di lastre, come nel caso del piano di calpestio dell'orchestra, del frontescena e per i gradoni della cavea, oltre che all'apparato scultoreo.

Gli scavi archeologici condotti durante gli anni 1991-1993⁶² nel corpo di fabbrica meridionale dei palazzi Gualdo ha permesso di individuare, nei pressi dell'edificio scenico, un vano rettangolare identificabile con la *basilica* orientale.

Le *basilicae*, disposte in maniera simmetrica lungo i fianchi dell'edificio scenico, costituivano uno dei complementi all'edificio teatrale funzionali al pubblico, paragonabili a quelli che sono i moderni foyers⁶³.

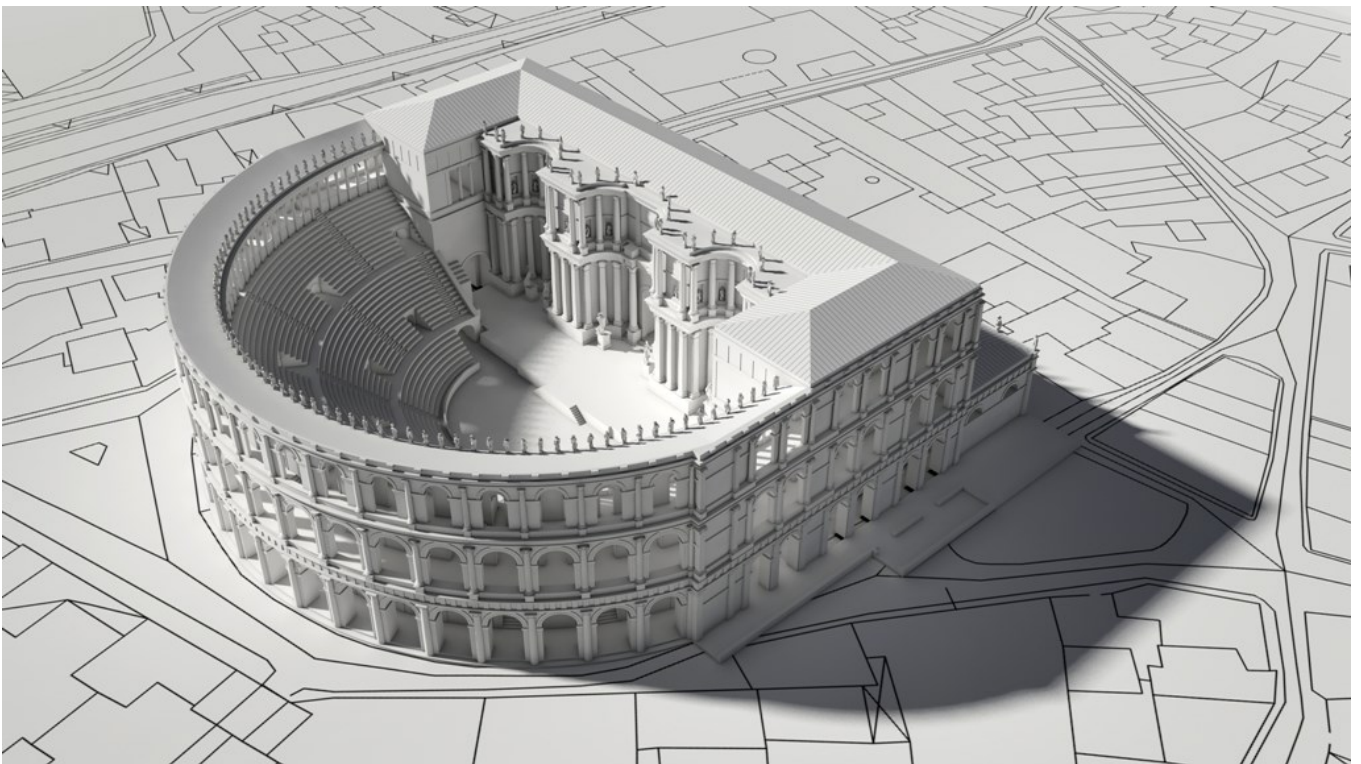


Fig. 16 - La ricostruzione 3D del teatro Berga ad opera dell'architetto Fabrizio Burtet Fabris basata sui disegni di Giovanni Miglioranza (<https://archeologiavocidalpassato.com/tag/giovanni-miglioranza/>).

⁶¹ Prandoni 1998: pp. 53-101.

⁶² Rigoni 2004: p. 242.

⁶³ Tosi 2003: p. 751.

La *basilica* orientale era un vano dalle notevoli dimensioni, caratterizzato dalla presenza di vari accessi, che lo mettevano in comunicazione sia con l'esterno che con l'interno del teatro.

Il muro orientale di questa sala costituiva un tratto della facciata laterale del teatro, ed era già stato individuato nel corso degli studi (Fig. 17) e degli scavi effettuati da Giovanni Miglioranza.

L'individuazione del muro orientale della *basilica* venne effettuata durante l'ultima campagna di scavo di Giovanni Miglioranza⁶⁴.

Con lo scopo di rendere tale muro visibile il Miglioranza fece realizzare all'esterno del palazzo meridionale dei Gualdo, in adiacenza alla fondazione della facciata del palazzo stesso (edificata su quanto restava della muratura romana), una stretta galleria.

Il muro, che si conserva a vista nella galleria, presenta un'altezza di 0.70 metri.

Realizzato, come il resto delle strutture del teatro, in *opus caementicium* e paramento in filari di blocchetti rettangolari di calcare (*opus vittatum*), presenta un'apertura verso l'esterno.

Parte del muro che concludeva la *basilica* verso sud è visibile in alzato nell'androne meridionale del palazzo.

Questa struttura si prolungava verso il limite meridionale del parascenio (pareti laterali del palcoscenico sporgenti dall'edificio scenico e dotate di aperture per il passaggio degli attori).

Dal parascenio si passava al palcoscenico attraverso un portale con un'ampiezza di 3.70 metri.

Il piano della scena presenta una bordatura rettilinea di lastre in trachite di forma rettangolare.

La bordatura correva lungo tutto il frontescena.

Nel cortile meridionale dei palazzi Gualdo sono collocati i resti della parte orientale del fondale scenico, costituiti da una nicchia tra due avancorpi rettilinei.

La nicchia ha una forma curvilinea ed aveva una decorazione caratterizzata da un prospetto architettonico di otto colonne su un podio.

Un tratto del muro di fondo della nicchia è conservato in alzato fino al battente del primo piano del palazzo, assieme alla muratura retrostante in opera cementizia, che era la struttura portante di questo settore dell'edificio scenico: ne sono oggi visibili nell'androne centrale dedicato ai resti del teatro due facce a vista con il paramento in filari di blocchetti lapidei.

Delle sei colonne sopra menzionate (oltre alle due poste agli angoli di raccordo con gli avancorpi rettilinei) resta la parte inferiore di due plinti in calcare.

Di altri tre plinti è stato possibile rilevare solo l'incasso nella struttura cementizia del podio, mentre l'ultimo è stato coperto dalla fondazione del palazzo.

⁶⁴ Barichella 1869: pp. 22-24.

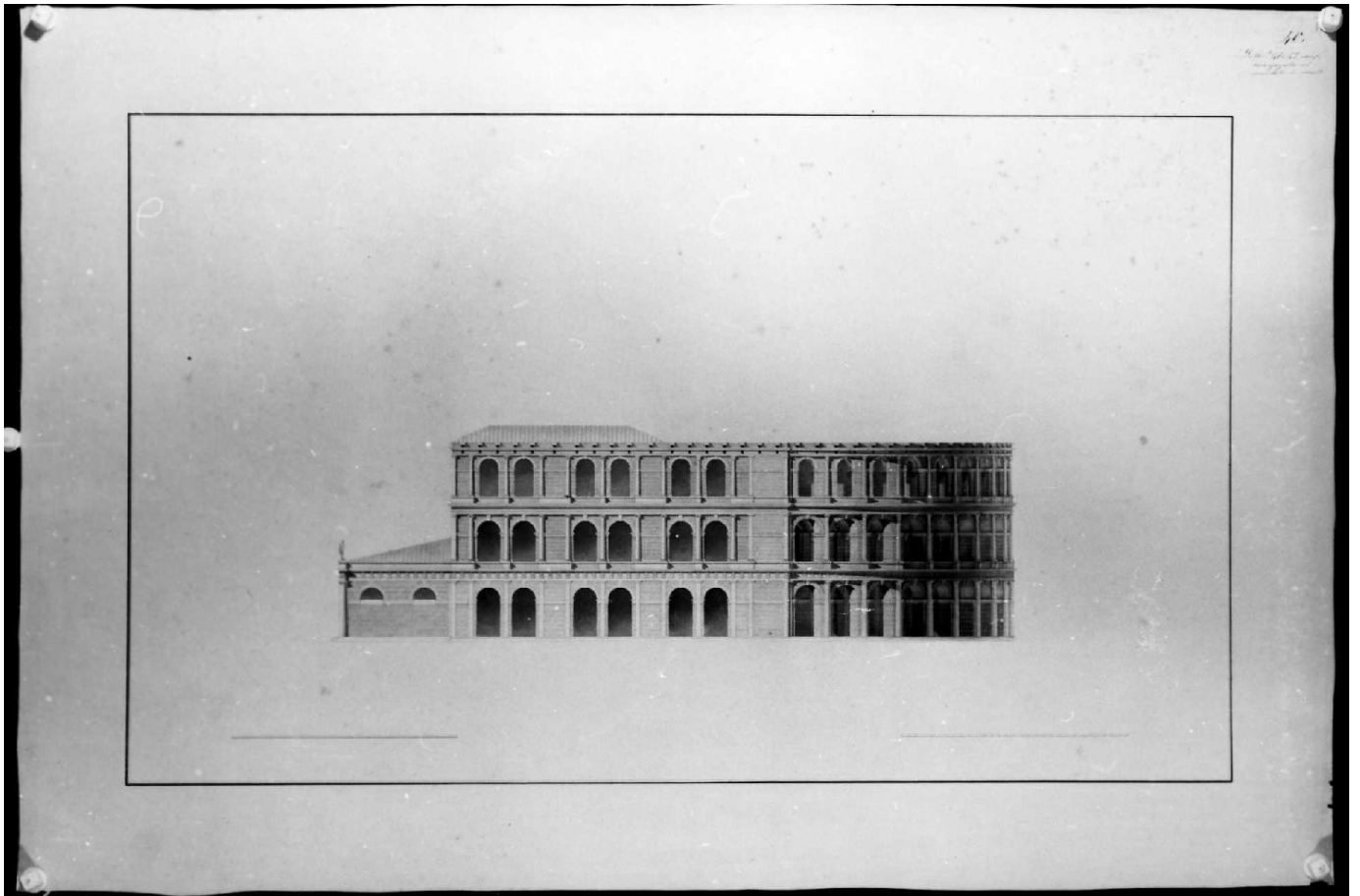


Fig. 17 - Prospetto laterale di teatro
(<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500292868>).

Lungo il profilo curvilineo della nicchia correva una orlatura in trachite, che emergeva di pochi centimetri dall'attuale livello del piano di calpestio.

Questa orlatura presenta un soldo di tre centimetri alle spalle del quale, verso il podio, si conservano pochi frammenti di malta, che è quanto resta dello zoccolo del podio.

Allo zoccolo si univa il pavimento della scena.

Del protiro che inquadrava la *porta hospitalis* (un portale di ingresso per gli attori sul palcoscenico), che aveva una larghezza di due metri, si conserva solo la parte inferiore del basamento della colonna orientale, mentre del basamento della colonna occidentale si rileva la traccia in negativo, mancando gli elementi lapidei⁶⁵.

Dietro l'apertura della *porta hospitalis* vi era una scala larga 3.5 metri, del quale si conservano unicamente i primi tre scalini.

⁶⁵ Rigoni 2004: p. 252.

Alcuni frammenti presenti nel primo dei tre gradini confermano come vi fosse in origine un rivestimento in marmo bianco.

Da qui si poteva accedere alla zona del *postscaenium* e a quella della parte meridionale del *porticus post scaenam*.

A ovest di quanto descritto si articolava la struttura dell'edificio scenico dal quale si apriva un ambiente trapezoidale che si conserva per circa dieci metri di altezza dal piano di calpestio, inclusa in un edificio adiacente rispetto al corpo di fabbrica meridionale dei palazzi Gualdo.

Tale struttura dell'edificio scenico rappresenta la parte in alzato meglio conservata tra i vari resti del monumento.

È interessante notare che durante gli scavi dei primi anni Novanta è stato rilevato come il paramento in filari di blocchetti calcarei della muratura che costituisce la facciata rivolta verso la città avesse una finitura a intonaco dipinto.

Conservato *in situ*, questo rivestimento presenta una fascia e alcuni lacerti decorati con un soggetto naturalistico.

È probabile che questo tipo di decorazione fosse presente anche in altre parti dell'edificio scenico, in quanto anche Giovanni Miglioranza affermò di aver rinvenuto numerosi frammenti di intonaci colorati⁶⁶.

Scrisse il Miglioranza: “Molti pezzi d'intonicature colorate sono stati rinvenuti; ma non se ne conservò che questo piccolo numero, essendo gli altri guasti e corrosi dal tempo. Tali intonicature sono composte di calce, arena grossa e terra cotta pesta, e presentano una sottilissima superficie di marmorino tinto in rosso, in giallo ed in celeste. Da tali intonicature si deduce che alcune parti dell'edificio fossero così dipinte”.

Le indagini effettuate nel corpo di fabbrica settentrionale dei palazzi Gualdo e alcuni sondaggi condotti nel cortile interno consentirono di individuare alcuni elementi strutturali della *porticus post scaenam*, ovvero dello spazio porticato che andava a svilupparsi alle spalle dell'edificio scenico, protendendosi verso la città.

Questo annesso alla struttura principale del teatro costituiva un'area a disposizione del pubblico, non sempre presente in tutti i teatri⁶⁷.

È stata scavata una struttura in opera cementizia, parallela al lato settentrionale dell'edificio scenico, distanziata da esso di circa 6.70 metri.

⁶⁶ Miglioranza 1838: p. 17.

⁶⁷ Tosi 2003: p. 751.

Nella parte settentrionale del palazzo sono emersi elementi appartenenti al settore orientale della *porticus*.

Il primo è un muro che si sviluppa con un andamento nord-sud in opera cementizia e paramento in filari di blocchetti di calcare.

Verso il cortile interno del palazzo e ad ovest rispetto al muro sopra menzionato sono state identificate quattro fondazioni rettangolari in opera cementizia.

Sulla scorta di quanto rinvenuto grazie alle attività di scavo il braccio orientale della *porticus post scaenam* aveva un suo corrispettivo sul lato opposto, ed una sequenza di pilastri limitava la parte interna.

Lo spazio rettangolare di quest'area del teatro aveva una notevole estensione, tanto che una fondazione di un pilastro appartenente alla *porticus* è collocato a settanta metri dalla facciata del teatro.

È possibile che la *porticus post scaenam* si estendesse fino a lambire il fiume Retrone⁶⁸, e che ben due vie partissero parallele dal teatro in direzione del centro urbano, una transitante per il ponte di San Paolo ed un'altra nei pressi dell'odierno ponte di San Michele.

Come già menzionato, l'edificio scenico situato nella parte meridionale dei palazzi Gualdo aveva delle strutture in cementizio parzialmente conservatisi in alzata ed inglobate nelle parti del palazzo ed in parte demolite.

È emerso come la fase costruttive dell'edificio scenico non fu unica.

Se la demolizione di parte degli alzati ha messo in luce superfici in *opus caementicium*, è altresì emersa la presenza di pareti con paramento in *opus vittatum*.

L'*opus vittatum* è concernente ad una fase più antica, a dimostrazione di come più parti del teatro Berga ebbero un importante rinnovamento tra il I secolo a.C. ed il I secolo d.C.

Le pareti in *opus vittatum* vennero rasate e coperte da una colata in *opus caementicium*.

Rilevando le parti realizzate con le due differenti tecniche costruttive si può intuire la planimetria dell'edificio scenico più antico (Fig. 18).

L'area occupata era simile a quella dell'edificio scenico successivo.

Dietro al fondale scenico il *postscaenium* (retroscena) partiva un corridoio che dava l'accesso ai piani superiori dell'edificio scenico.

Il frontescena era dotato del medesimo numero di nicchie rispetto alla seconda fase, ma presentava il muro di fondo più ravvicinato, mentre nel rifacimento successivo venne edificato più arretrato.

⁶⁸ Rigoni 2004: p. 248.

Il rifacimento dell'edificio scenico puntava a valorizzare l'effetto scenografico del fondale, grazie anche ad un rinnovamento del suo apparato decorativo.

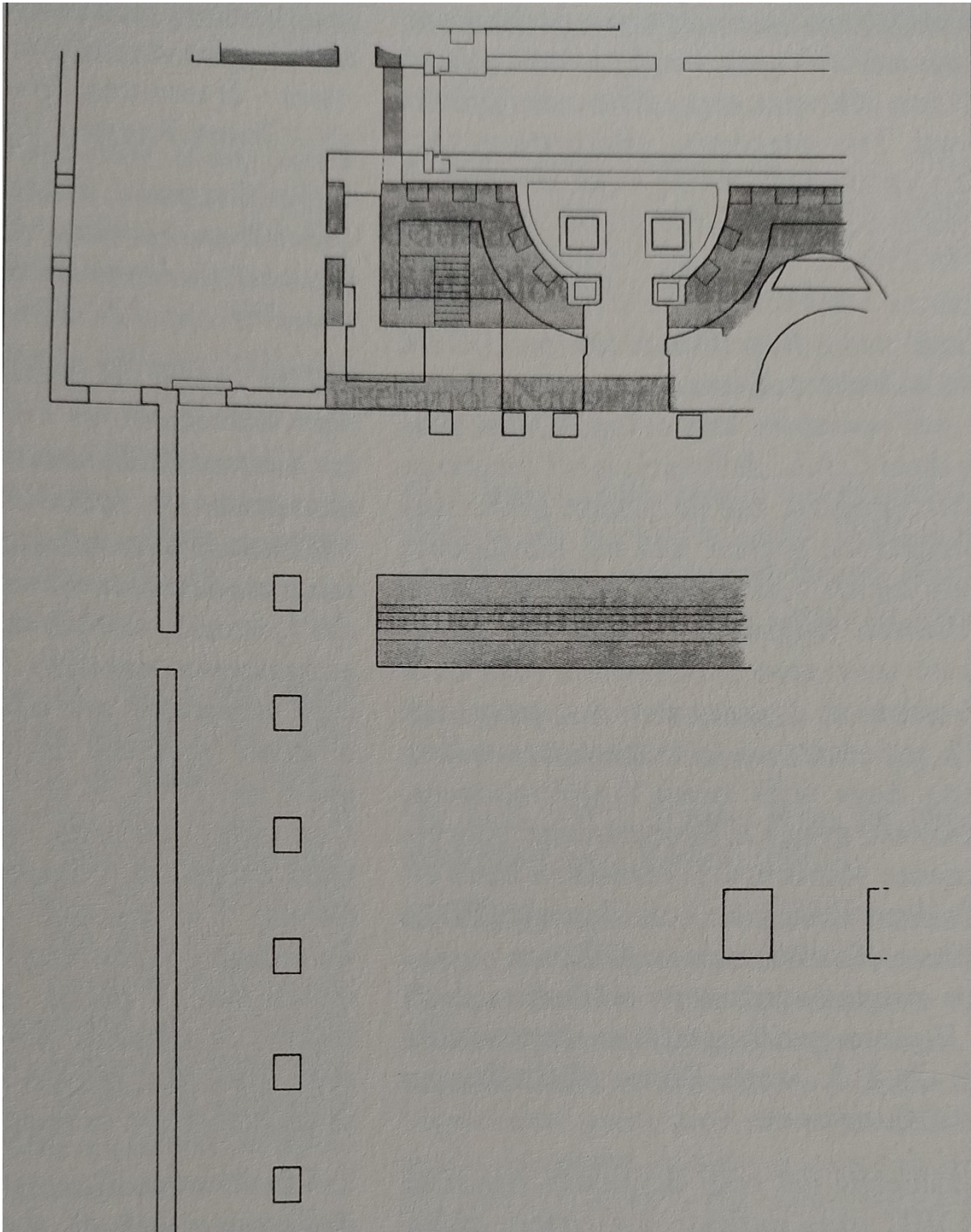


Fig. 18 – Planimetria della sezione orientale dell'edificio scenico e della *porticus post scaenam*, in grigio scuro le parti costruttive della prima fase (disegno di David Hosking, Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, Padova).

3.4 Apparato iconografico e decorativo

La gran parte dei frammenti architettonici e scultorei raccolti e studiati appartenenti al teatro Berga appartengono agli scavi eseguiti nel XIX secolo da Giovanni Miglioranza e allo svuotamento delle cantine di palazzo Chiericati del 1991⁶⁹.

La loro provenienza è per la gran parte dalla parte orientale della scena e dell'orchestra, dunque come decorazione dell'edificio scenico.

I reperti materiali, pur numerosi, sono troppo frammentari per poter ricostruire completamente i diversi ordini della frontescena e soprattutto individuare l'esatta collocazione originaria delle statue e dei vari elementi decorativi⁷⁰.

Giovanni Miglioranza tentò di ricostruire l'esatta collocazione delle varie decorazioni sulla base delle indagini di scavo, proponendo una suddivisione dell'edificio scenico in tre ordini sovrapposti. Tale ricostruzione si basava principalmente sulle regole teorizzate da Vitruvio nel suo *De architectura*, ma che alla luce dei dati archeologici odierni non sarebbe plausibile.

Le ricostruzioni grafiche del Miglioranza rimangono ad ogni modo importanti per la presenza di numeroso materiale andato oggi disperso.

Pur nella impraticabilità di una ricostruzione dell'apparato decorativo nella sua collocazione spaziale e scenografica⁷¹, è possibile presentare i reperti suddividendoli tra decorazioni architettoniche e scultoree.

3.4.1 La decorazione architettonica

Il muro di frontescena era caratterizzato da tre nicchie curvilinee nel quale si aprivano gli ingressi per gli attori.

Normalmente il fondale scenico si articolava su più ordini architettonici sovrapposti: un paramento di colonne e lesene sormontate da architravi e fregi nel quale si collocavano edicole e nicchie per le statue.

Per l'intero apparato architettonico venne utilizzato il marmo, un elemento che denota il pregio del monumento e l'importanza che rivestiva per la città.

Come già citato, la provenienza dei marmi è variegata e copre l'intero bacino del Mediterraneo⁷².

⁶⁹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 253.

⁷⁰ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 254.

⁷¹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 254.

⁷² Prandoni 1998: pp. 53-101.

Capitelli e cornici sono per la gran parte in marmo bianco (marmo lunense, greco e dell'Asia Minore), mentre per le colonne furono usati litotipi colorati, come ad esempio il marmo numidico, il chio o il luculleo, che consentivano di creare effetti cromatici.

L'uso dei marmi colorati trovava applicazione anche nel rivestimento di pareti e pavimenti, furono diversi infatti i rinvenimenti di lastre marmoree.

Se da una parte la presenza di materiali di pregio a scopo decorativo dà una impressione di grande raffinatezza, la cosa è smorzata dall'assenza di monolitismo, ovvero vi è la tendenza a comporre le parti architettoniche attraverso l'assemblaggio di più pezzi, come nel caso dei capitelli di lesena.

Inoltre si nota la comune applicazione della tecnica del "non finito", ovvero le parti laterali non visibili erano lasciate in uno stato di semilavorazione.

Vi è una omogeneità per quanto riguarda lo stile decorativo, uniformato ai canoni dello stile corinzio.

I motivi decorativi del corinzio rivestono non solo gli architravi e le cornici, ma si ritrovano sull'abaco dei capitelli corinzi di colonna.

I motivi vegetali decorano le eleganti cornici a cassettoni del frontescena.

Fiori quadripetali e volute vegetali impreziosiscono i capitelli di lesena che, pur nella loro varietà, si rifanno sempre allo stile corinzio, che regala una organicità all'apparato decorativo.

Tale organicità suggerisce di datare l'apparato decorativo del teatro Berga in una unica fase.

Il periodo è necessariamente successivo all'età augustea, e più precisamente nella piena età giulio-claudia.

È infatti solo successivamente all'età augustea che si affermano nuove tipologie di stile decorativo nella sfera del corinzio e si diffonde lo schema del corinzieggiante⁷³.

Lo stile decorativo pone attenzione agli effetti chiaroscurali.

Considerato che durante l'epoca di edificazione del teatro l'uso del marmo fosse ampiamente diffuso, si rende attendibile che gli artigiani impiegati nella decorazione del monumento fossero per gran parte locali.

Sono numerosi i frammenti di elementi modanati che creano un effetto chiaroscurale alla decorazione parietale, provenienti dai podi sul quale poggiavano le colonne del frontescena.

I pezzi sono realizzati in marmo bianco e presentano alcune difformità nella serie delle modanature a causa della lavorazione manuale.

73

https://decarch.it/wiki/index.php/Guida/_/Voce_%22Oggetto%22/_Vocabolario/_Ordini_architettonici/_Capitelli/_corinzieggianti

Si osserva che numerosi pezzi sono di lunghezza ridotta, forse perché realizzati attraverso l'uso di blocchetti lapidei di scarto.

Seguendo la sequenza delle modanature si possono distinguere quattro categorie di decorazioni:

- gli zoccoli che rivestivano l'angolo di congiunzione tra le pareti e i pavimenti hanno un profilo arrotondato e con la presenza sulla superficie di fori per perni;
- le cornici che sormontavano le lastre di zoccolatura, caratterizzate da un profilo arrotondato e una modanatura non dissimile da quella degli zoccoli, hanno numerosi fori sia sulla superficie superiore sia su quella inferiore per il fissaggio alle lastre delle pareti;
- le cornici di coronamento superiore, composte da listello, gola diritta, listello gola rovescia e foro sulla parte superiore e su quella inferiore;
- le cornici di dimensione maggiore rispetto alle altre e caratterizzate da complesse modanature e una serie di incassi per perni su più superfici.

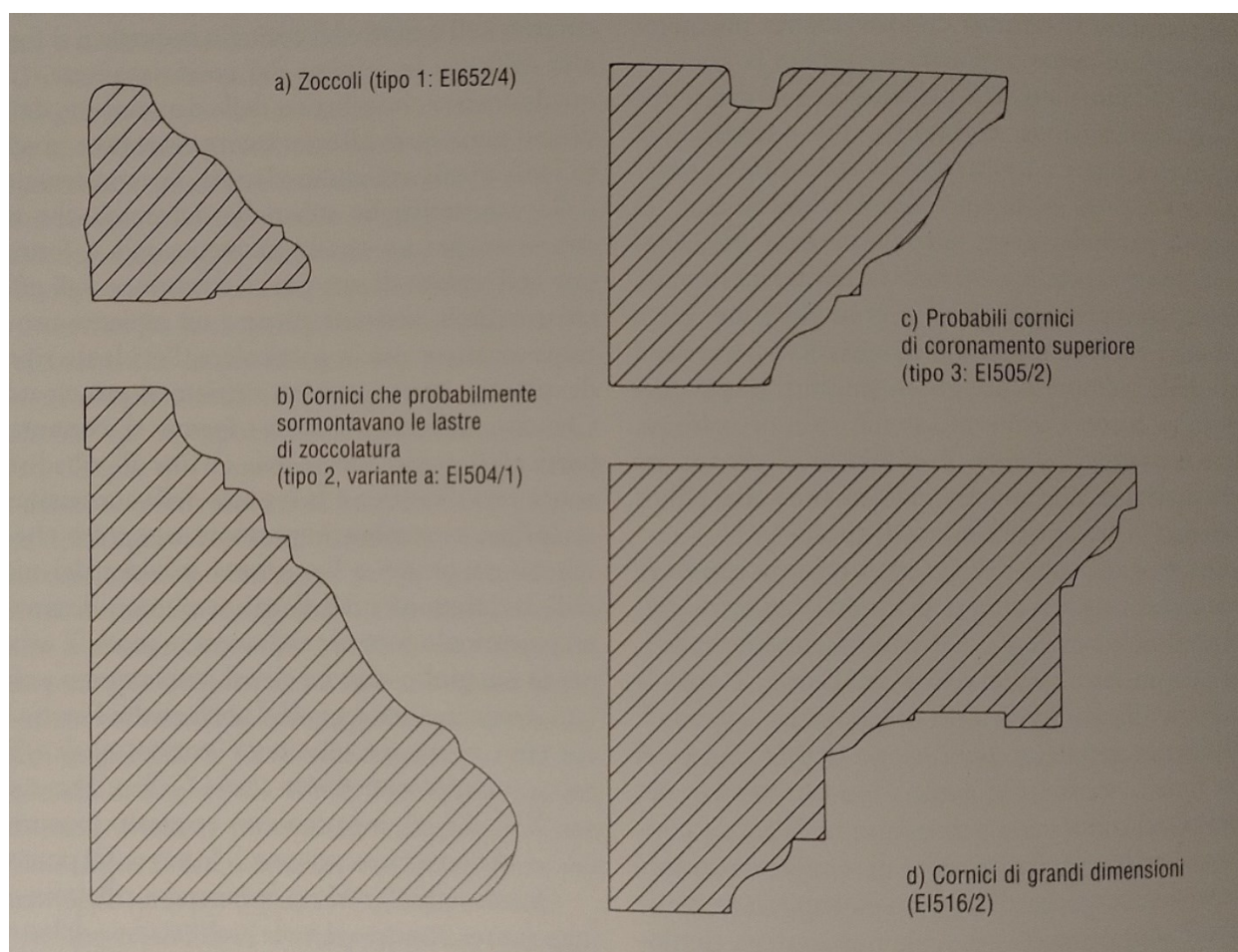


Fig. 19 – I profili delle quattro categorie di zoccolature e cornici
(disegno di Giuseppe Penello).

Sono stati rinvenuti complessivamente circa 700 pezzi appartenenti a colonne, nello specifico 620 fusti, 63 capitelli e 27 basi, che attestano la presenza di ordini architettonici eterogenei.

La frammentarietà dei reperti impedisce però una loro perfetta ricostruzione.

Essi decoravano su più livelli il frontescena ed ospitavano l'apparato scultoreo.

Le basi sono di tipo attico e in marmi bianchi.

I fusti, che sono lisci o scanalati, sono in marmo bianco ma anche colorato:

- fusti lisci in marmo africano, scanalate in marmo numidico con diametro di 80 cm;
- fusti lisci in marmo africano e in bardiglio con diametro di 70 cm;
- fusti scanalati in chio e in frigio (o "pavonazetto") con diametro di 50 cm.

I capitelli sono tutti in marmo bianco e perlopiù di genere corinzio.

I vari ordini erano posti in differenti livelli dell'edificio scenico.

Si può ipotizzare⁷⁴ che le colonne a fusto liscio in marmo africano e scanalate in numidico di dimensioni maggiori fossero poste nel livello più basso, mentre quelle in marmo liscio africano e bardiglio fossero collocate al medesimo livello o in quello immediatamente superiore.

Le colonne scanalate di minori dimensioni in pregiato marmo chio o frigio sarebbero quindi collocate ai livelli superiori.

Un dato del quale si ha certamente più certezza, rispetto alla collocazione dei vari pezzi nell'edificio scenico, è la loro ricchezza cromatica e decorativa.

Vi è infatti la presenza di fusti in marmo colorato con base e capitello in marmo bianco.

Una composizione simile è attestabile nel teatro augusteo di Arles e nel teatro di Marcello a Roma⁷⁵.

I vari elementi venivano realizzati in parti distinte e poi assemblati attraverso l'uso della lavorazione ad *anathyrosis*, una tecnica costruttiva diffusa già nell'architettura greca dell'età arcaica con lo scopo di ottenere giunti perfetti tra i blocchi in pietra⁷⁶.

Si attesta anche l'utilizzo di perni in ferro, bronzo e legno.

Nella lavorazione dei capitelli si nota la diversa lavorazione riservata ai diversi lati e il notevole livello qualitativo dei motivi ornamentali.

Le tre serie di capitelli (corinzio, corinzieggiante e un figurato) si inseriscono nello stile proprio della prima età imperiale.

⁷⁴ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 257.

⁷⁵ Pensabene 1998: pp. 11-13.

⁷⁶ <https://www.teknoring.com/wikitecnica/storia/anatirosi/>

Nel periodo cronologico dell'età giulio-claudia si colloca il sopracitato esordio della variante corinzieggiante, che presenta una forte vegetalizzazione ed è rappresentato nel teatro Berga da un pezzo che presenta una voluta modellata come una foglia.

Si distinguono tre tipologie di capitelli di stile corinzio:

- con abaco a baccellature e *kyma* ionico (un motivo ornamentale associato all'ovolo, Fig. 20)⁷⁷.

L'abaco ha una altezza di 10 cm, realizzato in marmo bianco lunense.

Le volute a nastro su foglie d'acanto si avvolgono in una voluta.

La decorazione dell'abaco è riscontrabile in varie parti d'Italia durante l'età giulio-claudia⁷⁸, come ad Ostia, Grado, nel portico del foro di Merida o a Verona, a porta Borsari e porta Leoni.



Fig. 20 – Frammento di capitello corinzio di colonna, prima tipologia,
Museo Naturalistico Archeologico, Vicenza.

⁷⁷ https://decarch.it/wiki/index.php/Studi/_Le_modanature

⁷⁸ Basso-Bianco-Legrottoglie 2004: p. 282.

- con abaco a *kyma* lesbico e *kyma* ionico, in marmo bianco lunense, 67 cm di altezza, 50 cm di diametro e abaco di 12 cm di altezza (Fig. 21).

Il *kalathos* (corpo principale del capitello corinzio) è coperto da due corone di foglie di acanto, le volute nastriformi si avvolgono a spirale che volge verso l'esterno.

Da un calice floreale emerge lo stelo del fiore d'abaco.

L'abaco risulta decorato sul tondino da un *kyma* ionico e sul cavetto da un *kyma* lesbio continuo.



Fig. 21 – Capitello corinzio di colonna, seconda tipologia,
Museo di Santa Corona, Vicenza,
(da Galliazzo 1976: p. 52).

- capitello coperto da una sola corona di foglie d'acanto, realizzato in marmo bianco a grana fine, 53 cm di altezza e 50 cm di diametro (Fig. 22).

Sopra la corona di foglie d'acanto emergono elici e volute.

Lo schema decorativo ad una sola corona lo si ritrova anche in altri siti dell'Italia settentrionale, come a Verona e a Parma⁷⁹.



Fig. 22 - Capitello corinzio di colonna, terza tipologia,
Museo di Sanata Corona, Vicenza,
((da Galliazzo 1976: p. 58).

Tra i reperti, uno è un capitello caratterizzato dallo stile corinzieggiante.

Realizzato in marmo bianco a grana fine, è caratterizzato da un abaco di 5 cm di altezza a baccellature e *kyma* ionico.

⁷⁹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 261.

La voluta presenta motivi vegetali, con foglie a lobi arrotondati che si avvolgono su un fiore a quattro petali.

Questo tipo di capitello è molto simile a quello corinzio della prima tipologia, dal quale si differenzia più per le dimensioni e per la vegetalizzazione delle volute.

Il capitello figurato è invece un unicum rispetto agli altri.

Realizzato in marmo bianco lunense, ha altezza di 80 cm, 50 cm di diametro e un abaco di 14 cm di altezza.

La corona inferiore ha una decorazione a baccellature, mentre la seconda è caratterizzata da foglie d'acanto che creano piccole zone d'ombra.

A caratterizzare questo capitello è la presenza, al centro di ogni lato, dalla figura di un personaggio ad ali spiegate.

Esiste una rappresentazione grafica realizzata da Giovanni Miglioranza (Fig. 23) che risulta di particolare importanza per la presenza delle volute, oggi mancanti.

Questo tipo di capitello presenta dei forti caratteri decorativi grazie alla figura alata rappresentata, identificata con Icaro, con una vittoria alata e con una sfinge.

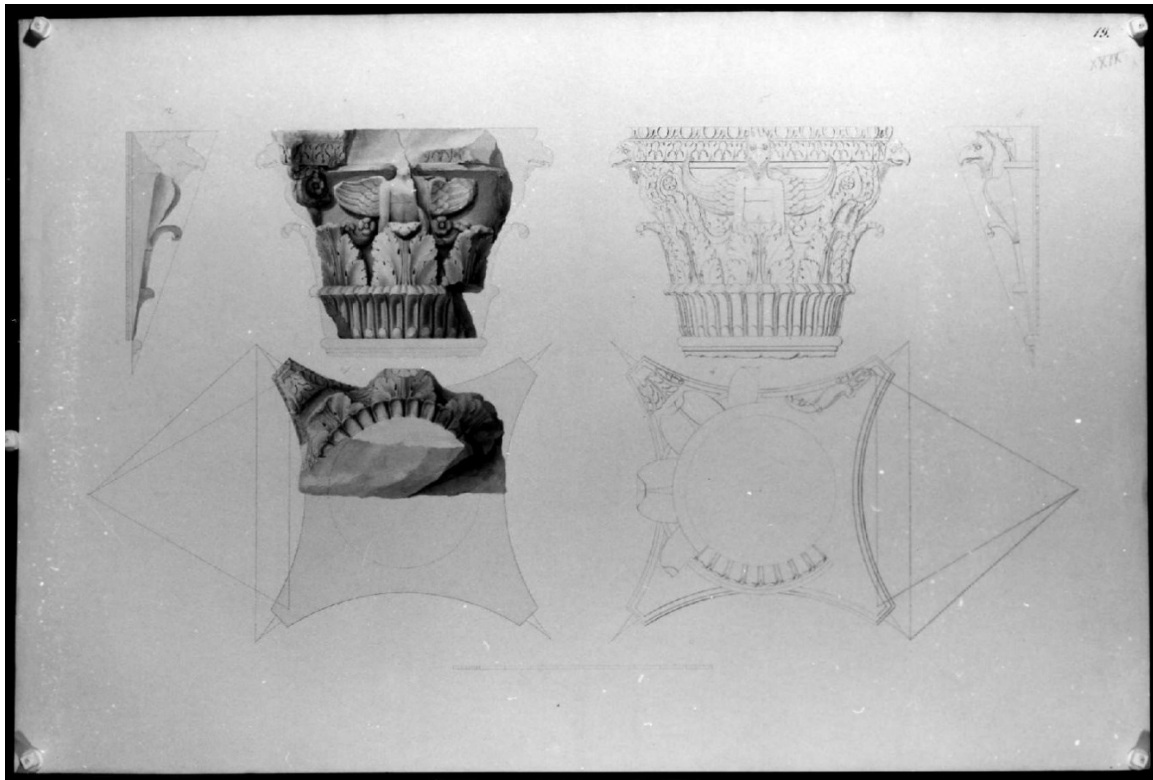


Fig. 23 - Disegno raffigurante frammenti di capitello figurato del Teatro Berga a Vicenza con ipotesi di ricostruzione (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500292887>).

Vi sono numerosi frammenti di lesene, all'incirca 150 pezzi.

Al pari delle colonne si può ipotizzare che fossero parte della decorazione di più ordini sovrapposti del frontescena.

La loro frammentarietà e disomogeneità non rende possibile ricomporre integralmente le lesene.

La disomogeneità si nota anche per quanto concerne il materiale.

Se il marmo bianco lunense è il materiale più usato per i capitelli e le basi, oltre che proconnesio, i fusti risultano realizzati anche in marmo numidico e chio.

L'analisi dei frammenti di lesena mostra che le basi venivano fissate al suolo tramite l'utilizzo di perni, così come le basi ai fusti e i fusti ai capitelli⁸⁰.

Lo stesso avveniva per la saldatura delle lesene con le lastre parietali o per i capitelli con gli architravi superiori.

Per poter sfruttare pezzi marmorei di minori dimensioni venivano creati dei capitelli attraverso il fissaggio di due blocchi attraverso l'uso di perni in ferro.

Le basi di lesena, in totale 20 pezzi, sono realizzate in marmo bianco a grana fine e sono conservate in uno stato parziale, che rende complessa la lettura delle modanature.

Dove meglio conservate si è potuto dividerle in due differenti tipologie:

- basi attiche con una sequenza di toro, scozia, toro separati da listelli;
- basi con una sequenza di piccolo toro, listello, scozia, toro, listello, cavetto impostati su un plinto.

I frammenti di fusti, per un totale di 24 pezzi, appartenenti a lesene scanalate, sono realizzati in marmo bianco a grana grossa, numidico e chio.

I pezzi risultano troppo frammentari per ricostruire l'esatta altezza delle lesene, mentre la larghezza è compresa tra i 21 ed i 27 cm.

Lo spessore varia da un minimo di 2 cm ad un massimo di 7 cm.

I fusti di lesena sono raggruppabili in quattro gruppi:

- lesene scanalate in marmo bianco a grana grossa, con 7 listelli e 6 scanalature.
La larghezza va dai 22 ai 27 cm, lo spessore dai 4.2 cm ai 7 cm;
- lesene scanalate in marmo bianco a grana grossa, con 6 listelli e cinque scanalature.
La larghezza è di circa 21 cm, lo spessore varia dai 4.5 cm ai 7.5 cm;
- lesene scanalate in marmo chio, con 4 listelli e cinque scanalature.
La larghezza è di circa 22 cm, lo spessore di circa 4 cm;
- lesene scanalate in marmo numidico, con 6 listelli molto sottili e 5 scanalature.

⁸⁰ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 263.

Si tratta di pezzi molto frammentari, di dimensioni molto ridotte; il loro spessore è di circa 2.4 cm.

Per quanto concerne i frammenti dei capitelli di lesena, pur nella frammentarietà dei pezzi, risultano appartenenti allo stile corinzieggiante, caratterizzati da una spiccata vegetalizzazione delle decorazioni.

Tra queste predomina quella con motivo a lira, ben 85 pezzi su un totale di 106 frammenti.

Le varianti per questo tipo di frammenti sono tre (Fig. 24):

- con foglie della voluta a lobi arrotondati e palmetta entro la lira;
- con foglie della voluta a lobi arrotondati e palmetta al centro della corona inferiore di foglie;
- con foglie della voluta a lobi frastagliati.

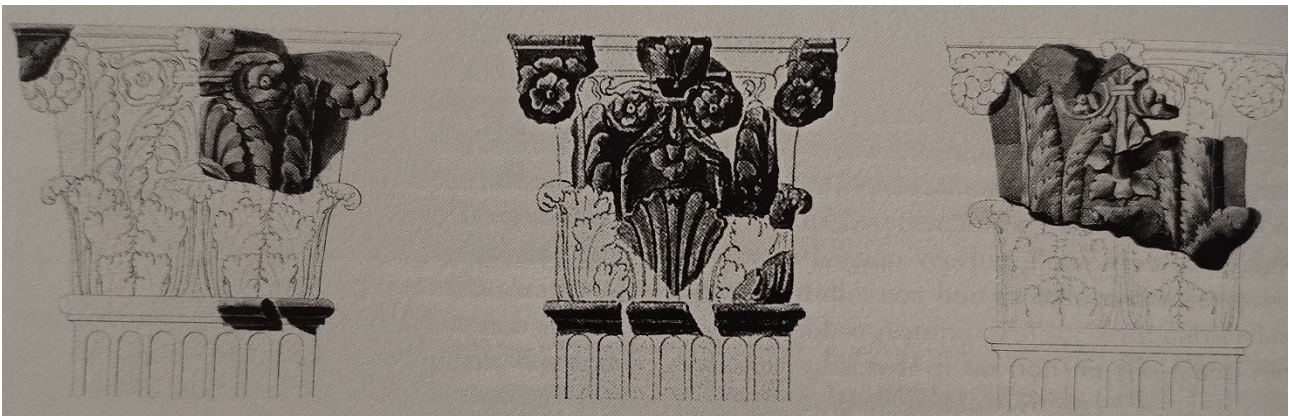


Fig. 24 – Capitelli corinzieggianti di lesena con motivo a lira, disegni di Giovanni Miglioranza, Vicenza, Pinacoteca Civica.

Per quanto concerne gli architravi, i frammenti delle lastre di rivestimento sono 83, tutte realizzate in marmo bianco.

58 di questi frammenti appartengono ad un unico pezzo in marmo lunense, saldati insieme tramite perni in ferro.

Per fissarli alla parete venivano utilizzati analoghi perni.

Il rivestimento era costituito da tre fasce di altezza decrescente, lavorate a martellina.

Le tre fasce erano divise tra loro da un *kyma* e da una fila di perline.

Vi sono 43 frammenti di cornici, realizzati in marmo bianco.

La maggior parte di questi frammenti appartiene alle grandi cornici corinzie del frontescena, e sono raggruppabili in quattro gruppi:

- cornice a mensole con sima a baccellature e *kyma* ionico e mensola inquadrata da perle; realizzata in marmo bianco lunense;
- cornice a mensole con sima decorata ad *anthemion* (o “a palmetta”), realizzata in marmo bianco lunense;
- cornice a mensole con sima a baccellature e *kyma* lesbio, realizzata in marmo bianco a grana medio-fine;
- cornice a mensole con sima a baccellature e *kyma* ionico e mensole inquadrate da *kyma* lesbio trilobato, realizzato in marmo bianco lunense.

Tra gli elementi decorativi del teatro degni di nota vi è la grande testa taurina in pietra di Aurisina conservata al Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza (Fig. 25).



Fig. 25 – Testa taurina (*bukephalion*), I secolo d.C.,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

Il reperto presenta brevi corna rivolte in avanti, grandi orecchie ad imbuto, occhi spalancati che prevedevano iride e pupilla in pasta vitrea o in metallo, come dimostra l'incavo.

Completavano la decorazione un folto ciuffo di peli ricciuti sulla fronte, profonde pieghe della pelle e due grandi narici incavate.

Nonostante manchi la certezza della sua collocazione originaria, è molto probabile che la testa taurina fosse un ornamento di una parte strutturale⁸¹, come grandi mensole o chiavi di volta di archi. La scelta di teste di toro come elementi decorativi delle strutture architettoniche ricorre sia nei fregi che su capitelli e mensole, più raramente come chiave d'arco⁸².

Se ne ritrovano nei teatri di Verona e di Pola.

La testa taurina presente al teatro romano di Vicenza presenta un forte tratto naturalistico, con una particolare attenzione alla resa degli occhi, delle narici, delle pieghe della pelle e della folta peluria a ciuffi arricciati.

Alcuni frammenti appartengono a delle lastre di rivestimento che presentano dei motivi vegetali.

Il primo è un fregio realizzato in marmo grigiastro (Fig. 26).

Presenta una decorazione costituita da tronchi e rami frondosi identificabili come querce.

La quercia non è una scelta casuale ma presenta un significato simbolico, trattandosi di un albero sacro a Giove.

In questo specifico fregio non è possibile chiarire del tutto il motivo di questa scelta, trattandosi di pezzi troppo frammentari per poter ricostruire l'intero motivo decorativo.

Per quanto concerne la collocazione, si può ipotizzare una sua collocazione in una fascia bassa del frontescena⁸³.

Il secondo fregio, realizzato in marmo bianco a grana fine (Fig. 27), è decorato da girali vegetali terminanti in fiori, inquadrato nella parte sottostante da un listello ed una fila di perle e astragali, mentre nella parte superiore da un *kyma* lesbio continuo.

La dimensione ridotta rende probabile la sua realizzazione come elemento accessorio rispetto alla decorazione principale del frontescena, come ad esempio una fascia ornamentale o un elemento divisorio.

⁸¹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 269.

⁸² Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 269.

⁸³ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 269.

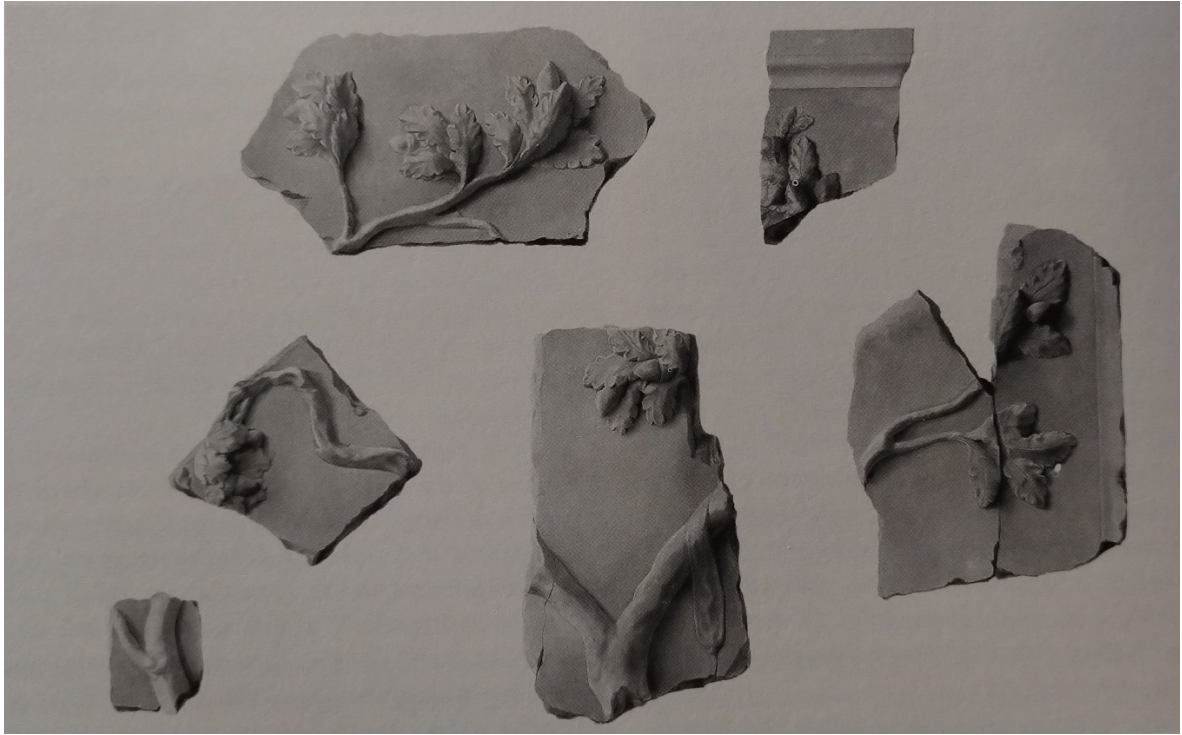


Fig. 26 – Fregio con rami di quercia, disegno di Giovanni Miglioranza,
Vicenza, Pinacoteca Civica.

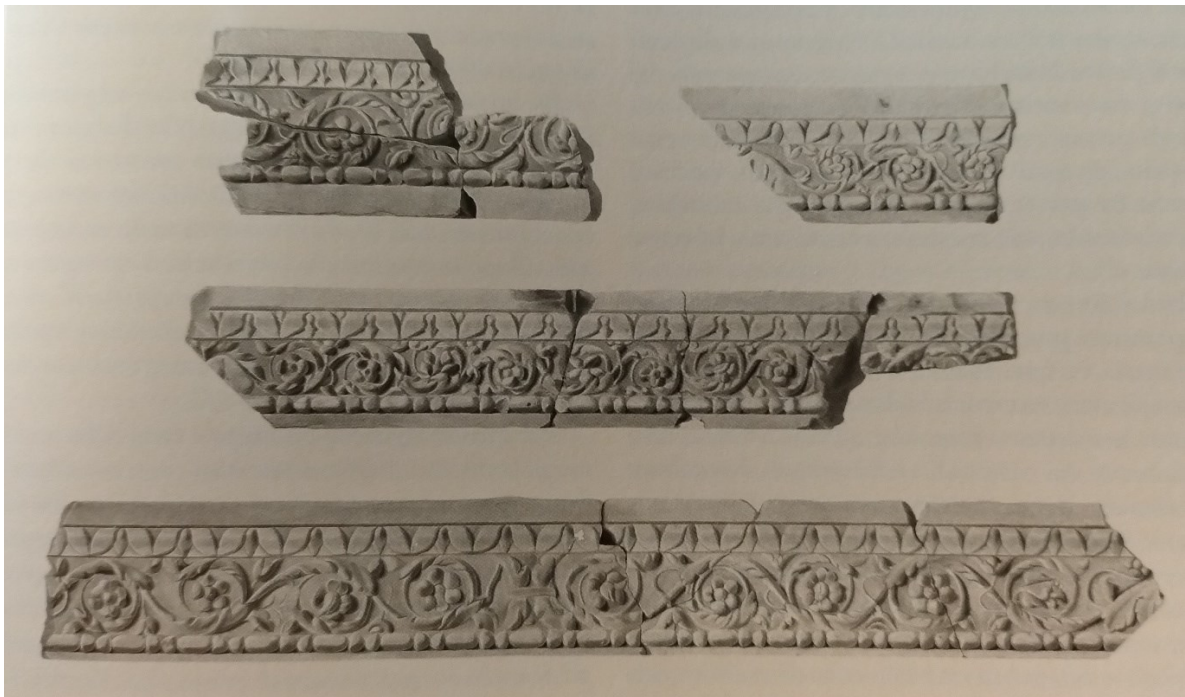


Fig. 27 – Fregio a girali, disegno di Giovanni Miglioranza,
Vicenza, Pinacoteca Civica.

3.4.1 La decorazione scultorea

A completare la decorazione del teatro romano di Vicenza vi era un ampio gruppo di sculture figurate, oggi parzialmente conservate al Museo Naturalistico Archeologico di Santa Corona. La loro elevata qualità formale dimostra la considerazione riservata alla decorazione degli edifici teatrali in epoca romana.

Combinata ad un fastoso contesto architettonico, le statue davano monumentalità al teatro e contribuivano a diffondere un messaggio propagandistico scegliendo precisi temi iconografici.

Vi sono notizie relative al rinvenimento di statue nell'area del teatro Berga a partire dall'età rinascimentale⁸⁴ e nei secoli successivi⁸⁵.

Molte di queste testimonianze sono andate perdute, e gran parte dei reperti oggi conservatisi provengono dagli scavi ottocenteschi di Giovanni Miglioranza nell'area dei palazzi Gualdo⁸⁶.

Come per quanto concerneva i frammenti architettonici, le sculture occupavano molto probabilmente l'area della scena del teatro.

Più precisamente, le statue recuperate vennero scavate nel settore orientale del proscenio⁸⁷.

Il frontescena era abitualmente la sede della grande statuaria, come anche il muro che delimitava il palcoscenico verso il pubblico veniva decorato da rilievi o statue.

Giovanni Miglioranza ricorda però che materiale scultoreo emerse anche nelle aree esterne dell'edificio teatrale.

Cronologicamente gran parte dei reperti è databile all'età giulio-claudia⁸⁸.

È durante questo periodo che si intraprese la decorazione scultorea del teatro, oltre che il suo abbellimento architettonico.

Successivamente alla prima fase di realizzazione le decorazioni scultoree e architettoniche furono soggette a continue integrazioni e modifiche, procedendo almeno fino al II secolo d.C.

I reperti meglio conservati sono le statue-ritratto, i simulacri di divinità e i rilievi a soggetto vario.

Parte dei ritrovamenti risulta invece troppo frammentario per poterne proporre una precisa identificazione o una dettagliata collocazione.

Tra il materiale utilizzato spicca il marmo, perlopiù bianco.

Vi sono però anche frammenti in bronzo e in terracotta.

⁸⁴ Miglioranza 1838: pp. 3-5.

⁸⁵ Barichella 1869: pp. 17-18.

⁸⁶ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 272.

⁸⁷ Legrottaglie 2008: p. 161.

⁸⁸ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 272.

Tra i reperti in terracotta, oggi andati perduti, Giovanni Miglioranza cita due maschere ornamentali⁸⁹.

Il nucleo più consistente è costituito dalle statue-ritratto di imperatori e membri della famiglia giulio-claudia.

Vennero rinvenute in maniera frammentaria ed assemblate e ritratte inizialmente dallo stesso Giovanni Miglioranza (Fig. 28).



Fig. 28 – Disegno di Giovanni Miglioranza raffigurante la ricomposizione di una statua femminile frammentata del teatro Berga a Vicenza, I secolo d.C.

(<https://dati.beniculturali.it/lodview-arco/resource/HistoricOrArtisticProperty/0500292894.html>).

Rinvenute nell'area del frontescena vi sono sei statue, di cui tre sono identificabili grazie alla presenza del ritratto.

⁸⁹ Miglioranza 1838: p. 18.

La prima è una effigie di Augusto (Fig. 29), del quale rimane solamente la testa, cinta da una corona civica e radiata.

Il marmo utilizzato è il pario⁹⁰.

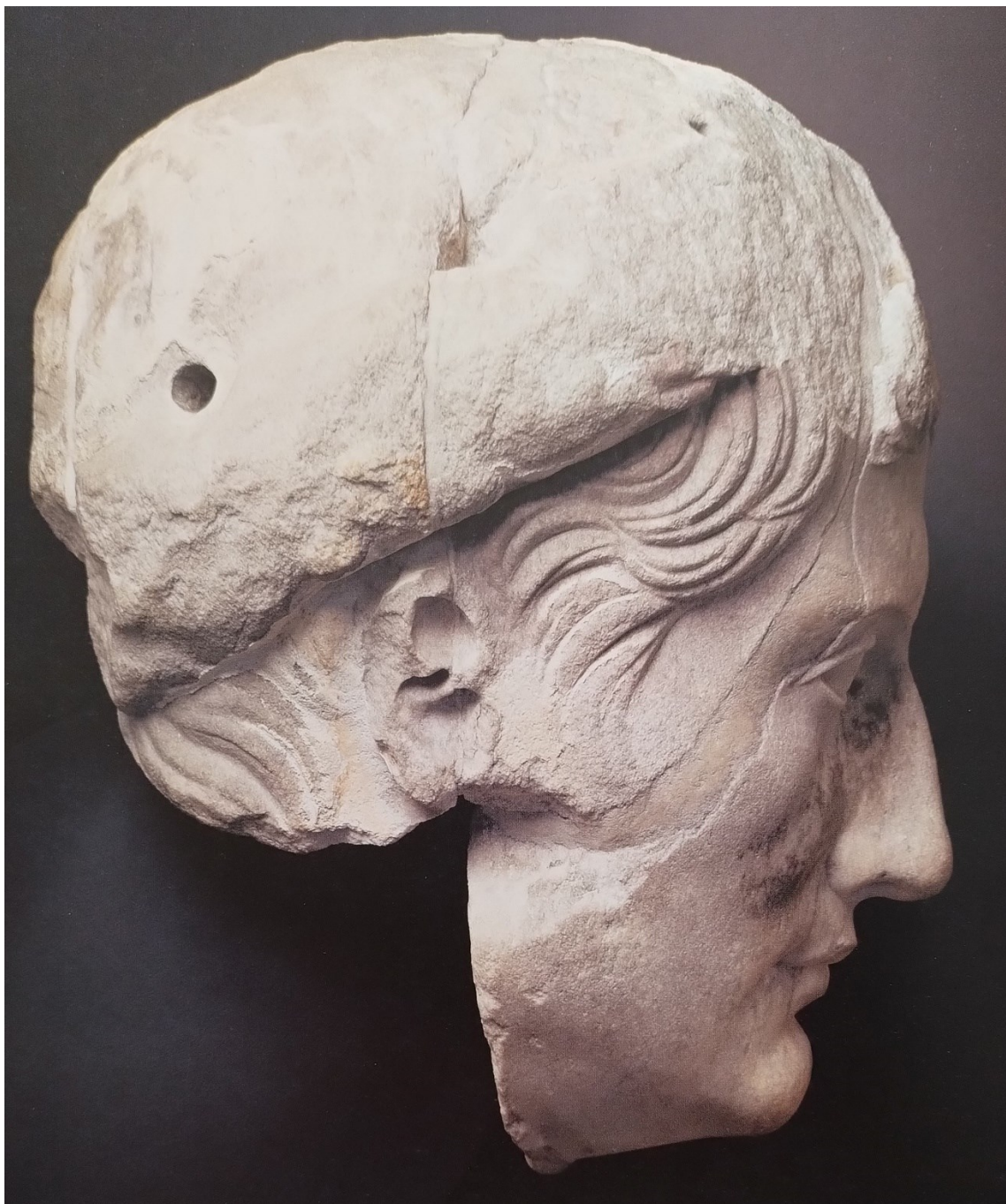


Fig. 29 – Ritratto di Augusto,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

⁹⁰ Legrottaglie 2008: p. 162.

Vi sono poi due immagini, una di Antonia Minore (Fig. 30) e una raffigurante Agrippina Minore (Fig. 31), realizzate in marmo docimeno⁹¹.

Entrambe le statue rivolgono il volto verso destra, è dunque possibile che fossero collocate a decorare il settore orientale del frontescena, rivolte verso il pubblico accomodato nella cavea⁹².



Fig. 30 – Ritratto di Antonia Minore,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

⁹¹ Legrottaglie 2008: p. 162.

⁹² Legrottaglie 2008: p. 164.



Fig. 31 – Ritratto di Agrippina Minore,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

A queste raffigurazioni si aggiungono un'ulteriore raffigurazione femminile, oggi conservatasi solamente per il suo terzo inferiore, un loricato (la lorica era una corazza utilizzata dai legionari romani, che proteggeva il petto e l'addome, Fig. 32), realizzato in marmo pentelico⁹³, ed una figura

⁹³ Legrottaglie 2008: p. 162.

in nudità eroica con mantello che ne avvolge i fianchi (lo schema figurativo adottato è quello canonico dello Hüftmantel⁹⁴) e ricade sulla spalla sinistra.

Il materiale di realizzazione di quest'ultima è il marmo docimeno⁹⁵.

Di queste tre effigi non è stato possibile dare una precisa identificazione⁹⁶.



Fig. 32 – Nudità eroica con mantello,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

⁹⁴ <https://lupa.at/24485>

⁹⁵ Legrottaglie 2008: p. 162.

⁹⁶ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 285, nota 180.

Il recupero di questi reperti lungo il frontescena lascia pochi dubbi sulla loro iniziale collocazione, posizionati probabilmente negli spazi del colonnato lungo il muro del frontescena⁹⁷.

Tutte le statue presentano la parte retrostante appiattita ed appena sbazzata, a confermare la loro possibile collocazione lungo una parete di fondo.

Fu abitudine durante la prima età imperiale collocare lungo il frontescena gallerie onorarie dei vari membri della famiglia imperiale.

Tale formula decorativa è riscontrabile, oltre che a Vicenza, a Gabii, Cassino, Luni e Volterra.

Collocate di fronte al pubblico, le statue avevano un importante ruolo propagandistico, legato alla *pax* di Augusto e al benessere assicurato⁹⁸.

Le peculiarità delle effigi testimoniano l'importanza dei soggetti rappresentati.

La corona di quercia (o corona civica) di Augusto è un importante attributo del potere imperiale⁹⁹.

Attestata da alcuni fori di fissaggio, un diadema metallico cingeva la testa della statua di Antonia Minore, rafforzandone il titolo di Augusta.

Vi era una scelta di dimensioni delle statue differente a definire la diversa gerarchia delle figure rappresentate.

Il ritratto di Augusto aveva una dimensione maggiore rispetto agli altri simulacri, in conformità col suo ruolo di capo della *gens Iulia*.

Dimensioni lievemente inferiori hanno il loricato e la nudità eroica con mantello, probabilmente delle figure maschili appartenenti alla famiglia imperiale.

Le figure femminili hanno un ruolo subalterno a quelle maschili, testimoniato dalla loro dimensione ridotta di almeno 30 cm.

Per raffigurare Antonia e Agrippina si è scelto come modello un'effigie di Venere¹⁰⁰.

Le due donne rappresentate venivano in tal modo assimilate alla sfera del divino, in una diffusa abitudine relativamente ai membri femminile della famiglia dell'imperatore.

Cesare in precedenza aveva celebrato Venere come progenitrice della *gens Iulia*, e anche la letteratura ne aveva sottolineato il profondo legame attraverso la figura di Enea.

Venere è una figura venerata e legata in maniera particolare al teatro, definito da

Quinto Settimio Fiorente Tertulliano *sacrarium Veneris* nel suo trattato morale *De spectaculis*¹⁰¹.

⁹⁷ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 273.

⁹⁸ Zanker 2002: p. 219.

⁹⁹ <https://dizionario.internazionale.it/parola/corona-civica>

¹⁰⁰ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 274.

¹⁰¹ Tertulliano, *De spectaculis*, libro X.

Il loricato acefalo riproduce la statua di Marte Ultore collocata nel tempio del foro di Augusto¹⁰², una figura dal forte significato simbolico che rinvia ad uno dei culti statali più influenti durante la prima età imperiale.

Allo stesso modo la figura in nudità eroica acquisisce un valore celebrativo della famiglia imperiale, venendo adottato spesso come modello nella statuaria ufficiale¹⁰³.

Vi sono poi altri frammenti marmorei di parti umane e panneggi di quanto resta delle effigi che componevano la galleria del teatro Berga.

Vi sono una mano che impugna una spada ed un'altra che sorregge un globo, simbolo del potere universale del sovrano¹⁰⁴.

Due piedi destri calzanti il sandalo militare, di diversa dimensione, testimoniano la presenza di ulteriori statue loriccate.

Un frammento riproduce parte del retro di una figura vestita da una corazza, del quale rimane un *pteryx* (frangia in pelle) e le pieghe del *paludamentum* (mantello che veniva indossato da un generale romano quando comandava un esercito) disposte in orizzontale lungo il bacino.

Paludamentum e *pteryx* erano adottati e ampiamente usati quali simbolo di potenza militare nella ritrattistica dell'antica Roma¹⁰⁵.

La approssimazione della loro resa non fornisce elementi stilistici utili alla loro precisa datazione.

Fra le statue-ritratto un frammento restituisce parte del braccio destro e del petto di un personaggio togato.

Il pezzo è datato al II secolo d.C.¹⁰⁶ e documenta un processo di rinnovamento e allargamento della decorazione dell'apparato decorativo del teatro vicentino.

La figura togata vede un largo uso nella statuaria dei teatri, nel quale vi sono rappresentati sia imperatori sia figure di rango minore, un'aristocrazia locale che promuoveva lavori di decorazione e di restauro del monumento.

Un piede destro colossale del quale rimane solamente un frammento presenta maggiori problemi interpretativi.

Il piede (Fig. 33) è rappresentato appoggiato su una roccia ed è parte di una figura maschile presumibilmente alta almeno 4 metri¹⁰⁷.

¹⁰² Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 274.

¹⁰³ Maggi 1990: p. 63.

¹⁰⁴ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 274.

¹⁰⁵ <https://www.capitoliumart.com/it/lotto/condottiero/xlt-30929>

¹⁰⁶ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 274.

¹⁰⁷ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 274.

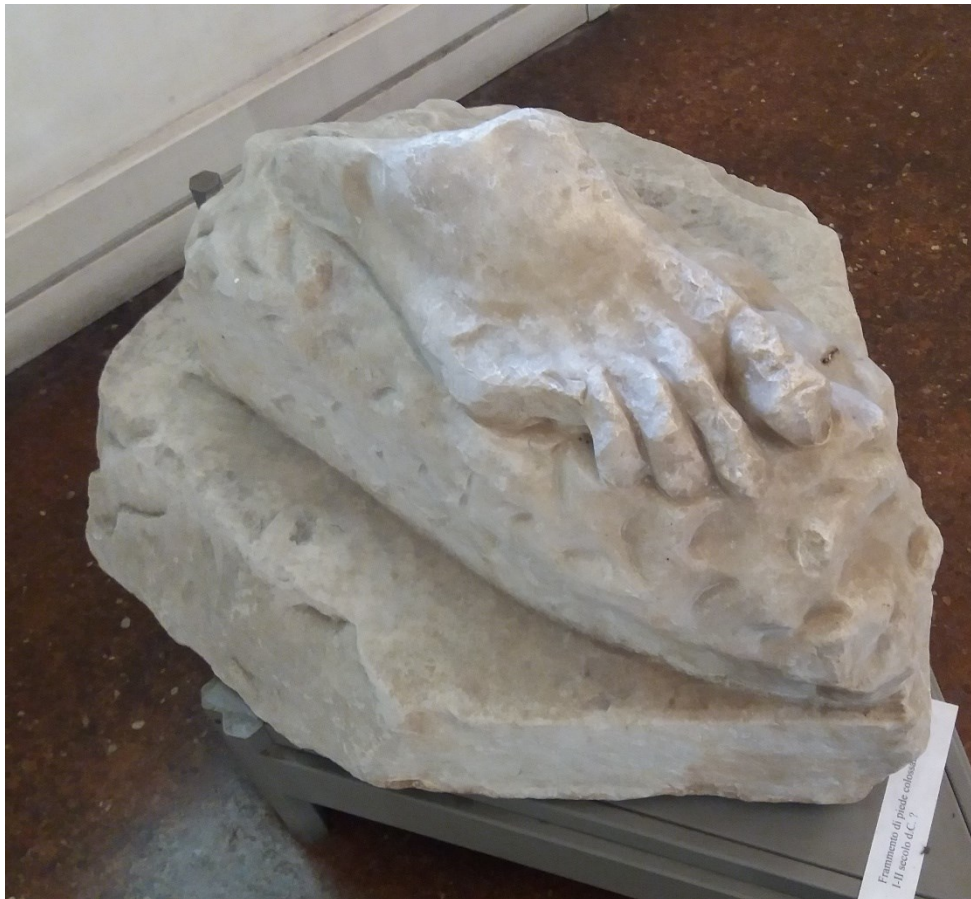


Fig. 33 – Frammento di piede colossale su roccia,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

L'iconografia è ispirata al motivo del cosiddetto “piede sollevato su supporto”¹⁰⁸, documentato sia nella rappresentazione di figure divine che nelle statue-ritratto.

Le grandi dimensioni di questo reperto ne fanno un caso isolato rispetto agli altri ritrovamenti del teatro.

È dunque possibile che la collocazione di questa statua colossale fosse in un'area differente rispetto al resto della statuaria, forse un sacello culturale¹⁰⁹.

La presenza di simulacri in metallo è documentata dalla presenza di due reperti bronzei rappresentanti frammenti di vesti (Fig. 34).

Il panneggio appartiene “ad una delle poche statue bronzee dell'epoca documentabili in Veneto” (cit. Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza).

¹⁰⁸ Cadario 2000: pp. 217-219.

¹⁰⁹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 275.



Fig. 34 – Reperti bronzei rappresentanti frammenti di vesti,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

A tal proposito lo stesso Giovanni Miglioranza scrive del ritrovamento di frammenti bronzei di panneggi appartenenti a delle statue¹¹⁰.

Tra i reperti minori si annovera un frammento di braccio con avvolto un serpente (Fig. 35), che rimanda al tipo statuario di Igea, la dea della salute¹¹¹.

Identificando in questo modo il frammento è possibile collegarlo ad un altro reperto, mal conservato, raffigurante una testa di divinità barbata, identificabile quindi con Asclepio.

In ambito teatrale la coppia Igea-Asclepio è documentabile a Trieste e a Cirene¹¹².

Un frammento di grande clava rivolta verso il basso (Fig. 36) doveva costituire il sostegno per una statua.

¹¹⁰ Miglioranza 1838: p. 20.

¹¹¹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 275.

¹¹² Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 286, nota 208.

Basandosi sulla tipologia di oggetto e sulla iconografia tradizionale si potrebbe attribuire questo reperto ad una statua raffigurante Ercole, una figura che trova un'ampia attestazione negli apparati decorativi dei teatri¹¹³.

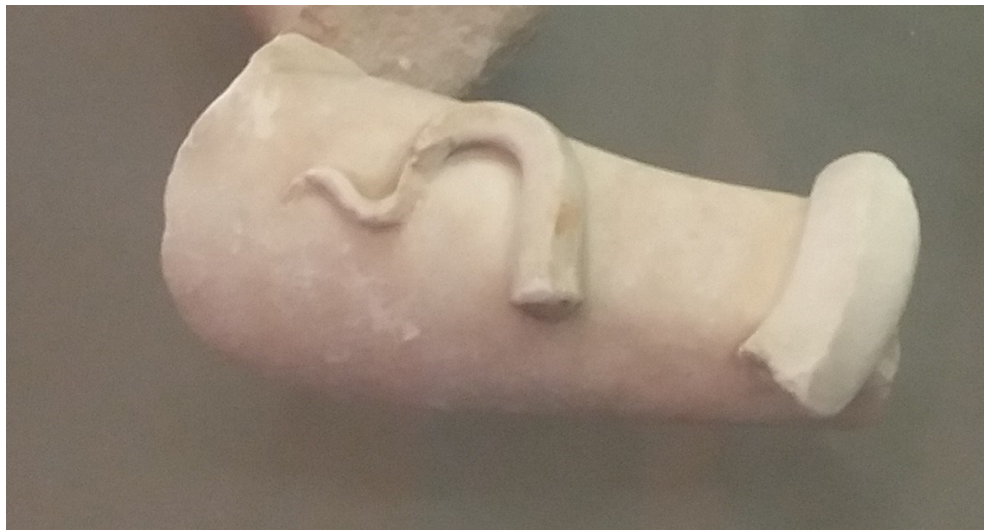


Fig. 35 – Frammento di braccio con serpente,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

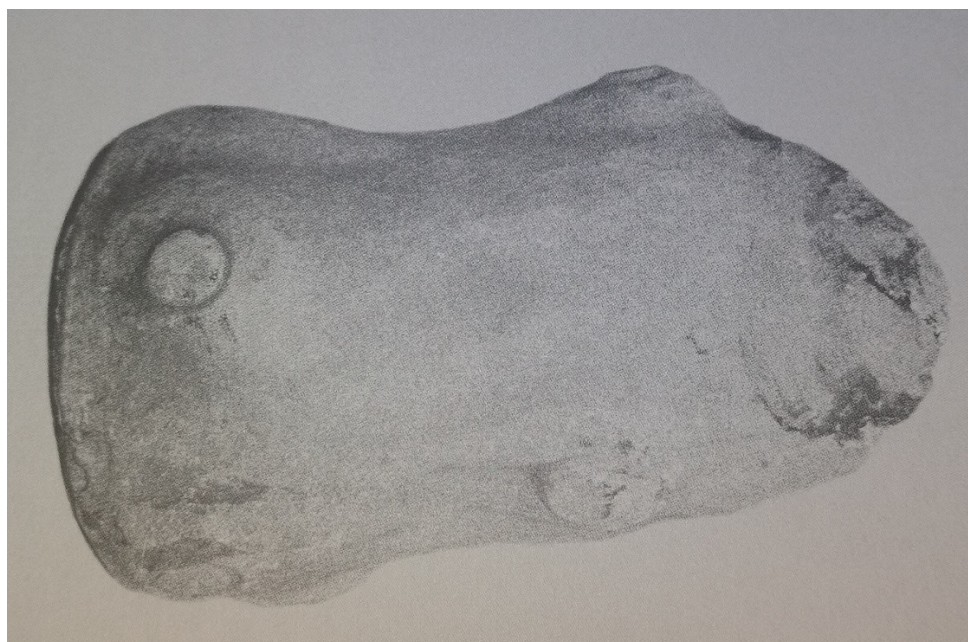


Fig. 36 – Frammento di grande clava,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

¹¹³ Fuchs 1987: p. 186.

Ad una statua di dimensioni ridotte apparteneva una testina di fanciullo dalle gote rigonfie, del quale resta conservata una scheggia del volto.

La bocca è socchiusa e contratta, negli occhi vi sono due incisioni semicircolari a rendere l'iride.

Un ciuffo alto sulla fronte raccoglie i capelli, tenuto da un nastro, e termina con dei riccioli.

È possibile collocare la testa alla decorazione del *pulpitum* (palcoscenico), dove putti alati sono attestati anche da un affresco pompeiano nel quale viene raffigurata la frontescena di un teatro¹¹⁴.

Durante gli scavi ottocenteschi di Giovanni Miglioranza affiorarono numerose lastre a rilievo.

Si tratta di fregi con motivi decorativi vegetali appartenenti alla scena.

Dei 31 frammenti recuperati dal Miglioranza alcuni sono andati oggi perduti.

Tra questi vi sono sei rilievi che raffigurano la spalla di una figura alata, un piede sinistro di una figura, una porzione di una lira, un braccio e due cosce di due figure¹¹⁵.

Tra i reperti conservatisi vi sono una testa maschile munita di elmo da soldato legionario ed una effigie virile di dimensione, materiale e stili simili.

Entrambe le teste raffigurano volti con una resa molto realistica.

Il rilievo del quale facevano parte, che rappresentava un tema storico e militare, è databile all'età neroniana, mentre più complessa appare la sua collocazione all'interno del teatro¹¹⁶.

Considerata la sua altezza, che si doveva aggirare attorno ai 150 cm, non è collocabile nella zona del *pulpitum*.

Apparteneva ad un rilievo storico anche il personaggio, rappresentato di profilo e cinto da una corona d'alloro, realizzato in marmo bianco e del quale ci rimane un frammento di circa 20 cm di altezza e 16 cm di larghezza.

Si tratta di un soggetto maschile, rivolto a sinistra, che presenta una pettinatura a corte ciocche, che creano un motivo a tenaglia sulla tempia sinistra.

Pur trattandosi di un reperto troppo limitato per definirne la cronologia o l'esatta identità, la grande diffusione di rilievi con scene a cui partecipano sacerdoti e alti magistrati con corona d'alloro consente di associare il soggetto a questa tipologia raffigurazioni¹¹⁷.

Di contenuto iconografico differente è una testa di cavallo (Fig. 37, n. inv. EI295), riconducibile ad un altorilievo databile al II secolo d.C.¹¹⁸.

¹¹⁴ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 276.

¹¹⁵ Miglioranza 1838: pp. 38-39.

¹¹⁶ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 277.

¹¹⁷ [https://www.treccani.it/enciclopedia/corona_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/corona_(Enciclopedia-Italiana)/)

¹¹⁸ Rigoni 1986: pp. 47-48.



Fig. 37 – Testa di cavallo, II secolo d.C.,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

Un frammento di una lastra, appartenente al medesimo periodo cronologico, proveniente da un altorilievo, raffigura una testa di divinità (Fig. 38).

Vi è rappresentato un volto maschile dalla barba fluente e i lunghi capelli.

Il viso appare poco tonico e la bocca dischiusa mostra i denti della arcata superiore.

I suoi attributi lo fanno apparire come una divinità delle acque, in particolare Herbert Adolf Cahn lo identifica con la figura di Oceano¹¹⁹.

L'elemento acquatico non è estraneo al teatro: accanto al *pulpitum* vi era un canale di deflusso delle acque (*euripo*) che serviva ad alimentare fontane collocate nelle nicchie antistanti la cavea.

¹¹⁹ Cahn 1997: p. 912.

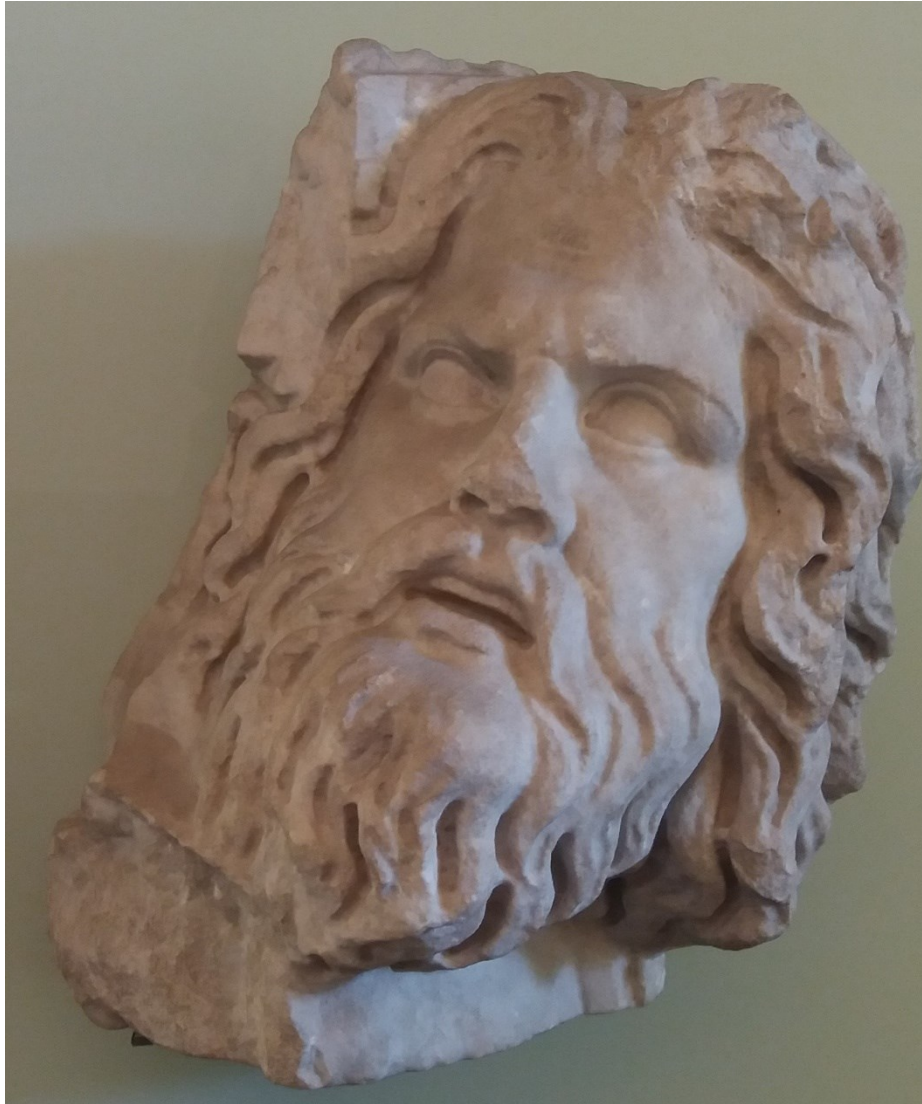


Fig. 38 – Testa di divinità fluviale, II secolo d.C.,
Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

Nonostante non ci siano sufficienti elementi che consentano di collocare in un'area precisa del teatro questo frammento, sul suo significato ne dà una proposta degna di nota Monique Clavel-Lévêque.

La storica francese fornisce una lettura simbolica dello spazio teatrale come “immagine ridotta del mondo”¹²⁰.

Nel mondo tratteggiato dalla storica, il muro del *pulpitum* allude alla Terra.

Da ciò ne deriva la presenza di una componente vegetale ed acquatica, quindi la presenza dell'elemento liquido, con l'*euripo* e le fontane, oltre che la decorazione vegetale ricorrente in vari punti dell'apparato decorativo analizzati in precedenza.

¹²⁰ Clavel-Lévêque 1986: pp. 2536-2556.

Tra il materiale emerso nel teatro Berga vi è il frammento di una vasca, realizzata in marmo bianco, interpretabile come *labrum* di fontana, collocabile lungo il pulpito oppure sopra di esso a scopo decorativo¹²¹.

Conservatosi solo parzialmente, ha una altezza di 32 cm e una larghezza di 37 cm.

Appartenente ad una vasca marmorea circolare, dalla superficie liscia e decorato da una fila di ovoli e lancette, esemplari simili di vasche sono completate da un piede cilindrico e hanno una funzione decorativa o sono parte di fontane.

Ad uno scopo meramente ornamentale rimandano le due teste femminili a rilievo (n. inv. EI393 e EI43), realizzate entrambe in marmo bianco.

La prima, dall'impostazione frontale e frattura obliqua sul retro, porta i capelli legati da una doppia fascia all'altezza delle tempie.

Gli occhi sono privi di palpebre, ed è possibile che questa testa appartenesse ad un tondo ornamentale¹²².

La seconda ha caratteristiche simili, ma si conserva in maniera molto parziale e spicca la differenza degli occhi, qui raffigurati con le pupille.

Entrambe rese con tratti innaturali, suggeriscono che non avessero una funzione rappresentativa bensì decorativa.

¹²¹Basso-Bianco-Legrottagnie 2004: p. 278.

¹²²Basso-Bianco-Legrottagnie 2004: p. 280.

Capitolo 4 – Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza

Il teatro romano di Berga rappresenta un edificio di cruciale importanza per comprendere appieno una fase fondamentale della storia di Vicenza.

La storia stessa del monumento si intreccia con quella della città, che nel corso dei secoli cambiò volto innumerevoli volte e inglobò gli edifici antichi in nuove strutture architettoniche.

Grazie al lavoro di archeologi e storici vi è stata una riscoperta di parte della storia della città che si pensava perduta.

Una parte fondamentale di questo lavoro di ricerca è conservato al Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

Questo istituto ha senza dubbio un grande potenziale culturale, e c'è una forte speranza che, attraverso un rinnovato progetto di valorizzazione e divulgazione del teatro, si possa approfondire la sua storia e il significato che ha avuto per la città di Vicenza.

4.1 L'idea di valorizzazione del patrimonio culturale

L'evoluzione normativa in materia di beni culturali ha subito un'accelerazione significativa negli ultimi anni, con interventi volti a modernizzare una legislazione che, com'era, risaliva agli anni trenta del Novecento.

La definizione di "bene culturale" è stata ampliata e specificata per riflettere meglio la complessità e la varietà del patrimonio culturale esistente.

Inoltre, l'attribuzione di competenze alle regioni e agli enti locali ha reso la gestione del patrimonio culturale più vicina ai territori e alle comunità, favorendo una maggiore partecipazione e responsabilizzazione a livello locale.

Queste modifiche hanno avuto lo scopo di garantire una protezione e una valorizzazione più efficace del nostro patrimonio culturale, rendendolo più accessibile e sostenibile.

Il 15 novembre 1936, Giuseppe Bottai venne nominato ministro dell'Educazione nazionale, un incarico che segnò l'inizio di un'importante fase di riforme nel campo della tutela dei beni culturali in Italia.

Bottai promulgò la legge n. 1089/1939, nota come "legge Bottai", che rappresentò la prima normativa organica per la protezione delle cose di interesse artistico e storico.

Questa legge stabilì principi fondamentali per la salvaguardia del patrimonio culturale, ponendo l'accento sulla conservazione e la valorizzazione dei beni storici.

Successivamente venne introdotta la legge n. 1497/1939, che si concentrava sulla tutela delle “bellezze paesistiche”.

Queste leggi segnarono una significativa evoluzione nella concezione del patrimonio culturale, non solo riconoscendo l'importanza dei beni materiali, ma anche cercando di proteggere il contesto paesaggistico in cui si trovano.

Tuttavia, la visione di Bottai era principalmente legata a un'idea estetica ottocentesca, focalizzata sulla bellezza e sulla conservazione, piuttosto che su un approccio più dinamico e integrato che considerasse anche le dimensioni sociali e culturali del patrimonio.

Nonostante ciò, queste leggi gettarono le basi per un sistema di protezione più strutturato che avrebbe continuato ad evolversi nei decenni successivi.

Con la creazione del "Ministero per i beni culturali e ambientali" nel 1975, si registrò una significativa riorganizzazione della gestione del patrimonio culturale in Italia.

Le competenze precedentemente attribuite al Ministero della Pubblica Istruzione, come la direzione generale delle antichità e belle arti e la direzione generale accademie, biblioteche e diffusione della cultura, furono trasferite al nuovo ministero.

Dopo oltre settant'anni di regolamentazione delle attività legate ai beni culturali, basate principalmente sulle leggi Bottai del 1939, il 22 gennaio 2004 fu introdotto il codice dei beni culturali e del paesaggio, promosso dal ministro Giuliano Urbani.

Questo codice rappresentò una revisione fondamentale della legislazione esistente, mirando a semplificare e modernizzare il quadro normativo.

Il nuovo codice si distinse per un approccio più integrato e contemporaneo, enfatizzando non solo la tutela del patrimonio culturale, ma anche la valorizzazione e la fruizione pubblica di questi beni.

Introdusse una visione più ampia del patrimonio, che includeva aspetti come il paesaggio.

Un'ulteriore evoluzione si deve alla Riforma Franceschini del 2014, tramite la quale furono istituiti uffici specifici per la valorizzazione del patrimonio culturale, ovvero i Poli Museali Regionali, ora noti come Direzioni Regionali Musei. Questi istituti hanno avuto un ruolo cruciale nella gestione e amministrazione dei luoghi della cultura e dei musei statali, nonché nella promozione e valorizzazione del patrimonio culturale, sia di proprietà dello Stato che di enti locali e privati¹²³.

I Poli Museali sono stati concepiti per creare un sistema integrato che non solo preserva i beni culturali, ma ne favorisce anche l'accessibilità e la fruizione.

Nel definire il concetto di valorizzazione del patrimonio culturale l'articolo 6 del Codice dei beni culturali e del paesaggio indica:

¹²³ <https://www.tribune.com/attualita/2014/07/la-riforma-franceschini-i-punti-salienti-schematicamente/>

“1. La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. In riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati.

2. La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze.

3. La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale.”¹²⁴

L'articolo 111 indica invece in che cosa consistono le attività di valorizzazione:

“1. Le attività di valorizzazione dei beni culturali consistono nella costituzione ed organizzazione stabile di risorse, strutture o reti, ovvero nella messa a disposizione di competenze tecniche o risorse finanziarie o strumentali, finalizzate all'esercizio delle funzioni ed al perseguimento delle finalità indicate all'articolo 6. A tali attività possono concorrere, cooperare o partecipare soggetti privati.

2. La valorizzazione è ad iniziativa pubblica o privata.

3. La valorizzazione ad iniziativa pubblica si conforma ai principi di libertà di partecipazione, pluralità dei soggetti, continuità di esercizio, parità di trattamento, economicità e trasparenza della gestione.

4. La valorizzazione ad iniziativa privata è attività socialmente utile e ne è riconosciuta la finalità di solidarietà sociale.”¹²⁵

Nel resoconto che fa il Codice dei beni culturali e del paesaggio agli articoli 6 e 111, la valorizzazione del patrimonio culturale si traduce in una serie di attività finalizzate a renderlo

¹²⁴ DLgs. n. 42 del 2004, art.6.

¹²⁵ DLgs. n. 42 del 2004, art.111.

accessibile e fruibile alla collettività, aumentando la sua visibilità e promuovendone la conoscenza. Questo processo implica l'adozione di forme organizzative e strumenti operativi specifici, per garantire che la valorizzazione sia coerente con la tutela dei beni stessi.

Le attività di valorizzazione comprendono la promozione del patrimonio culturale attraverso diversi canali, come siti web e social media, e la creazione di convenzioni con strutture ricettive e mezzi di trasporto locali.

È essenziale che queste iniziative siano inclusive, offrendo servizi accessibili anche agli utenti con disabilità.

La valorizzazione può essere attuata da soggetti pubblici o privati, sia in modo diretto, tramite strutture interne, sia in modo indiretto, attraverso concessioni a terzi.

L'obiettivo principale è favorire la diffusione della cultura come strumento di sviluppo sociale, contribuendo ad una maggiore partecipazione della comunità nella vita culturale e nella fruizione del patrimonio.

In questo modo, si crea un circolo virtuoso in cui il patrimonio culturale diventa non solo un tesoro da preservare, ma anche una risorsa attiva per il benessere sociale ed economico.

Il termine "valorizzazione" si riferisce a un approccio che enfatizza il valore culturale piuttosto che quello economico.

Gli interventi di valorizzazione mirano principalmente alla diffusione dei valori culturali e storici legati al sito o al bene culturale in questione.

È fondamentale che le strategie di valorizzazione non siano orientate esclusivamente al profitto, poiché il fine primario deve essere la promozione e la preservazione della cultura.

In questo contesto, è essenziale garantire che la fruizione del bene culturale rimanga aperta e accessibile al pubblico.

Le attività di valorizzazione non devono compromettere l'integrità del bene o portare a danneggiamenti.

È importante sviluppare pratiche che rispettino e tutelino il patrimonio, favorendo un equilibrio tra la valorizzazione culturale e la sua conservazione.

In tal modo, si promuove un modello di gestione sostenibile che riconosce il patrimonio culturale come una risorsa collettiva da proteggere e condividere.

4.2 Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza la sua collezione museale

Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza si trova in Contrà Santa Corona, nel cuore del centro storico della città, non lontano da Piazza dei Signori. Venne allestito nel 1991 all'interno

degli spazi dei chiostri dell'ex convento dei Domenicani della chiesa di Santa Corona¹²⁶. Questa sede storica ha avuto diverse funzioni: in passato ospitò l'Ufficio dell'Inquisizione, e nel 1811 fu trasformata in collegio comunale, per poi diventare un ospedale militare austriaco. Intorno al 1867, gli spazi furono utilizzati come aule scolastiche¹²⁷.

Interventi successivi portarono alla creazione dell'attuale facciata, caratterizzata da un triplice ingresso di ordine ionico e un basamento rustico, realizzata a partire dal 1823 su progetto di Angelo Casarotti da Schio (Fig. 39).



Fig. 39 – Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza,
(<https://www.museicivivicenza.it/download/naturalistico%20facciata.JPG>).

Nel 1877, l'edificio divenne sede di un importante Istituto Tecnico, che nel 1911 assunse il nome di “Istituto Tecnico A. Rossi”.

Questa destinazione rimase invariata fino al 1962.

¹²⁶ Dal Lago 2007: p. 121.

¹²⁷ https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/filemaker/stampa_scheda_estesa.php?recid=45

Il Museo ospita oggi collezioni naturalistiche e archeologiche che in origine si trovavano a Palazzo Chiericati, prima di essere trasferite nel 1991 nell'attuale sede (Fig. 40).

Questo trasferimento fu motivato dall'aumento delle ricerche di ambito preistorico effettuate durante il Novecento e dal conseguente aumento del numero di reperti che queste determinarono¹²⁸.

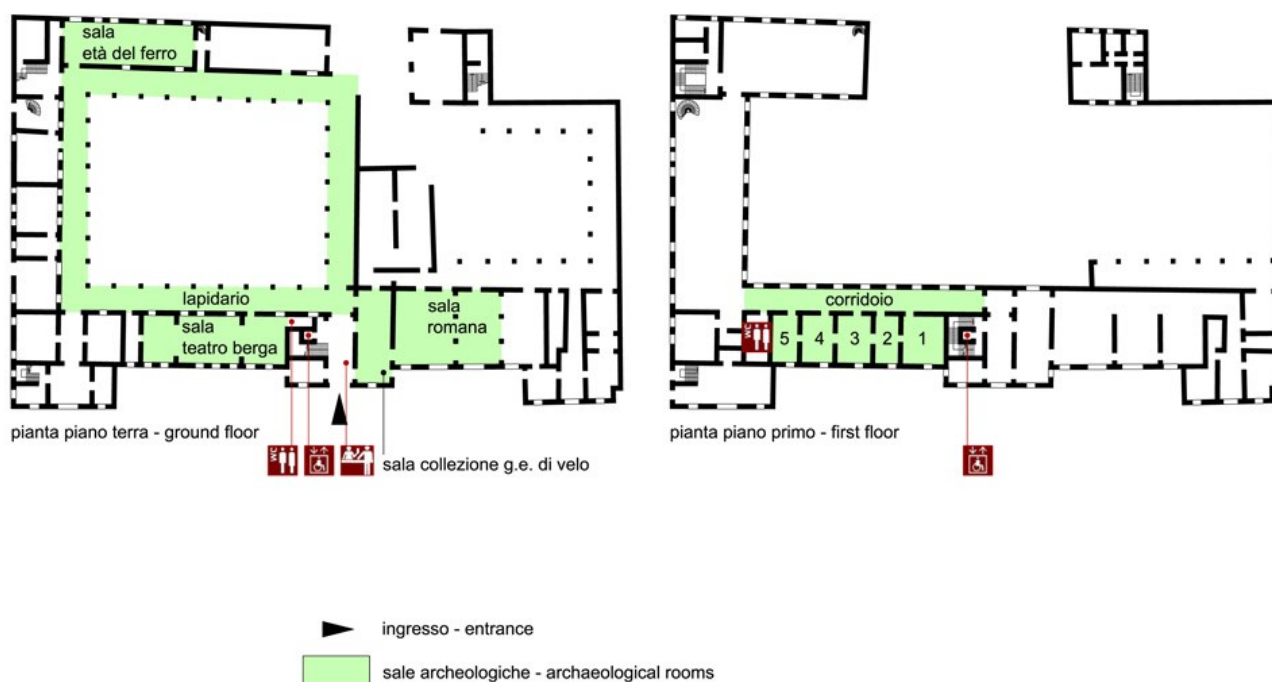


Fig. 40 – Pianta del Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza,
(<https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/piante/VI-civicoook.jpg>).

La prima sezione del museo si colloca al primo piano e si compone di cinque sale. Essa offre pannelli introduttivi sulla Preistoria, focalizzandosi in particolare sull'origine dell'uomo.

L'esposizione continua presentando, in ordine cronologico, le testimonianze archeologiche trovate nel territorio vicentino, con un'attenzione speciale ai Colli Berici per quanto riguarda il periodo preistorico.

¹²⁸ Dal Lago 2007: p. 130.

Nello specifico, nella prima sala vengono presentati i reperti archeologici del Paleolitico medio e superiore provenienti dai Colli Berici, rinvenuti nelle Grotte di San Bernardino, del Broion, di Trene e di Paina.

I resti più antichi, databili al Paleolitico medio (120.000-40.000 anni fa), includono nuclei, schegge laminari e vari strumenti come grattatoi e raschiatoi, sia laterali che doppi o tripli.

Le vetrine successive trattano varie fasi della Preistoria sino a giungere al Mesolitico (10.000-7.000 anni fa), fase di transizione verso la neolitizzazione, che ha restituito materiali da siti come la Grottina dei Covoloni del Broion, il Riparo di San Quirico e il Covolo B di Lonedo¹²⁹.

Nello spazio successivo sono presentati i reperti relativi al Neolitico antico nel Vicentino (fine del V – inizio IV millennio a.C.).

Tre grandi pannelli introducono una vetrina che raccoglie i materiali provenienti dai siti di Cà Bissara di Poiana Maggiore e di Valli di Fimon-Pianeze di Arcugnano, situati nei Colli Berici. Questi siti hanno restituito ceramiche di diverso tipo, tra cui vasi troncoconici e frammenti di giare in impasto grossolano, oltre a tazze carenate e vasi con alto collo in ceramica fine¹³⁰.

L'esposizione continua con materiale appartenente alla Cultura dei vasi a bocca quadrata.

Le principali testimonianze archeologiche dello spazio espositivo seguente risalgono alla Età eneolitica (III millennio a.C.), un periodo di transizione che segna l'evoluzione delle tecniche ceramiche.

In questa fase, si passa dalla tradizione della Cultura dei vasi a bocca quadrata alla nuova tipologia del vaso campaniforme.

Le salette 4 e 5 sono dedicate all'esposizione dei reperti dell'Età del Bronzo (II millennio a.C.).

Al piano terra vi sono altre tre sale, disposte intorno al chiostro. La visita inizia dalla Sala dell'Età del Ferro.

La grande sala che si affaccia sul chiostro al pianterreno ospita invece i reperti legati all'Età del Ferro.

In questa sezione sono esposti i materiali provenienti da scavi effettuati a Vicenza e nei territori circostanti, offrendo uno spaccato della vita protostorica della regione e delle sue trasformazioni culturali.

La prima parte della sala è dedicata ai reperti di un santuario urbano situato nell'area di piazzetta S. Giacomo, nel centro di Vicenza, dove sono stati rinvenuti oltre 200 manufatti in bronzo.

Questi reperti, databili tra il V e il I secolo a.C., comprendono lamine bronzee decorate con immagini di sacerdoti, sacerdotesse, soldati, riti religiosi, competizioni atletiche.

¹²⁹ https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/filemaker/stampa_scheda_estesa.php?recid=45

¹³⁰ https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/filemaker/stampa_scheda_estesa.php?recid=45

La seconda parte della sala presenta delle vetrine con materiale archeologico di età veneta, proveniente da Vicenza e dai comuni limitrofi.

I reperti più significativi provengono dall'area urbana di Vicenza e includono ceramiche, fibule, asce e altri oggetti in bronzo e ceramica, tra cui vasi e bicchieri.

Altri reperti provengono da siti di età del Ferro, tra cui tazze, coppe, grandi olle, fibule, perle in pasta vitrea, utensili in osso e spade di tipo "Tarquinia".

Tra gli oggetti più interessanti si trovano una grande iscrizione votiva venetica dedicata agli dei confinari, rinvenuta nei pressi di Colle Ambellicopoli, e la stele di Isola Vicentina, che costituisce la prima testimonianza scritta in lingua venetica, con l'etnico dei Veneti antichi (*VENETKENS*, Fig. 41).

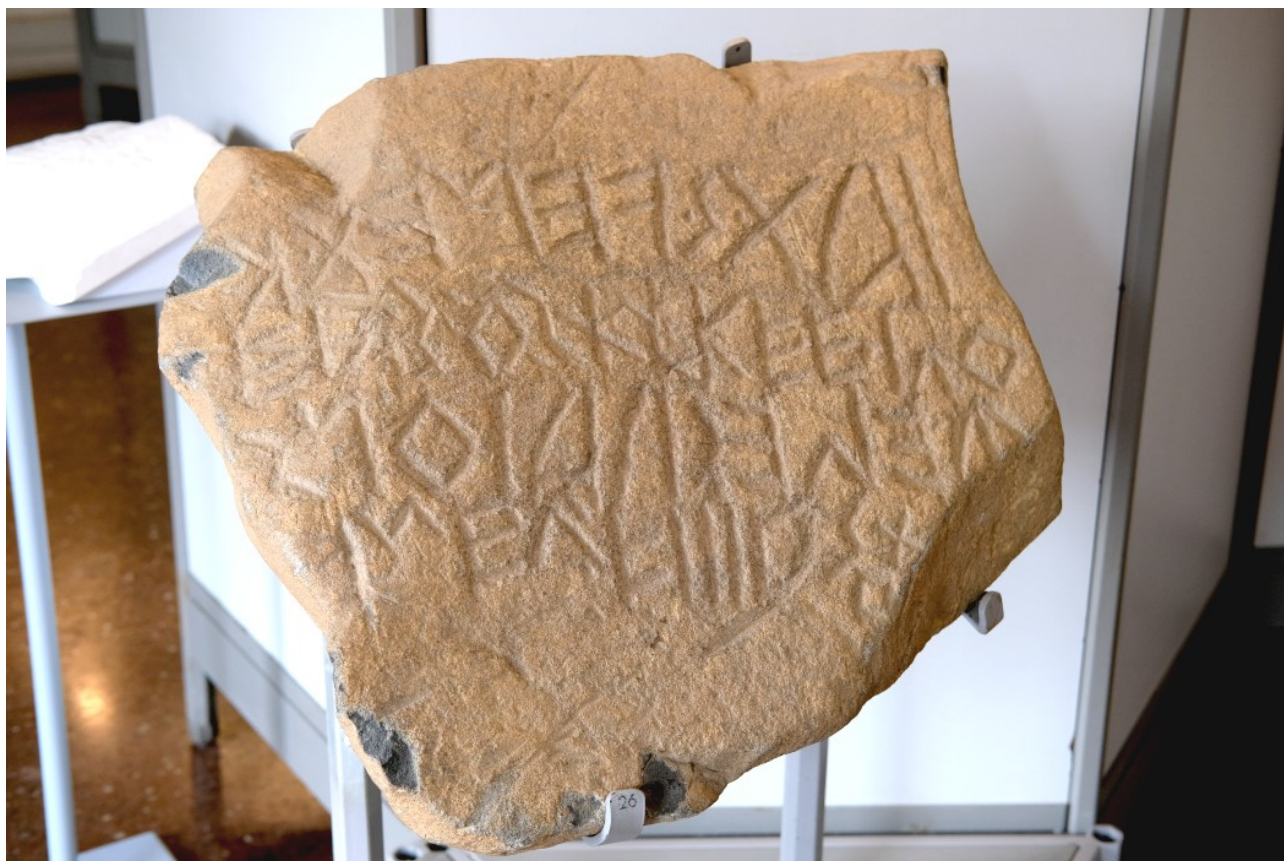


Fig. 41 - Prima testimonianza scritta in lingua venetica, contenente l'etnico dei Veneti antichi, Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza, (<https://www.museicivivicenza.it/download/sito%20stela.JPG>).

La sala dedicata al teatro Berga, su cui è incentrato il progetto di valorizzazione di questa tesi, si colloca al piano terra, ed è accessibile a sinistra dell'ingresso principale del museo.

Attualmente ospita i reperti lapidei provenienti dallo scavo ottocentesco realizzato da Giovanni Miglioranza¹³¹.

Tra i materiali esposti, si trovano vari elementi di decorazione architettonica e sculture a tutto tondo che facevano parte dell'apparato decorativo del teatro.

Questi reperti offrono una testimonianza della grandezza e della raffinatezza artistica dell'antico teatro, evidenziando la cura nei dettagli e l'importanza del contesto decorativo nell'architettura di questo edificio.

La sala della collezione Girolamo Egidio di Velo espone invece il materiale lapideo raccolto dal conte omonimo, noto per il suo impegno negli scavi delle terme di Caracalla a Roma.

Tra i reperti più significativi si trovano un magnifico torso di satiro in riposo, una colonna in granito africano, una testa femminile, una testa virile da altorilievo e un mascherone di vasca.

Il restante materiale esposto comprende una serie di teste e busti databili tra il I e il II secolo d.C.

Tra le opere più rilevanti ci sono anche quattro statue di divinità femminili sedute, risalenti alla seconda metà del II secolo d.C., e due statue di uomini seminudi dello stesso periodo.

Questi reperti provengono dai Musei Vaticani e sono stati ceduti al conte di Velo come compenso per due mosaici rinvenuti nelle terme di Caracalla e successivamente donati allo Stato Vaticano¹³².

Nella sala romana è esposto un modellino di una *domus* romana, tipica abitazione urbana con atrio e tablino, un'architettura ben documentata grazie agli scavi di Pompei ed Ercolano.

La sala contiene due imponenti pavimenti musivi ritrovati a Vicenza, che richiamano l'eleganza e la raffinatezza delle residenze patrizie romane.

Il primo mosaico, collocato sulla parete di destra, presenta un motivo geometrico bicromo.

Questo pavimento, ritrovato nei pressi del criptoportico, apparteneva con ogni probabilità a una *domus*.

Il secondo mosaico, scoperto in Piazza Biade, si distingue per una trama ornamentale complessa, un meandro che si intreccia attorno a pannelli quadrati decorati con scene figurate.

Le immagini rappresentano eroiche battute di caccia e scontri tra eroi e animali selvaggi.

In particolare, nel pannello centrale potrebbe essere raffigurata una scena della lotta tra Bellerofonte e la Chimera, un episodio mitologico in cui l'eroe trionfa sulla mostruosa creatura.

Il percorso termina con il lapidario (Fig. 42), collocato nel chiostro del monastero.

Le iscrizioni qui esposte sono soprattutto di carattere sacro e funerario e risalgono all'età romana.

¹³¹ Miglioranza 1838: pp. 11-21.

¹³² https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/filemaker/stampa_scheda_estesa.php?recid=45



Fig. 42 – Il lapidario collocato nel chiostro del precedente monastero,
(<https://www.museicivivicenza.it/download/chiestro%20naturalistico.jpg>).

4.3 Accessibilità e comunicazione nel Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza

Il museo è aperto al pubblico dal martedì alla domenica, con lunedì come giornata di chiusura. Gli orari di apertura variano in base alla stagione: dalle 10 alle 14 nei mesi estivi di luglio e agosto, dalle 10 alle 18 i restanti mesi dell'anno¹³³.

Il costo del biglietto varia in base alla opzione scelta dal visitatore: se si sceglie di acquistare un biglietto d'ingresso per il solo museo il costo varia dai 3 euro per quello intero ai 2 euro o alla gratuità nel caso di diritto ad una delle varie riduzioni¹³⁴.

L'organizzazione dei Musei Civici di Vicenza dà la possibilità di effettuare l'acquisto di un biglietto cumulativo, denominato "Vicenza Card", al costo di 20 euro ma con possibilità di riduzioni, che

¹³³ <https://www.museicivivicenza.it/it/mna/visita.php>

¹³⁴ <https://www.museicivivicenza.it/it/mna/visita.php>

consente l'accesso alle principali attrazioni culturali dislocate sul territorio cittadino, compreso il Museo Naturalistico Archeologico¹³⁵.

Un accordo di collaborazione tra le città di Mantova e Vicenza permette l'acquisto agevolato della "Vicenza Card" a tariffa ridotta presentando la "Mantova Sabbioneta card" in fase di acquisto¹³⁶.

L'acquisto del biglietto, sia singolo che cumulativo, può avvenire presso il punto I.A.T. (informazione e accoglienza turistica) sito in Piazza Matteotti o attraverso i canali telematici del sito web "Consorzio Vicenza è"¹³⁷.

Il museo permette la piena accessibilità alle persone con disabilità motorie¹³⁸.

È possibile prenotare tour con guida e partecipare a percorsi didattici¹³⁹.

Il museo mette a disposizione degli opuscoli informativi per aiutare a comprendere ed approfondire la storia di Vicenza in età romana (Fig. 43).

Presente anche in versione "semplificata" e riporta informazioni sulla storia dei principali monumenti della città, quali le terme, il teatro, le *domus*, il criptoportico, le strade, i ponti e gli acquedotti.

Grazie alla presenza di illustrazioni dettagliate e ad un linguaggio accessibile e coinvolgente, leggendolo il lettore può immergersi in un racconto storico ricco e approfondito.

Il progetto è stato realizzato sotto la supervisione scientifica di Mariolina Gamba e Antonio Dal Lago, con il coordinamento di ARDEA (Arte, Ricerca, Didattica e Archeologia)¹⁴⁰.

¹³⁵ <https://servizi2.comune.vicenza.it/cittadino/scheda.php/42724,217959>

¹³⁶ <https://servizi2.comune.vicenza.it/cittadino/scheda.php/42724,217959>

¹³⁷ <https://www.vicenzae.org/it/>

¹³⁸ <https://www.museicivivicenza.it/it/mna/accessibilita.php>

¹³⁹ <https://www.museicivivicenza.it/it/mna/visita.php>

¹⁴⁰ ARDEA, acronimo di Arte, Ricerca, Didattica e Archeologia, è una associazione costituita il 30 marzo 1999.

Tra il 2007 e il 2020 ha lavorato insieme al Comune di Vicenza, contribuendo alla gestione delle attività didattiche nei musei. Questa iniziativa nasce dall'esperienza consolidata di professionisti e docenti, con formazioni accademiche avanzate, che, ciascuno nel proprio ambito di specializzazione, operano sul territorio e all'interno dei musei della città.

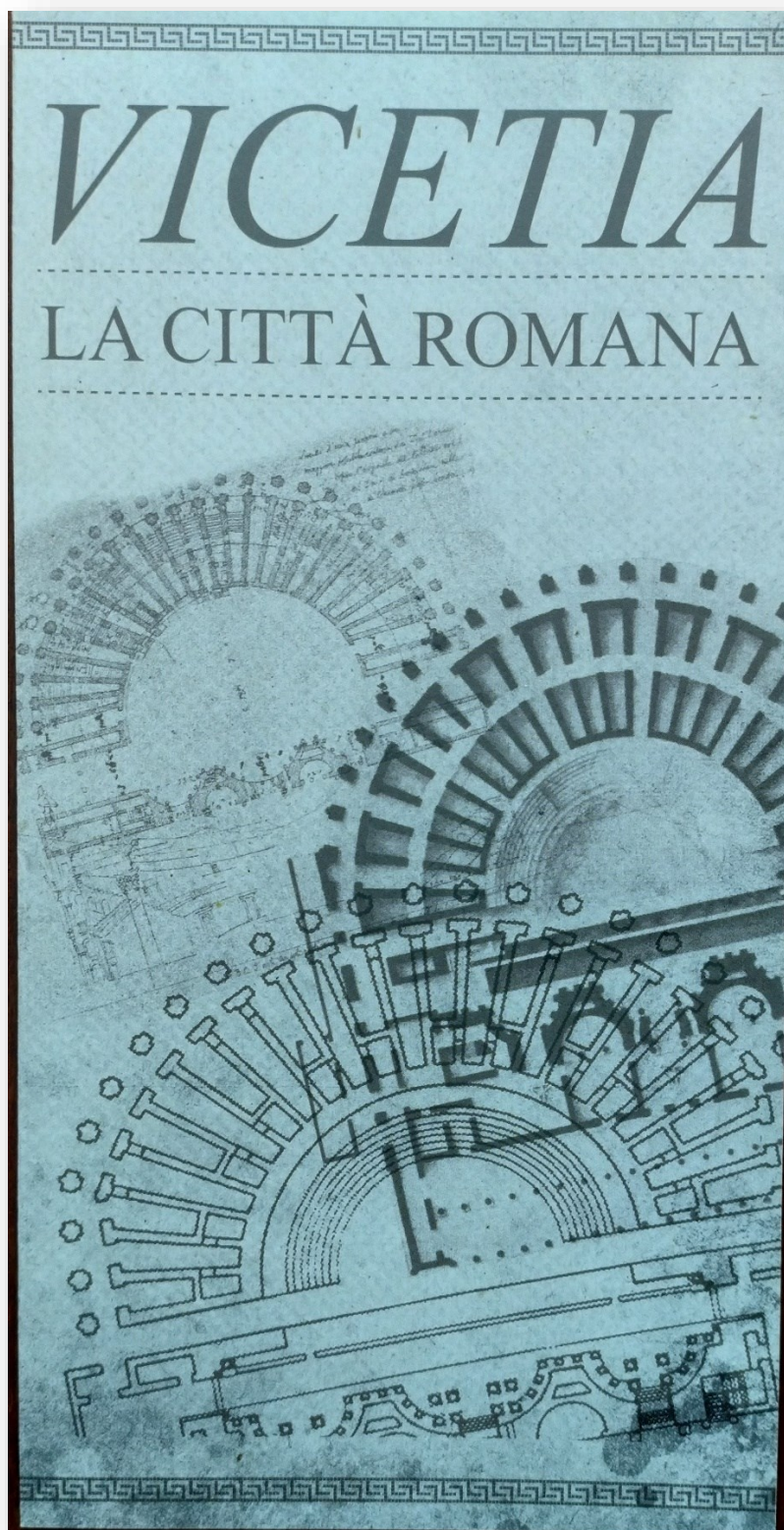


Fig. 43 – Opuscolo informativo su *Vicetia* distribuito presso il Museo.

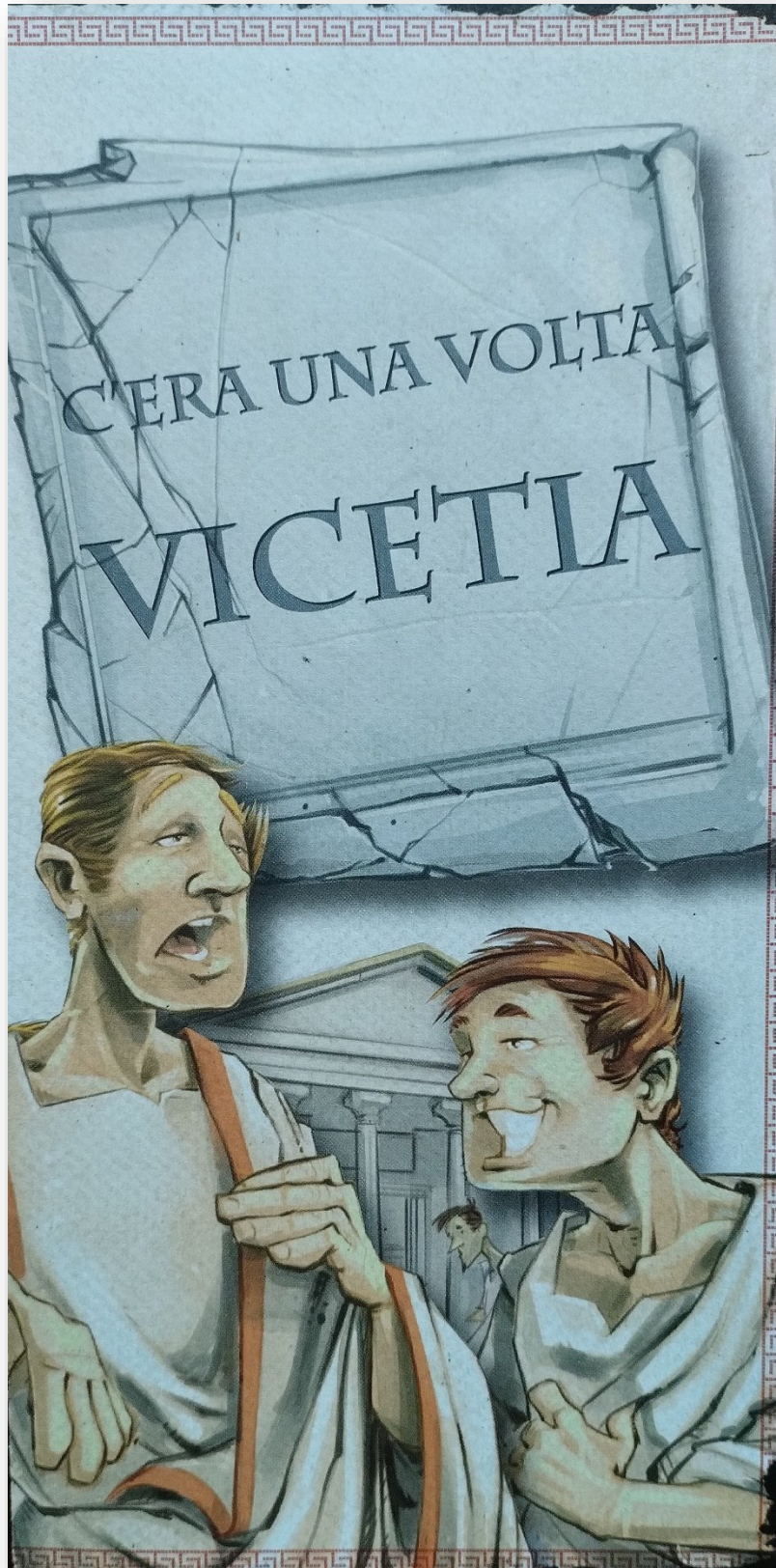


Fig.44 – Opuscolo informativo dedicato ai ragazzi della scuola primaria distribuito presso il Museo.

Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza non dispone di un proprio sito web indipendente, ma è inserito nel portale unificato dei Musei Civici di Vicenza.

Su questa piattaforma, i visitatori possono trovare tutte le informazioni essenziali ad esso relative, come orari, prezzi, ubicazione e dettagli di contatto.

Il sito ufficiale principale è <https://www.museicivivicenza.it/it/>.

Inoltre, il museo è attivo sui social media con pagine ufficiali su Facebook e Instagram, dove vengono condivisi aggiornamenti su mostre temporanee ed eventi culturali in programma.

Le informazioni sugli eventi sono anche consultabili direttamente nella sezione dedicata del sito ufficiale: <https://www.museicivivicenza.it/it/eventi.php>.

Tra gli eventi di maggiore rilievo che il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza ha ospitato nel corso del 2023 e 2024, si segnalano diverse iniziative di grande interesse.

Nell'ambito naturalistico, ad esempio, si è svolta la conferenza "Arte e Scienza", un evento di chiusura della mostra temporanea "Una smodata passione per i coleotteri".

Questo incontro ha offerto un affascinante approfondimento su come arte, scienza e natura si siano incontrate nel tempo, esplorando i lavori di figure come Maria Sybilla Merian e Ernst Haeckel.

Un altro evento di grande spessore è stato il ciclo di conferenze "L'archeologia e la scienza raccontano".

Durante questi incontri mensili, il museo ha avuto il piacere di ospitare esperti di calibro internazionale, tra cui Christian Greco, Direttore del Museo Egizio di Torino, che ha permesso di condividere le loro conoscenze su varie tematiche archeologiche, spaziando tra argomenti diversi e stimolanti.

Tra gli incontri si ricordano "Alla scoperta di Tutankhamun", "Ötzi l'uomo dei ghiacci. Eccezionale esempio del rapido evolversi dei metodi scientifici in archeologia" e "Il campo romano di Schio-Santorso. Dati di scavo e problemi aperti".

Oltre ad eventi funzionali alla divulgazione dei risultati della ricerca scientifica, il museo ha anche organizzato momenti di svago e socialità, con eventi più "leggeri" come la rassegna di cinema sotto le stelle, che ha animato le serate estive nel suggestivo chiostro del museo, regalando un'atmosfera unica e coinvolgente per tutti i partecipanti¹⁴¹.

In questo modo, il museo ha saputo combinare la sua tradizionale offerta culturale con iniziative che hanno reso il suo programma più variegato e attrattivo per tutti i tipi di pubblico.

¹⁴¹ <https://www.museicivivicenza.it/it/eventi.php/356948>

4.4 La sala del teatro Berga presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza

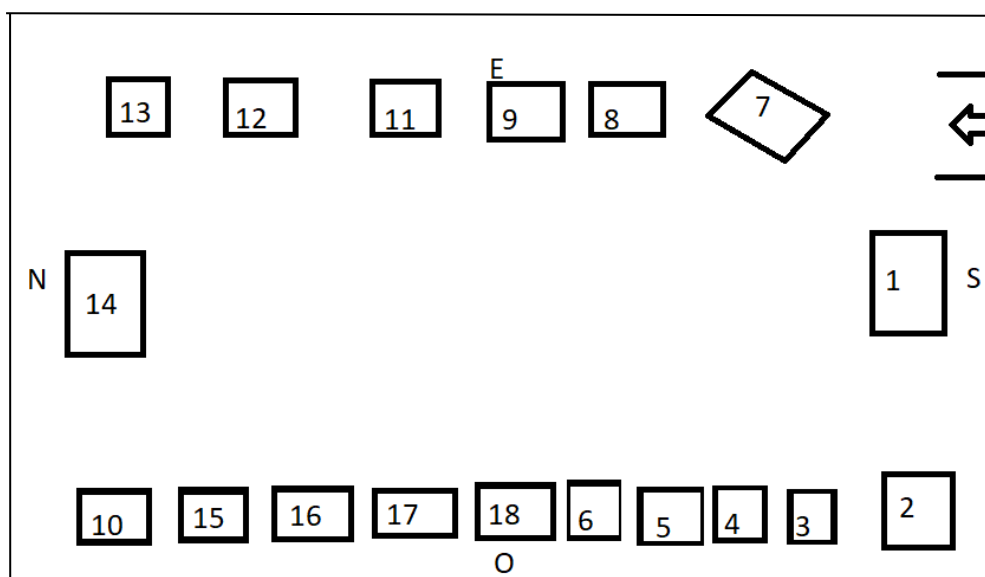


Fig. 45 – Mappa della disposizione dei reperti nella sala del teatro Berga.

La sala dedicata al teatro Berga ha una pianta rettangolare, con dimensioni di 20x10 metri e ingresso situato sul lato sud.

L'illuminazione naturale proviene da cinque finestre sul lato est e sette su quello ovest, mentre l'illuminazione artificiale è assicurata da faretto posti sul soffitto a volta.

I reperti sono disposti lungo le pareti in modo sequenziale, senza una suddivisione per categorie specifiche.

Sono presenti vetrine trapezoidali sfalsate, progettate per offrire prospettive contrastanti e garantire una visione completa degli oggetti esposti al pubblico.

Inoltre, vi sono grate per il sostegno delle decorazioni architettoniche e ganci e piedistalli per esporre le statue.

La sala presenta anche stampe a colori e in bianco e nero, collocate su pannelli, con la presentazione della storia del teatro.

Ogni reperto è accompagnato da una breve descrizione, indicata su cartellini posti alla base di ciascun manufatto.

Segue un elenco completo dei reperti esposti nella sala dedicata al teatro Berga (Fig. 45), corredato dalle informazioni sulla loro collocazione originaria, ricostruita attraverso una ricerca bibliografica accurata:

- 1) frammenti di cornici architettoniche, decenni centrali del I secolo d.C.; relativo agli ordini architettonici della *scenae frons*¹⁴²;
- 2) sima di cornice con mensole e cassettoni, I secolo d.C.; relativo agli ordini architettonici della *scenae frons*¹⁴³;
- 3) colonna scanalata, decenni centrali del I secolo d.C.; pertinente alla decorazione su più ordini sovrapposti del frontescena¹⁴⁴;
- 4) frammenti di capitello corinzio, decenni centrali del I secolo d.C.; proveniente dal teatro Berga¹⁴⁵, la ricerca bibliografica effettuata non ha però prodotto risultati adeguatamente affidabili sulla sua esatta collocazione;
- 5) capitello figurato, decenni centrali del I secolo d.C.; proveniente dal teatro Berga¹⁴⁶, la ricerca bibliografica effettuata non ha però prodotto risultati adeguatamente affidabili sulla sua esatta collocazione;
- 6) testa di toro, I secolo d.C.; è ipotizzabile una sua collocazione in una fascia bassa della *scenae frons*¹⁴⁷;
- 7) una vetrina contenente reperti molto frammentati, bronzei e marmorei, provenienti da statue, altorilievi e bassorilievi provenienti dalla scena del teatro¹⁴⁸;
- 8) capitello in stile corinzio, I secolo d.C.; proveniente dal teatro Berga e poi riutilizzato come sostegno dell'acquasantiera nella chiesa parrocchiale di Grumolo delle Abbadesse (Vicenza)¹⁴⁹; la ricerca bibliografica condotta non ha prodotto risultati adeguatamente affidabili sulla sua precisa collocazione originaria;
- 9) frammento di piede colossale di statua comprensivo di base, di I o II secolo d.C.; considerata la sua dimensione, si suppone una sua collocazione originaria differente rispetto al resto della statuaria, forse legata a un sacello culturale¹⁵⁰;
- 10) testa di divinità fluviale da altorilievo, II secolo d.C.; nonostante l'assenza di elementi strutturali che permettano di formulare proposte precise di collocazione, si può ipotizzare un posizionamento nella zona del *pulpitum*, dove era presente un canale di deflusso delle acque piovane¹⁵¹;

¹⁴² Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 267.

¹⁴³ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 267.

¹⁴⁴ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 262.

¹⁴⁵ Galliazzo 1976: p. 50.

¹⁴⁶ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 261.

¹⁴⁷ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 269.

¹⁴⁸ Miglioranza 1838: pp. 11-20.

¹⁴⁹ Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza, sala del teatro Berga.

¹⁵⁰ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 275.

¹⁵¹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 278.

- 11) testa di cavallo da altorilievo, metà del II secolo d.C.; al pari di altri rilievi potrebbe costituire parte della decorazione della scena¹⁵², ma la ricerca bibliografica condotta non ha prodotto risultati adeguatamente affidabili sulla sua esatta collocazione;
- 12) statua eroica maschile acefala, I secolo d.C.; collocata in spazi di risulta scanditi dal colonnato, lungo il muro della *scenae frons*¹⁵³;
- 13) statua loricata acefala, I secolo d.C.; collocata in spazi di risulta scanditi dal colonnato, lungo il muro della *scenae frons*¹⁵⁴;
- 14) ritratto di Augusto, I secolo d.C.; collocato in spazi di risulta scanditi dal colonnato, lungo il muro della *scenae frons*¹⁵⁵;
- 15) statua femminile con ritratto di Agrippina Minore, I secolo d.C.; rinvenimento nel settore orientale del frontescena¹⁵⁶;
- 16) statua femminile con ritratto di Antonia Minore, I secolo d.C.; rinvenimento nel settore orientale del frontescena¹⁵⁷.
- 17) estradosso di arco, I secolo d.C.; lastra di rivestimento di partizioni secondarie della *scenae frons*¹⁵⁸.
- 18) rivestimento di architrave, I secolo d.C.; lastra di rivestimento di partizioni secondarie della *scenae frons*¹⁵⁹.

L'allestimento della sala (Fig. 46) viene poi completato da una serie di pannelli che sinteticamente danno una descrizione dell'attuale quartiere dove sorgeva il teatro Berga, raccontano la storia del teatro, mostrano una ricostruzione in 3D del monumento secondo uno dei disegni di Giovanni Miglioranza e descrivono l'operazione di restauro avvenuta per la statua eroica maschile acefala. Da notare è la presenza di una riproduzione tridimensionale, realizzata dalla azienda Shape 3D Veneto, della testa di toro di I secolo d.C., che permette di vivere una esperienza sensoriale anche a persone con disabilità sensoriali.

Un recente riordino, avvenuto nell'autunno del 2022, ha comportato la collocazione negli spazi del chiostro di frammenti marmorei di piccola taglia posti all'interno di cassette e appartenuti originariamente al teatro (Fig. 47).

¹⁵² Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 275.

¹⁵³ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 273.

¹⁵⁴ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 273.

¹⁵⁵ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 273.

¹⁵⁶ Legrottaglie 2008: p. 164.

¹⁵⁷ Legrottaglie 2008: p. 164.

¹⁵⁸ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 271.

¹⁵⁹ Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: p. 271.



Fig. 46 – La sala dedicata al teatro Berga presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.



Fig. 47 - Frammenti marmorei e lapidei appartenuti al teatro e attualmente collocati negli spazi del chiostro, Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza.

4.4.1 La scelta delle didascalie attualmente adottate

Di seguito verrà presentata, a titolo esemplificativo, la scelta delle didascalie attualmente utilizzate nella sala del teatro Berga per l'indicazione dei reperti esposti.

- Sima di cornice con mensole e cassettoni, decenni centrali del I secolo d.C.
- Frammenti di cornici architettoniche, decenni centrali del I secolo d.C.
- Colonna scanalata, decenni centrali del I secolo d.C.
- Frammenti di capitello ionico, decenni centrali del I secolo d.C.
- Capitello figurato, decenni centrali del I secolo d.C.
- Testa di toro (bukephalion) I secolo d.C.
- Capitello in stile corinzio proveniente dal teatro Berga. I secolo d.C., marmo lunense. Fungeva da pila dell'acqua santa nella chiesa di S. Tomaso. In epoca napoleonica finì nella chiesa parrocchiale di Grumolo delle Abbadesse, passando poi a Piazzola (Padova) nelle collezioni dei conti Gualdo. Nel 1831 divenne di proprietà civica.
- Frammento di piede colossale su base, I-II secolo d.C.?
- Testa di divinità fluviale da altorilievo, II secolo d.C.
- Testa di cavallo, probabile altorilievo, metà circa del II secolo d.C.
- Statua eroica maschile acefala, decenni centrali del I secolo d.C.
- Statua loricata acefala, decenni centrali del I secolo d.C.
- Ritratto di Augusto, decenni centrali del I secolo d.C.
- Statua femminile con ritratto di Agrippina Minore, decenni centrali del I secolo d.C.
- Statua femminile con probabile ritratto di Antonia Minore, decenni centrali del I secolo d.C.
- Estradosso di arco, decenni centrali del I secolo d.C.
- Rivestimento di architrave, decenni centrali del I secolo d.C.
- Capitello figurato, decenni centrali del I secolo d.C.

Capitolo 5 – Proposta per un rinnovamento della sala dedicata al teatro Berga presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza

La proposta di valorizzazione della sala del teatro Berga presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza, presentata in questa tesi, è frutto di un lavoro di ricerca archivistica e bibliografica, unito alla creazione di nuovi materiali e contenuti pensati per i visitatori.

L'obiettivo principale è quello di dare una nuova spinta alla conoscenza e alla valorizzazione di questo importante monumento presso il museo.

Tutto il processo è stato preceduto da uno studio dettagliato del contesto storico e archeologico.

5.1 Approccio e strategia

In seguito ad una attenta ricerca bibliografica volta ad esplorare la storia e le peculiarità del teatro, si è proceduto innanzitutto ad un'indagine archivistica per raccogliere notizie, documenti e fotografie legate agli scavi che nel corso degli anni hanno interessato questo importante monumento della Vicenza romana.

La Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso, insieme alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, hanno gentilmente messo a disposizione i loro archivi per questa indagine.

Un analogo supporto è stato fornito dal Museo Naturalistico e Archeologico di Vicenza.

Si è trattato di un lavoro fondamentale, che, insieme alla ricerca bibliografica e ai sopralluoghi presso il sito del teatro e gli spazi museali, ha permesso di raccogliere informazioni preziose per la successiva elaborazione di contenuti destinati a entrare nel progetto di valorizzazione presentato in questa tesi.

Tra il materiale recuperato nell'archivio della Soprintendenza di Padova, oltre a rilievi planimetrici di grande interesse, si trova una documentazione riguardante le linee programmatiche per il recupero dell'isolato del teatro Berga a Vicenza, risalente al 1986.

Questo progetto, che si proponeva di valorizzare il patrimonio architettonico e storico del sito, mirava a integrarlo nel circuito della fruizione pubblica.

Tra gli obiettivi principali vi erano la ripresa delle ricerche archeologiche sul teatro, concretizzatesi con una serie di scavi condotti durante i primi anni Novanta¹⁶⁰, la creazione di un museo

¹⁶⁰ Rigoni 2004: p. 250.

archeologico dedicato al teatro e l'organizzazione di mostre e manifestazioni, al fine di stimolarne la fruizione.

Un altro elemento fondamentale del progetto era la definizione di un piano di salvaguardia, volto a proteggere l'area da possibili interventi speculativi.

Il progetto si configurava così come un'iniziativa, preceduta da una solida ricerca archeologica sul sito, da realizzarsi proprio nel contesto stesso del teatro Berga.

Oltre a ciò, la ricerca effettuata negli archivi della Soprintendenza di Vicenza ha consentito di recuperare documentazione relativa agli scavi archeologici svolti nel corso degli anni Novanta.

Tra il materiale conservato presso l'archivio della Soprintendenza di Vicenza sono stati recuperati alcuni documenti relativi allo scavo condotto nel 1993 nel cortile sud dei Palazzi Gualdo.

Il cortile sovrasta parzialmente il frontescena e il palcoscenico del teatro romano.

Si segnala che questa area era già stata oggetto di scavi da parte di Giovanni Miglioranza, e che anziché trovare una stratigrafia autentica, fosse presente un riempimento che aveva colmato il precedente scavo ottocentesco.

L'indagine archeologica ha portato alla luce alcune vasche biologiche e un pozzo, che possono essere ricondotti alla vita del palazzo.

Tali strutture non erano state registrate dal Miglioranza, in quanto non considerate rilevanti ai fini delle indagini sul teatro.

L'unica struttura collegata al palcoscenico era una fondazione che, secondo i disegni del Miglioranza, correva in direzione est-ovest attraverso la parte meridionale del cortile.

Inoltre, è importante sottolineare che la relazione documenta come il palcoscenico sia rimasto nella stessa posizione per tutta la durata dell'esistenza del teatro.

Complessivamente, lo scavo del 1993 ha contribuito a integrare e arricchire le ricerche ottocentesche del Miglioranza, aggiungendo dettagli utili alla comprensione del sito.

Una relazione di David Hosking documenta le ricerche condotte nel giugno del 1997 presso la galleria realizzata da Giovanni Miglioranza durante gli scavi ottocenteschi.

Nel ramo est-ovest della galleria è stato riscoperto un tratto di muratura tardo-repubblicana, che si ritiene possa appartenere a un fabbricato risalente a quel periodo.

Infine, sono stati effettuati diversi sopralluoghi sia presso il museo che direttamente sul sito del teatro per esaminare i reperti e le relative didascalie.

5.2 Una proposta di valorizzazione per la sala del teatro Berga

Nel progettare il piano di valorizzazione della sala dedicata al teatro Berga, è emersa chiaramente l'esigenza di un aggiornamento e di un potenziamento degli strumenti comunicativi già presenti. Per una valorizzazione efficace del patrimonio culturale, è infatti fondamentale intervenire sulla modalità di comunicazione con il pubblico, facilitando la fruizione e rafforzando il legame tra i cittadini e il patrimonio stesso.

A tal fine, si è deciso di realizzare nuovi contenuti informativi per i pannelli didattici che accompagnano i reperti esposti, con l'obiettivo di fornire al pubblico non solo una descrizione sintetica delle caratteristiche degli oggetti, ma anche di contestualizzarli, presentandone l'origine. Un'attenzione particolare è stata dedicata anche al quartiere che un tempo ospitava il teatro, integrando così la narrazione del passato del luogo attraverso la creazione di una didascalia da inserire in nuovo pannello didattico.

Inoltre, si prevede una parziale riorganizzazione della disposizione dei reperti all'interno della sala, per offrire una nuova chiave di lettura e valorizzare ulteriormente il percorso espositivo.

In un'ottica di arricchimento e integrazione dell'itinerario di visita, è stato proposto l'inserimento di modelli in stampa tridimensionale, che vanno a completare la già esistente riproduzione del *bukephalion*.

L'intento è quello di ricreare e far comprendere al visitatore il teatro nella sua interezza, includendo anche una sezione della scena, da cui provengono la quasi totalità dei reperti esposti, seguendo la ricostruzione effettuata dall'archeologo Giovanni Miglioranza.

Inoltre, per rendere più interattiva e accessibile l'esperienza, si è pensato di arricchire la nuova pannellistica con l'inserimento di QR code accanto ai reperti più significativi.

Scansionandoli, il pubblico, in particolare quello in età da scuola primaria, potrà accedere a contenuti aggiuntivi, come approfondimenti in formato PDF, progettati per rendere la visita più coinvolgente e didatticamente fruibile.

Oltre a queste innovazioni, si è deciso di ampliare l'esposizione con una piccola teca dedicata ai principali tipi di marmo utilizzati nella costruzione del teatro e nel suo apparato decorativo.

Questa sezione offrirà una panoramica sulle varietà di marmi impiegati e sulle loro provenienze, valorizzando al contempo l'ampia raccolta di frammenti marmorei conservati nelle cassette situate nell'area del chiostro del museo.

5.3 Un'introduzione agli strumenti di comunicazione testuale nel contesto della valorizzazione dei beni culturali

Ogni visitatore di un museo porta con sé un diverso livello di conoscenza e preparazione. L'obiettivo di un museo è proprio quello di essere accessibile a tutti, offrendo a ciascuno, indipendentemente dal suo background, l'opportunità di imparare, esplorare e crescere culturalmente.

Per facilitare la fruizione delle opere da parte di chi ha meno tempo a disposizione o non può approfondire in modo dettagliato, una scelta efficace è quella di adottare un linguaggio chiaro e diretto.

È importante non fare ciò adottando un linguaggio infantile¹⁶¹.

Ciò consente di mantenere una certa profondità, pur restando comprensibile, lasciando al contempo spazio per ulteriori approfondimenti.

Questi possono essere offerti attraverso diverse risorse, come le schede informative in sala, contenuti fruibili tramite smartphone o direttamente dal sito web del museo, nonché pubblicazioni più approfondite.

Il materiale scientifico che alimenta i pannelli espositivi sarà trattato con un approccio narrativo che preserva l'accuratezza scientifica, ma si avvale di un linguaggio immediato e coinvolgente.

È fondamentale che la progettazione dei pannelli espositivi consideri anche la parte grafica: l'impaginazione, la scelta dei colori e del *font* devono essere armonizzati per rendere la lettura più piacevole e stimolante¹⁶².

In particolare, il testo del pannello deve invogliare i visitatori a concentrarsi sui concetti principali, evitando di sovraccaricarli con informazioni superflue.

Inoltre, per i bambini, occorre progettare una comunicazione ad hoc, che sia esteticamente accattivante e adeguata all'età, con una particolare attenzione a formati, colori e caratteri tipografici, per rendere l'esperienza ancora più coinvolgente e didatticamente efficace.

¹⁶¹ <https://www.museinforma.it/wp-content/uploads/2019/11/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascalie-e-pannelli.pdf>

¹⁶² Pace-Miglietta-Boero 2008: p. 120.

5.4 I pannelli espositivi e le didascalie nella sala museale

Attualmente, presso la sala del teatro Berga, sono esposti alcuni pannelli informativi, proposti sotto forma di stampe.

Uno di questi presenta una ricostruzione prospettica del teatro, realizzata sulla base dei disegni di Giovanni Miglioranza.

Un altro pannello illustra l'ubicazione del teatro, la sua storia, nonché lo sviluppo del moderno quartiere di Berga, fornendo anche una descrizione della struttura architettonica dell'edificio teatrale.

Alcune fotografie aeree mostrano l'area in cui sorgeva il monumento, accompagnate dalla riproduzione di disegni originali del Miglioranza.

Infine, un altro pannello descrive il processo di restauro della statua eroica maschile acefala.

Si ritiene che sarebbe opportuno mantenere il contenuto degli attuali pannelli informativi, integrandoli con un nuovo pannello che offra una panoramica generale sulla struttura e le funzioni del teatro romano, in modo da fornire informazioni di base anche ad un pubblico non specializzato. Tutti i pannelli dovrebbero essere collocati nella parte iniziale della sala, permettendo così ai visitatori di acquisire un quadro complessivo del teatro romano e della storia del teatro Berga prima di proseguire nella visita dei reperti.

Infine, sarebbe utile implementare il contenuto delle didascalie, al fine di offrire al pubblico una comprensione più approfondita dei reperti esposti.

Per la realizzazione dei contenuti destinati ai pannelli espositivi e alle didascalie della sala dedicata al teatro Berga, il punto di partenza è stato il materiale archivistico e bibliografico consultato, che è stato analizzato in profondità per estrapolare le informazioni da utilizzare nei testi.

Successivamente, è stato necessario rielaborare queste informazioni per adattare al formato espositivo.

L'obiettivo principale durante la stesura dei contenuti è stato quello di garantire l'accessibilità dei testi, rendendoli comprensibili e fruibili da un pubblico il più ampio possibile.

Le informazioni sono state riorganizzate con attenzione, mantenendo il focus sugli aspetti più rilevanti e cercando di evitare qualsiasi dettaglio superfluo.

L'idea è stata quella di semplificare il messaggio, eliminando ciò che non contribuisce al messaggio centrale, in modo da non appesantire il visitatore con dati inutili.

Di conseguenza, le frasi sono brevi e chiare, utilizzano un linguaggio semplice e accessibile, evitando termini troppo tecnici o specialistici.

Pur non essendo prevista in questo elaborato una traduzione multilingue per i pannelli e le didascalie, sarebbe auspicabile che, qualora il progetto venisse realizzato, siano aggiunte traduzioni dei testi in almeno due lingue, oltre all'inglese, per favorire una fruizione ad un pubblico internazionale.

Come carattere tipografico, si è scelto il *font* Arial, per garantire leggibilità e professionalità.

Di seguito è presentato il contenuto del pannello espositivo.

IL TEATRO ROMANO: STRUTTURA E FUNZIONE

In età romana il teatro era un edificio dove i cittadini potevano assistere a spettacoli di vario genere (soprattutto tragedie e commedie).

Dal punto di vista architettonico, il teatro era composto da varie parti, ognuna con una funzione ben precisa.

La **cavea**, era una gradinata semicircolare destinata ad accogliere il pubblico, permettendo a tutti di godere dello spettacolo da una posizione privilegiata. Di fronte alla cavea si trovava l'**orchestra**, una zona semicircolare dove si esibiva il coro.

Di fronte alla cavea vi era la scena, cioè, lo spazio dove gli attori si esibivano. Alle sue spalle vi era l'**edificio scenico**, una grande struttura architettonica, solitamente a due o più piani, che fungeva da sfondo per gli spettacoli.

Di seguito è presentato il contenuto aggiornato delle didascalie.

1- FRAMMENTI DI CORNICI

Si tratta di parti architettoniche con funzione decorativa.

Tutti i frammenti sono realizzati in marmo e risalgono alla metà del I secolo d.C.

I marmi utilizzati per la realizzazione di questi oggetti provengono da diverse regioni del bacino del Mediterraneo, testimonianza della vasta rete commerciale dell'epoca.

Questi frammenti provengono dall'edificio scenico del teatro, sfondo del palcoscenico dove si esibivano gli attori.

2- SIMA DI CORNICE CON MENSOLE E CASSETTONI

Si tratta di una parte architettonica con funzione decorativa.

Questo frammento, realizzato in marmo, risale al I secolo d.C. e proviene dal frontescena del teatro.

3- COLONNA SCANALATA

Questo pezzo risale ai decenni centrali del I secolo d.C. ed era parte della decorazione del frontescena del teatro, che si sviluppava su più ordini sovrapposti.

Un aspetto particolarmente interessante è la sua ricchezza cromatica.

Nel teatro Berga le colonne con fusto liscio in marmo africano e quelle scanalate in marmo numidico, di dimensioni maggiori, probabilmente occupavano il livello inferiore, mentre le colonne in marmo africano liscio e bardiglio, erano posizionate al medesimo livello o in quello superiore.

4- FRAMMENTI DI CAPITELLO CORINZIO

Risale ai decenni centrali del I secolo d.C. e proviene dal teatro Berga. Tuttavia, al momento, non è possibile determinare con certezza la sua collocazione originaria all'interno dell'edificio.

5- CAPITELLO FIGURATO

Questo pezzo, databile ai decenni centrali del I secolo d.C., proviene dal teatro Berga. Tuttavia, non è possibile stabilire con precisione la sua collocazione originale all'interno del teatro.

6- TESTA DI TORO

Questa testa di toro, risalente al I secolo d.C. e realizzata in pietra (calcere di Aurisina), era probabilmente collocata nella fascia bassa del frontescena del teatro. Il suo stile rivela una particolare attenzione dello scultore nella resa dei dettagli come gli occhi, le narici, le pieghe della pelle e la folta peluria arricciata. È molto probabile che questa testa taurina fosse parte di un elemento decorativo strutturale del frontescena del teatro, come una grande mensola o la chiave di volta di un arco.

7- CAPITELLO IN STILE CORINZIO

Questo reperto, databile al I secolo d.C., proviene dal teatro Berga e fu successivamente riutilizzato come sostegno per l'acquasantiera nella chiesa parrocchiale di Grumolo delle Abbadesse (Vicenza). Non è stato attualmente possibile individuare con sufficiente sicurezza la sua collocazione originale.

8- FRAMMENTO DI PIEDE COLOSSALE DI STATUA POSTA SU UNA BASE

Questo frammento, databile al I o al II secolo d.C., si distingue per le sue grandi dimensioni, che suggeriscono una funzione e una collocazione diversa rispetto ad altre statue appartenute al teatro. Secondo alcuni, essa apparteneva al sacello cultuale, una piccola area recintata dedicata al culto di una divinità minore.

Le dimensioni eccezionali di questo reperto lo rendono unico rispetto agli altri ritrovamenti del teatro.

Si ritiene che facesse parte di una figura maschile che in origine raggiungeva almeno i 4 metri di altezza.

9- TESTA DI STATUA DI DIVINITÀ FLUVIALE

Il reperto rappresenta la testa di una divinità fluviale ed è parte di un altorilievo.

L'altorilievo è una tecnica scultorea in cui le figure modellate spiccano in rilievo dal piano di fondo, estendendosi per circa tre quarti del loro spessore o includendo anche parti a tuttotondo.

Sebbene le forme siano definite in tre dimensioni, esse rimangono ancora parzialmente attaccate allo sfondo, creando un effetto di profondità che si avvicina a quello della scultura a tutto tondo.

Sebbene manchino elementi strutturali che consentano di determinare con certezza la collocazione di questo reperto, databile al II secolo d.C., si può ipotizzare che fosse posizionato nella zona del palcoscenico, dove passava un canale per il deflusso delle acque piovane.

Gli attributi della figura suggeriscono che rappresentasse una divinità delle acque, probabilmente Oceano.

Il tema acquatico non è estraneo al teatro romano: accanto al palcoscenico, infatti, si trovava un canale di deflusso (euripo), che alimentava le fontane collocate nelle nicchie di fronte alla cavea, creando un'atmosfera suggestiva durante gli spettacoli.

10- TESTA DI CAVALLO DA ALTORILIEVO

Questo altorilievo, databile al II secolo d.C., potrebbe essere stato utilizzato per decorare la scena del teatro.

Tuttavia, la ricerca condotta finora non ha fornito risultati conclusivi riguardo alla sua esatta collocazione all'interno dell'edificio.

11- STATUA EROICA MASCHILE ACEFALA

Questa statua, databile al I secolo d.C., era collocata lungo il muro del frontescena in uno degli spazi di risulta, scanditi dal colonnato.

Rappresentata in nudità eroica, la figura è avvolta da un mantello che le cinge i fianchi.

Realizzata in marmo docimeno, un tipo di marmo particolarmente lucente molto usato dagli antichi e proveniente dalla Frigia, odierna Turchia, non è possibile definire con certezza l'identità del personaggio raffigurato.

12- STATUA LORICATA ACEFALA

Questa statua, databile al I secolo d.C., era collocata lungo il muro del frontescena in uno degli spazi di risulta scanditi dal colonnato.

La figura raffigurata indossa una lorica, cioè la corazza utilizzata dai legionari romani per proteggere il petto e l'addome.

Il pezzo è realizzato in marmo pentelico, un marmo bianco a grana fine proveniente da Atene.

13- RITRATTO DI AUGUSTO

Questo reperto, databile al I secolo d.C., era collocato lungo il muro del frontescena in uno degli spazi di risulta scanditi dal colonnato.

Della statua rimane solo la testa, adornata da una corona civica e radiata.

La corona civica era un'onorificenza utilizzata nell'antica Roma, conferita a chi avesse salvato la vita di un cittadino romano, ed era simbolo di valore e onore.

La corona radiata, inizialmente attribuita come onorificenza al generale trionfante durante l'età repubblicana, divenne un simbolo distintivo degli imperatori romani nell'epoca imperiale.

La sua forma, caratterizzata da raggi simili a quelli del sole, rappresentava il potere e l'autorità dell'imperatore.

Il materiale impiegato per questa scultura è il marmo pario, una pregiata varietà di marmo bianco a grana fine, estratta dalle cave situate sull'isola di Paro, in Grecia.

14-STATUA DI AGRIPPINA MINORE

Questo reperto, databile al I secolo d.C., è stato rinvenuto nel settore orientale del frontescena.

La statua presenta il volto rivolto verso destra, suggerendo che entrambe fossero collocate nel medesimo settore del teatro, orientate verso il pubblico seduto nella cavea.

Tale disposizione avrebbe permesso di creare un effetto scenico particolare, mettendo in risalto le figure mentre guardavano verso gli spettatori.

La statua è in marmo docimeno, un tipo di marmo particolarmente lucente molto usato dagli antichi e proveniente dalla Frigia, odierna Turchia.

15-STATUA FEMMINILE DI ANTONIA MINORE

Questa statua, databile al I secolo d.C., è stata rinvenuta nel settore orientale del frontescena del teatro.

La statua presenta il volto rivolto verso destra, suggerendo che entrambe fossero collocate nello stesso settore del teatro, orientate verso il pubblico seduto nella cavea.

Questa disposizione avrebbe creato un effetto scenico particolare, evidenziando le figure e permettendo loro di "guardare" verso gli spettatori.

La statua è in marmo docimeno, un tipo di marmo particolarmente lucente molto usato dagli antichi e proveniente dalla Frigia, odierna Turchia.

16-ESTRADOSSO DI ARCO

Datata al I secolo d.C., questa lastra appartiene al rivestimento delle partizioni secondarie del frontescena.

Realizzata in marmo bianco, è costituita da tre fasce di altezza decrescente, lavorate a martellina.

17-RIVESTIMENTO DI ARCHITRAVE

Datata al I secolo d.C., questa lastra di rivestimento, di cui si conservano più frammenti, proviene dal frontescena del teatro ed è in marmo lunense, un tipo di marmo estratto dalle cave delle Alpi Apuane, situate nel territorio di Carrara.

I frammenti furono uniti originariamente tramite perni in ferro.

5.5 Gli approfondimenti tramite QR code

Si prevede che i visitatori possano fruire di un approfondimento della visita, progettato in particolare per i più giovani, in particolare per gli studenti della scuola primaria.

Con la consapevolezza della difficoltà di realizzare un percorso espositivo che soddisfi le esigenze di ogni tipologia di pubblico, si ritiene utile integrare il percorso con informazioni mirate a rendere l'esperienza museale più accessibile ai bambini e ragazzi, offrendo loro l'opportunità di esplorare e apprezzare i reperti esposti, sia con il supporto di un adulto che in autonomia.

Per facilitare questo approccio, si propone l'applicazione di codici QR da scansionare alla base dei pannelli dei reperti più significativi selezionati per l'approfondimento, con l'indicazione del tipo di contenuto cui si avrà accesso.

Gli elementi più significativi da includere negli approfondimenti tramite QR code sono i reperti della statuaria e le decorazioni architettoniche di maggior rilievo, come la testa di toro e il frammento di piede colossale.

Questi reperti, essendo facilmente riconoscibili e contestualizzabili, sono particolarmente adatti per un pubblico giovane e non esperto, rispetto ad altri elementi come colonne o capitelli, che potrebbero risultare meno immediati nella comprensione.

Questo semplice supporto tecnologico si affiancherebbe al già esistente opuscolo su Vicenza romana disponibile presso il Museo, già menzionato in precedenza.

Il contenuto, accessibile tramite QR code in formato PDF, consisterebbe in un disegno illustrativo ed una descrizione del reperto esposto.

L'illustrazione didattica pensata per i giovani dovrebbe essere caratterizzata da colori vivaci e da un linguaggio visivo coinvolgente.

Segue la presentazione della didascalia che potrebbe accompagnare le illustrazioni di alcuni reperti.

1- TESTA DI TORO

Questa testa di toro ha più di duemila anni! È scolpita nella pietra di Aurisina ed è così realistica che sembra quasi che possa muovere gli occhi e battere le corna da un momento all'altro!

Si pensa che questa testa decorasse la parte bassa del frontescena del teatro, come un supereroe pronto a proteggere l'edificio.

Quello che rende questa testa ancora più incredibile sono i dettagli: puoi distinguere gli occhi, le narici, le pieghe della pelle e perfino la peluria sul muso, proprio come su un toro vero!

Non è fantastico? È stata scolpita con il cuore e la passione da un artista antico, che ci ha lasciato questa piccola "creatura" di pietra come regalo.

Si pensa che questa testa fosse solo una parte di un gigantesco puzzle!

Forse faceva parte delle mensole o delle decorazioni che sostenevano gli archi del teatro.

Immagina il teatro come un enorme puzzle magico fatto di pezzi che si univano per raccontare storie fantastiche e dare vita a un'atmosfera spettacolare durante gli spettacoli!

2- FRAMMENTO DI PIEDE DI STATUA COLOSSALE

Questo frammento, che ha più di duemila anni, è davvero speciale!

È il piede di una statua gigante, che rappresentava probabilmente una divinità super potente.

La statua era altissima, quasi 4 metri!

È una delle cose più straordinarie che sono state trovate nel teatro, e il suo "piede gigante" ci fa capire che doveva essere davvero una figura maestosa!

3- TESTA DI DIVINITÀ FLUVIALE

Immagina di essere nel teatro romano, circondato da rumori, luci e tanta magia... ed ecco, in un angolo, questa straordinaria statua di una divinità che sembra quasi pronta a tuffarsi nell'acqua!

Sebbene non siamo certi di dove fosse collocata, sappiamo che è datata al II secolo d.C. e che probabilmente si trovava vicino al palcoscenico, proprio dove c'era un canale che faceva defluire l'acqua piovana.

Un po' come un supereroe acquatico pronto a entrare in azione quando c'era bisogno!

Gli attributi della statua ci fanno pensare che si trattasse di una divinità delle acque, forse addirittura Oceano in persona!

Chi lo sa, magari ogni volta che l'acqua del canale scorreva, era lui a comandare il flusso, dando un tocco magico allo spettacolo.

Il tema dell'acqua non è affatto strano nel teatro romano.

Infatti, vicino al palcoscenico c'era un canale chiamato euripo, che poteva portare l'acqua delle fontane, rendevano l'atmosfera ancora più spettacolare durante gli spettacoli, creando bellissimi giochi d'acqua!

4- STATUA DI EROE SENZA TESTA

Immagina di camminare nel cuore del teatro romano, dove l'aria è carica di storia e di mistero... e all'improvviso, davanti a te, appare una figura misteriosa!

Questa statua, che ha più di duemila anni, si trovava lungo il muro del palcoscenico, dove le colonne sembravano quasi farle da guardiane.

Questa statua, tutta muscoli e determinazione, rappresenta un importante personaggio dell'antichità.

Indossa solo un mantello intorno ai fianchi, pronto a proteggerlo nelle sue avventure.

La statua è fatta di marmo, un materiale che brillava alla luce del sole.

Peccato che, nonostante tutta la sua bellezza e maestosità, non siamo sicuri di chi rappresenti: un eroe leggendario?

Un dio potente?

Questa figura rimane un piccolo mistero, ma è proprio questo che la rende ancora più affascinante!

Chi sarà mai?

Forse un supereroe dell'antichità che ci guarda ancora da lontano, aspettando il momento giusto per fare il suo ritorno!

5- STATUA DI SOLDATO SENZA TESTA

Immagina di trovarti nel cuore di un antico teatro romano, dove l'atmosfera è elettrica, e davanti a te questa statua misteriosa sembra pronta a lanciarsi in battaglia!

Questo reperto, che ha più di duemila anni, si trovava lungo il muro del palcoscenico!

Era come un "guardiano" del teatro, sempre pronto a proteggere la sua posizione.

La statua rappresenta un eroe romano che indossa una lorica, cioè la corazza che i soldati romani usavano per proteggere il petto e l'addome durante le battaglie.

Immagina questo guerriero forte e coraggioso, pronto ad affrontare qualsiasi nemico per difendere l'impero.

Questa figura è scolpita nel marmo pentelico, una pietra che brillava sotto il sole.

La statua non è solo un'opera d'arte, ma un simbolo di forza e coraggio, come i supereroi dei nostri tempi, ma con l'armatura di un soldato romano!

6- RITRATTO DI AUGUSTO

Questo frammento, che risale a più di duemila anni fa, ci mostra il ritratto dell'imperatore Augusto in tutta la sua maestosità!

È stato trovato vicino al palcoscenico, vicino al colonnato, dove il grande imperatore sembrava vegliare su ogni spettacolo, quasi come se fosse pronto a intervenire!

Oggi resta solo la sua testa, che però è ancora più imponente grazie alla presenza di due corone, una civica e una radiata.

La corona civica era un'onorificenza e un simbolo di grande onore e valore, proprio come una medaglia che viene consegnata dopo aver compiuto un'impresa straordinaria!

Augusto, con questa corona, non era solo un imperatore: era un simbolo di potere e di rispetto, una figura che rappresentava la forza e la protezione di Roma.

La scultura è realizzata in marmo pario, una delle pietre più pregiate dell'antichità, noto per la sua bellezza e la grana fine che rende ogni dettaglio ancora più straordinario.

Era come se il marmo stesso parlasse della grandezza di Roma e del suo imperatore.

7- STATUA DI AGRIPPINA MINORE

Immagina di essere nel cuore del teatro romano, dove l'aria è carica di magia e i personaggi sembrano prendere vita.

Questa statua, che risale a più di duemila anni fa, è stata trovata nel settore orientale del frontescena, dove le statue sembravano fare da guardiani al grande spettacolo che si stava svolgendo!

La statua, proprio come quella di Antonia Minore, ha il volto rivolto verso destra, come se stesse guardando gli spettatori con uno sguardo deciso.

Questo ci fa pensare che entrambi i reperti fossero sistemati nello stesso settore del teatro, posizionati per guardare il pubblico seduto sulle gradinate.

Immagina l'effetto che facevano queste figure, come se stessero realmente interagendo con gli spettatori, creando un'atmosfera ancora più magica e coinvolgente!

Questa disposizione non era solo un dettaglio estetico: era un vero e proprio effetto scenico studiato per dare vita alle statue e farle sembrare più vive che mai.

Realizzata in marmo docimeno, una pietra pregiata e lucente, questa statua sembra quasi che possa uscire dal palco e venire a trovarci!

8- STATUA DI ANTONIA MINORE

Immagina di trovarti nel cuore di un antico teatro romano, dove ogni angolo sembra raccontare una storia.

Questa statua, che risale al I secolo d.C., è stata trovata nel settore orientale del frontescena.

La statua, proprio come quella di Agrippina Minore, ha il volto rivolto verso destra, quasi a guardare il pubblico sulle gradinate, come se volesse interagire con gli spettatori! Non è solo una statua, ma una guardiana di quello spettacolo che, messa al posto giusto, sembrava "osservare" chi sedeva ad ammirarla.

Questa disposizione era studiata per creare un effetto scenico straordinario: ogni figura guardava verso gli spettatori, come se facesse parte del grande show, avvolgendo il pubblico in un'esperienza più immersiva.

Era un po' come se queste statue fossero attori di pietra, pronti a interpretare il loro ruolo nel teatro.

Realizzata in marmo docimeno, un materiale di qualità superlativa, questa statua non è come tutte le altre: è fatta di un marmo particolare che non è mai completamente bianco.

È come una pietra viva che, nel corso dei secoli, ha mantenuto il suo fascino, rendendo ogni dettaglio ancora più prezioso e straordinario!

5.6 La collocazione dei reperti nella sala museale

Dai sopralluoghi condotti presso il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza è emerso che la disposizione dei reperti all'interno della sala museale non segue rigidamente la logica della loro provenienza diretta dagli scavi archeologici.

Tuttavia, a seguito della ricerca bibliografica e d'archivio, si può affermare che la maggior parte dei reperti esposti proviene dall'area della scena del teatro.

Tra i reperti in esposizione, 3 di essi – il "frammento di piede colossale su base", il "capitello figurato" e i "frammenti di capitello corinzio" – non sono strettamente legati all'area della scena e, per questo, potrebbero non essere pertinenti alla collocazione attuale.

Pur riconoscendo che le teche e i supporti utilizzati presentano segni di invecchiamento e che sarebbe opportuno valutare un loro aggiornamento estetico, si ritiene che la disposizione generale dei reperti nella sala non necessiti di modifiche significative.

Tuttavia, i tre pezzi precedentemente citati, in considerazione della loro provenienza incerta rispetto alla scena del teatro, potrebbero essere raggruppati in un'area separata, così da sottolineare la loro parziale estraneità rispetto al resto dei reperti esposti.

5.7 I marmi del teatro Berga: una proposta espositiva

Un'ulteriore proposta per arricchire e completare l'esposizione della sala museale dedicata al teatro Berga prevede l'inserimento di una nuova sezione dedicata ai marmi impiegati per la realizzazione delle statue e degli elementi architettonici dell'edificio.

Questa sezione potrebbe essere allestita all'inizio del percorso espositivo, in accompagnamento alla storia del teatro.

L'idea è quella di allestire una teca contenente lastre di marmo appartenute al teatro, prelevate dalle cassette attualmente conservate nel chiostro del museo.

Ogni campione di marmo dovrebbe essere accompagnato da una breve didascalia descrittiva, che fornisca al visitatore informazioni sulle caratteristiche del materiale.

Si presentano di seguito le didascalie scelte ad accompagnare i campioni espositivi di marmo.

AURISINA

Il marmo di Aurisina, noto anche come "pietra di Aurisina", è una roccia sedimentaria calcarea di colore grigio chiara, apprezzata per la sua eccezionale durezza, compattezza e resistenza.

Queste caratteristiche lo rendono particolarmente adatto per lavori di scultura e architettura.

MARMO LUNENSE

Questa pietra ornamentale si distingue per il suo colore bianco candido, che talvolta presenta riflessi dorati.

I Romani la chiamavano *Marmor Lunense*, con riferimento alla città di Luni (attuale Carrara, Toscana), che costituiva il sito di estrazione di questo materiale.

MARMO PAVONAZZETTO

Il marmo pavonazzetto è una varietà di marmo con fondo bianco e venature di color viola scuro, simili a quelle della coda di un pavone.

Conosciuto anche come marmo frigio (*Marmor Phrygium*), o marmo docimio, questo marmo veniva cavato in Asia Minore (odierna Turchia), vicino a İskehisar, un sito storicamente famoso per le sue cave.

MARMO AFRICANO

Il marmo africano è una varietà pregiata di marmo largamente utilizzata dai Romani, noto anche con il nome latino di *Marmor Luculleum*.

Questo marmo veniva estratto dalle cave situate nei pressi della città antica di Teos, vicino a Smirne, in Asia Minore (nell'odierna Turchia).

MARMO GIALLO ANTICO

Il marmo giallo antico è una varietà di marmo ampiamente utilizzata dai Romani, conosciuta in latino come *Marmor Numidicum*, che veniva cavato presso la città antica di Simitthus, attuale villaggio di Chemtou, in Tunisia.

Si tratta di un marmo di colore giallo uniforme.

MARMO PORTASANTA

Il marmo portasanta (noto anche come "*Marmor Chium*" in latino) si caratterizza per la presenza di venature che vanno dal rosso al sanguigno, su fondo scuro.

Veniva estratto nelle cave di marmo presenti a Chio, isola del Mar Egeo orientale.

MARMO PENTELICO

Il marmo pentelico è un marmo bianco a grana fine, che può presentare delicate sfumature di color giallo oro e talvolta venature verdastre.

Veniva estratto in Grecia, nei pressi di Atene, sul versante orientale del monte Pentelico.

MARMO PARIO

Il marmo pario è un marmo bianco a grana fine di alta qualità, estratto dalle rinomate cave dell'isola di Paros, in Grecia.

5.8 Le riproduzioni tridimensionali del teatro

Si ritiene opportuno, a complemento di quanto già presente nella sala museale, l'inserimento di due modelli tridimensionali che arricchiscano l'efficace proposta della riproduzione in 3D della "Testa di toro".

I modelli, che andrebbero collocati all'ingresso della sala, dovrebbero consistere in una ricostruzione integrale del teatro Berga e in una riproduzione in scala maggiore della sola scena, basata sui disegni realizzati da Giovanni Miglioranza (Fig. 48).

L'intento di tali riproduzioni sarebbe quello di offrire ai visitatori un supporto visivo che favorisca una comprensione più immediata della struttura del teatro, in particolare della scena, da cui proviene la maggior parte dei reperti esposti nella sala del Museo.

L'introduzione di modelli tridimensionali consentirebbe infatti una migliore contestualizzazione dei reperti, agevolando la comprensione di un'architettura complessa come un teatro, soprattutto per i visitatori meno esperti. Inoltre, questi modelli, essendo accessibili al tatto, offrirebbero un'esperienza sensoriale diretta che potrebbe coinvolgere in modo particolare i visitatori più giovani e quelli con disabilità sensoriali, ampliando così l'accessibilità dell'esposizione.

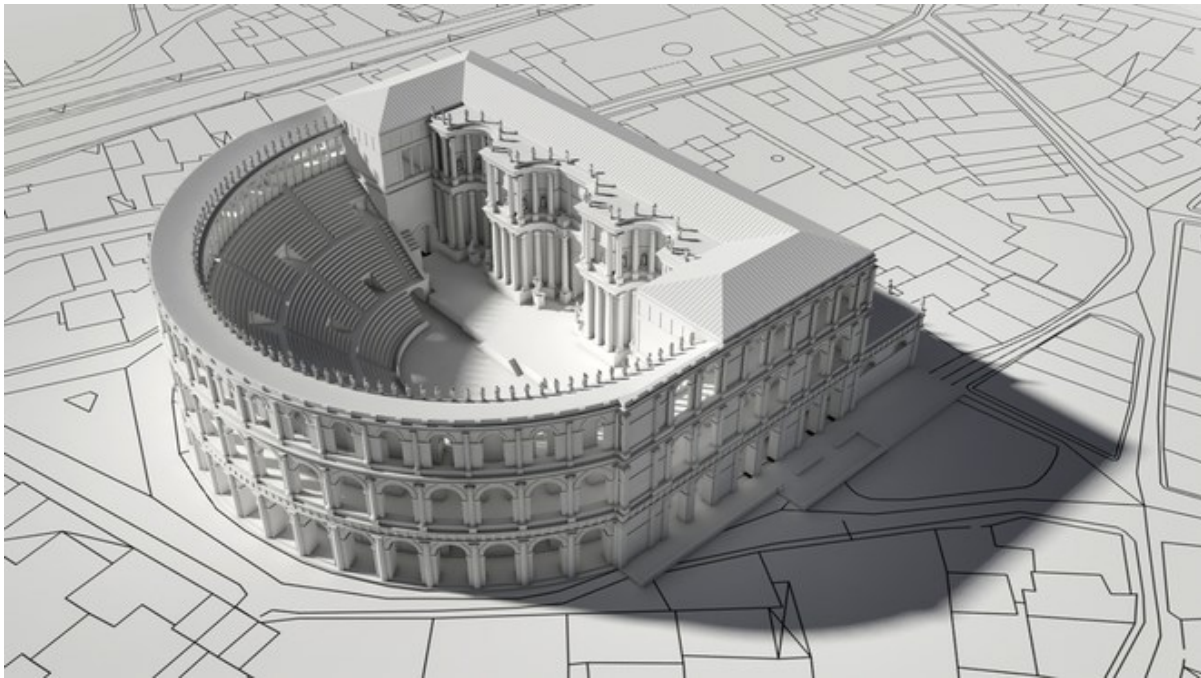


Fig. 48 – Ricostruzione tridimensionale del teatro Berga sulla base dei disegni di Giovanni Miglioranza (https://ladomenicadivicenza.gruppovideomedia.it/foto/PRI/art_5974_1_130540-render_burtetfabris.jpg).

5.9 La pannellistica nel sito del teatro Berga

Al momento, nel quartiere del teatro non è presente una pannellistica che fornisca informazioni sintetiche sulla storia del sito, la cui antica presenza può sfuggire facilmente ai visitatori meno attenti.

L'unico elemento informativo disponibile è una targa (Fig. 49), che risulta troppo sommaria e poco adeguata.



Fig. 49 – Targa collocata in corrispondenza del teatro romano di Vicenza.

Si propone pertanto di collocare un nuovo pannello a sostituzione di questa targa, di cui viene di seguito presentato il contenuto.

La collocazione che si ritiene più consona per la collocazione di questo pannello è presso l'attuale Piazzola San Giuseppe, che permette di vedere distintamente la curvatura della cavea (Fig. 50).



Fig. 50 – Piazzola San Giuseppe, Vicenza

(<https://www.google.it/maps/place/Piazzola+S.+Giuseppe,+36100+Vicenza+VI>)

IL TEATRO “BERGA”

Il Teatro di Berga è uno dei più grandi e significativi edifici pubblici costruiti dai Romani a Vicenza, un capolavoro architettonico che non ha uguali nelle città del Nord Italia.

La sua costruzione iniziò verso la fine del I secolo a.C., sotto l'imperatore Ottaviano Augusto.

Il teatro sorgeva in una posizione strategica, a poca distanza dal fiume Retrone che scorreva poco più a nord e delimitava la città.

L'edificio era orientato in senso nord-sud, con la cavea (le gradinate semicircolari destinate al pubblico) rivolta verso settentrione.

Era un edificio molto grande, che poteva ospitare circa cinquemila spettatori.

La struttura era riccamente decorata con marmi provenienti da diversi paesi del Mediterraneo, tra cui l'Italia, la Grecia, il Nord Africa e la Turchia.

Il teatro continuò ad essere utilizzato fino al III secolo d.C.

Successivamente, subì numerosi cambiamenti: nel Duecento fu trasformato in carcere, poi cadde in rovina e venne utilizzato come cava di pietra.

Nei secoli, alcuni edifici residenziali furono costruiti al di sopra dei suoi resti.

Le facciate di questi edifici hanno una particolare conformazione curvilinea, in quanto ricalcano il perimetro semicircolare della cavea del teatro romano.

Conclusioni

Al termine del lavoro svolto, è possibile fare alcune riflessioni significative.

L'analisi del teatro romano di Vicenza attraverso una prospettiva archeologica, unita alla valutazione dell'attuale stato del sito originario del monumento e della sala del Museo Naturalistico Archeologico che ospita i reperti da esso provenienti in termini di valorizzazione, ha confermato la potenzialità culturale del teatro Berga e il suo stretto legame con la storia della città che lo ospita. Questo monumento ha attraversato numerosi eventi nel corso della storia e rappresenta un esempio di adattamento e resilienza, affascinante non solo per i cittadini locali, ma anche per i visitatori esterni.

A partire da queste considerazioni e a seguito di un'accurata ricerca preliminare, è stata elaborata una proposta di valorizzazione che intende arricchire l'offerta culturale legata a questo monumento all'interno del Museo di Vicenza e, in misura minore, nel sito originario del teatro.

La tesi si è focalizzata in particolare sugli strumenti di comunicazione scritta, ritenendo che una buona divulgazione debba basarsi su contenuti solidi e ben documentati, in grado di coinvolgere il pubblico e la comunità attraverso informazioni nuove e accattivanti, ma al contempo esito di una rigorosa ricerca storica.

Il progetto proposto non deve essere considerato come una soluzione definitiva, ma piuttosto come un punto di partenza per un possibile miglioramento della proposta di valorizzazione già esistente. La scelta di sviluppare contenuti diversificati per i diversi tipi di pubblico è stata guidata dall'intento di garantire un approccio inclusivo, con l'obiettivo di attrarre un pubblico ampio e variegato, nel rispetto dei principi di una valorizzazione attenta e consapevole del patrimonio culturale di Vicenza. È infatti fondamentale adottare una comunicazione alternativa, capace di avvicinare il pubblico e stimolare l'interesse per una storia che appartiene a loro, evitando, al contrario, di creare distanze. Inoltre, l'inclusione di un approfondimento sulla storia dei materiali utilizzati per la costruzione e la decorazione del teatro risponde alla volontà di proporre una narrazione completa, che non si limiti agli aspetti storico-artistici, ma che offra una visione completa della storia del monumento. La proposta di valorizzazione presentata va intesa come una base di partenza, che potrebbe necessitare di ulteriori sviluppi, come ad esempio una rinnovata grafica per i pannelli espositivi e nuove illustrazioni da associare ai contenuti dei codici QR qui proposti. Un aggiornamento delle teche e delle strutture di supporto per i reperti potrebbe inoltre contribuire a conferire nuova vitalità all'intera proposta espositiva.

In conclusione, il Teatro Berga rappresenta un elemento imprescindibile nel patrimonio storico-culturale di Vicenza, e il suo recupero e la sua valorizzazione costituiscono un passo fondamentale per la tutela e la promozione del patrimonio culturale della città.

BIBLIOGRAFIA

Barichella 1869: V. Barichella, *Alcune notizie sul Teatro di Berga*, 1869.

Basso-Bianco-Legrottaglie 2004: P. Basso, M. L. Bianco, G. Legrottaglie, *L'apparato decorativo del teatro Berga*, in *I palazzi Gualdo di Vicenza*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2004.

Basso-Cavaliere 2013: P. Basso, G. Cavaliere Manasse, *L'età Romana e Tardoantica*, Marsilio, 2013.

Bertolazzi-La Monaca 2010: R. Bertolazzi, V. La Monaca, *Regio X (Venetia et Histria), parte occidentale: Vicetia, Mantua, Tridentum, Verona. Atti della XVI Rencontre sur l'épigraphie*, Bari 2010.

Biraschi 1988: *Strabone, Geografia: L'Italia*, a cura di A. M. Biraschi, 1988.

Bonetto J., Pettenò E., Previato C., Trivisonno F., Veronese F., Volpin M. 2021, *Il teatro romano di Padova*, in *Orizzonti*, XXII, 2021.

Bressan 2009: M. Bressan, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana*, Edizioni Quasar, 2009.

Buchi 1987: E. Buchi, *Storia di Vicenza. Il territorio, la preistoria, l'età romana*, Vicenza 1987.

Cadario 2000: M. Cadario, *Il "Navarca" di Capua*, 2000.

Cahn 1997: H. A. Cahn, *Oceanus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VIII*, Artemis, Zurigo, 1997.

Ceretta-Arcaro-Sandri 1981: *Il Berga, teatro romano*, a cura di G. Ceretta, R. Arcaro, A. Sandri, Vicenza, Camera di commercio industria artigianato e agricoltura, 1981.

Cipriano-Mazzocchin 2007: S. Cipriano, S. Mazzocchin, *Produzione e circolazione dei laterizi nel Veneto tra I sec. a.C. e II sec. d.C.: autosufficienza e rapporti con l'area aquileiese*, 2007.

Clavel-Lévêque 1986: M. Clavel-Lévêque, *L'espace des jeux dans le monde romain: hégémonie, symbolique et pratique sociale*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW) II*, 1986.

Cracco-Ruggini 1988: L. C. Ruggini, *Storia totale di una piccola città: Vicenza romana*, in *Storia di Vicenza*, Vol. I, Vicenza, Neri Pozza editore, 1988.

D.Lgs. n. 42 del 2004: *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, Roma 2014.

Dal Lago 2007: A. Dal Lago, *Il Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza a 150 anni dalla sua fondazione: collezioni e ricerca (1855-2005)*, Musei civici, Vicenza, 2007.

Favaretto 1978: I. Favaretto, *Saggio di scavo al teatro di Berga*, Vicenza, 1978.

Fuchs 1987: M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum, Von Zabern, Mainz*, 1987.

Galliazzo 1976: V. Galliazzo, *Capitelli del Museo Civico di Vicenza*, Aquileia Nostra, Aquileia, 1976.

Gamba 2011: M. Gamba, *Nuovi dati di archeologia urbana a Vicenza*, in *Quaderni di archeologia del Veneto*, XXVII, 2011.

Gamba-Cerchiaro 2012: M. Gamba, K. Cerchiaro, *Vicenza, Corso Fogazzaro. L'acquedotto romano*, 2012.

Girardi 1924: M. Girardi, *La topografia di Vicenza romana*, Venezia, 1924.

Hosking ASV 1993: Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza (ASV), D. Hosking, Palazzo S. Giovanni, 1993.

Legrottaglie 2008: G. Legrottaglie, *Il ciclo statuariale del teatro romano di Vicenza: qualche considerazione alla luce delle analisi dei marmi*, Firenze, 2008.

Maggi 1990: S. Maggi, *Augusto e la politica delle immagini: lo Huftmanteltypus (sul significato di una iconografia e sulla sua formazione)* in *Rivista di Archeologia* vol. XIV, 1990

Marchini 1979: G. P. Marchini, *Vicenza romana*, Fiorini, Verona, 1979.

Marchini G. 1979: G. P. Marchini, *Teatro romano di Berga: uno scavo di cento anni fa a Vicenza*, Vicenza, 1979.

Mattiello 2012: F. Mattiello, *Vicenza Romana*, Edizioni Messaggero, Padova, 2012.

Miglioranza 1838: G. Miglioranza, *Relazione intorno agli scavi intrapresi per l'illustrazione dell'antico Teatro di Berga in Vicenza*, 1838.

Pace-Miglietta-Boero 2008: R. Pace, A. M. Miglietta, F. Boero, *Comunicare nel Museo: i pannelli esplicativi come strumento di mediazione culturale*, in *Museologia Scientifica nuova serie* • 2(1-2), 2008.

Palladio 1570: A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570.

Pensabene 1998: P. Pensabene, *Il fenomeno del marmo nel mondo romano*, in *I marmi colorati*, 1998

Prandoni 1998: R. Prandoni, *I marmi colorati del Teatro Berga a Vicenza*, 1998.

Rigoni 1986: M. Rigoni, *Museo ritrovato. Restauri, Acquisizioni, Donazioni, 1984-1986*, Edizioni Electa, 1986.

Rigoni 1988: M. Rigoni, *La città romana: aspetti archeologici*, in *Storia di Vicenza*, Vol. I, Vicenza, Neri Pozza editore, 1988.

Rigoni ASV 1991: Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza (ASV), M. Rigoni, *Elementi lapidei del teatro Berga*, 1991.

Rigoni 2004: M. Rigoni, *Il teatro romano di Berga*, in *I palazzi Gualdo di Vicenza*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2004.

Tertulliano, *De spectaculis*.

Tosi 2003: G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia Romana*, Quasar, Roma, 2003.

Tozzi 1988: P. Tozzi, *Lettura topografica del territorio*, in *Storia di Vicenza*, Vol. I, Vicenza, Neri Pozza editore, 1988.

Villar 1997: F. Villar, *Gli Indoeuropei e le origini dell'Europa*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Zanker 2002: P. Z., *Un'arte per l'impero*, Mondadori Electa, 2002.

SITOGRAFIA

<https://archeologiavocidalpassato.com/tag/giovanni-miglioranza/>

https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/filemaker/stampa_scheda_estesa.php?recid=45

<https://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/piante/VI-civicook.jpg>

<https://archivio.bibliotecabertoliana.it/archivio/fondo/produttore/IT-BRT-ST900-000066>

<https://www.artribune.com/attualita/2014/07/la-riforma-franceschini-i-punti-salienti-schematicamente/>

<http://beniculturali.it>

<https://www.capitoliumart.com/it/lotto/condottiero/xlt-30929>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500292868>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500292887>

<https://dati.beniculturali.it/lodview-arco/resource/HistoricOrArtisticProperty/0500292894.html>

https://decarch.it/wiki/index.php/Guida_-_Voce_%22Oggetto%22_-_Vocabolario_-_Ordini_architetti_onici_-_Capitelli_-_corinzieggianti

https://decarch.it/wiki/index.php/Studi_/Le_modanature

<https://dizionario.internazionale.it/parola/corona-civica>

<https://www.google.it/maps/place/Piazzola+S.+Giuseppe,+36100+Vicenza+VI>

https://ladomenicadivicenza.gruppovideomedia.it/foto/PRI/art_5974_1_130540-render_burtetfabris.jpg

<https://lupa.at/24485>

<https://www.museicivivicenza.it/it/>

<https://www.museicivivicenza.it/download/chiestro%20naturalistico.jpg>

<https://www.museicivivicenza.it/download/naturalistico%20facciata.JPG>

<https://www.museicivivicenza.it/download/sito%20stele.JPG>

<https://www.museicivivicenza.it/it/eventi.php/356948>

<https://www.museicivivicenza.it/it/mna/accessibilita.php>

<https://www.museicivivicenza.it/it/mna/visita.php>

<https://www.museinforma.it/wp-content/uploads/2019/11/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascale-e-pannelli.pdf>

<https://servizi2.comune.vicenza.it/cittadino/scheda.php/42724,217959>

<https://www.teknoring.com/wikitecnica/storia/anatirosi/>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/corona_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/corona_(Enciclopedia-Italiana)/)

<https://www.vicenzae.org/it/>

Ringraziamenti

Al termine di questo mio percorso universitario e di tesi, sento la necessità di esprimere la mia sincera gratitudine verso alcune persone che sono state fondamentali in questo cammino.

Desidero ringraziare innanzitutto la mia relattrice, la Prof.ssa Caterina Previato, per l'aiuto costante e soprattutto per la sua infinita pazienza.

La sua guida e i suoi consigli sono stati essenziali per la realizzazione di questo lavoro.

Un sentito ringraziamento va anche alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso, per avermi concesso l'accesso ai loro archivi, così come alla Dott.ssa Giulia Pelucchini della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, per la disponibilità dimostrata.

Un ringraziamento speciale va inoltre al Museo Naturalistico Archeologico di Vicenza, in particolare alla Dott.ssa Viviana Frisone, per l'accoglienza e la preziosa collaborazione.

Un ulteriore ringraziamento va alla Sig.ra Tasso per i suoi utili suggerimenti.

Infine, il ringraziamento più grande va ai miei genitori, per la loro pazienza e amore, che mi hanno permesso di portare a termine questo lungo percorso.

Senza di loro, non credo che sarebbe stato possibile.