

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO



AION

ANNALI DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie | 23-24



2016-2017 | Napoli



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

DIPARTIMENTO DI ASIA AFRICA E MEDITERRANEO

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

Nuova Serie 23-24

2016-2017 Napoli

Progetto grafico e impaginazione
Pandemos Srl

ISSN 1127-7130

Quarta di copertina: Interno di coppa attica con Apollo e il corvo (da Grimal 1992)
(rielaborazione grafica M. Cibelli)

Comitato di Redazione

Irene Bragantini, Matteo D'Acunto, Fabrizio Pesando

Segretario di Redazione: Marco Giglio

Direttore Responsabile: Matteo D'Acunto

Comitato Scientifico

Carmin Ampolo, Ida Baldassarre, Vincenzo Bellelli, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Mariassunta Cuzzo, Bruno d'Agostino, Cecilia D'Ercole, Stefano De Caro, Riccardo Di Cesare, Werner Eck, Arianna Esposito, Patrizia Gastaldi, Maurizio Giangiulio, Michel Gras, Emanuele Greco, Michael Kerschner, Valentin Kockel, Nota Kourou, Xavier Lafon, Maria Letizia Lazzarini, Irene Lemos, Alexandros Mazarakis Ainian, Dieter Mertens, Claudia Montepaone, Wolf-Dietrich Niemeier, Nicola Parise, Athanasios Rizakis, Agnès Rouveret, Giulia Sacco, José Uroz Sáez, Alain Schnapp, William Van Andringa

I contributi sono sottoposti, nella forma del doppio anonimato, a *peer review* di due esperti, esterni al Comitato Scientifico o alla Redazione

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

- Il testo del contributo deve essere redatto in caratteri Times New Roman 12 e inviato, assieme al relativo materiale iconografico, al Direttore e al Segretario della rivista.

Questi, di comune accordo con il Comitato di Redazione e il Comitato Scientifico, identificheranno due revisori anonimi, che avranno il compito di approvarne la pubblicazione, nonché di proporre eventuali suggerimenti o spunti critici.

- La parte testuale del contributo deve essere consegnata in quattro file distinti: 1) Testo vero e proprio; 2) Abbreviazioni bibliografiche, comprendenti lo scioglimento per esteso delle citazioni Autore Data, menzionate nel testo; 3) Didascalie delle figure; 4) *Abstract* in inglese (max. 2000 battute).

- Documentazione fotografica e grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. 17x23 cm; pertanto l'impaginato va organizzato con moduli che possano essere inseriti all'interno di questa "gabbia". Le fotografie e i disegni devono essere acquisiti in origine ad alta risoluzione, non inferiore a 300 dpi.

- È responsabilità dell'Autore ottenere l'autorizzazione alla pubblicazione delle fotografie, delle piante e dell'apparato grafico in generale, e di coprire le eventuali spese per il loro acquisto dalle istituzioni di riferimento (musei, soprintendenze ecc.).

- L'Autore rinuncia ai diritti di autore per il proprio contributo a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

- Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di).

I titoli delle opere, delle riviste e degli atti dei convegni vanno in corsivo e sono compresi tra virgole. I titoli degli articoli vanno indicati tra virgolette singole; seguirà quindi una virgola e la locuzione "in". Le voci di lessici, enciclopedie ecc. devono essere messi fra virgolette singole seguite da "s.v.". Se, oltre al titolo del volume, segue l'indicazione Atti del Convegno/Colloquio/Seminario ..., Catalogo della Mostra ..., questi devono essere messi fra virgolette singole.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato in tondo compreso tra virgole.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione. Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso che la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra virgole dopo quella del numero dell'annata. Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

- Per ogni citazione bibliografica che compare nel testo, una o più volte, si utilizza un'abbreviazione all'interno dello stesso testo costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera (sistema Autore Data), salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (ad es., per Pontecagnano: *Pontecagnano II.1*, *Pontecagnano II.2* ecc.; per il Trendall: *LCS*, *RVAP* ecc.).

- Le parole straniere e quelle in lingue antiche traslitterate, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo. I sostantivi in lingua inglese vanno citati con l'iniziale minuscola all'interno del testo e invece con quella maiuscola in bibliografia, mentre l'iniziale degli aggettivi è sempre minuscola.

- L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

- Font greco: impiegare un *font unicode*.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm (senza punto); circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta: cfr.; *et alii*: *et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./fr.; grammi: gr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; linea/e: l./ll.; lunghezza: lungh.; massimo/a: max.; metri: m (senza punto); millimetri: mm (senza punto); numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof./prof.ssa; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; spessore: spess.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.; vedi: v.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa: *infra*; Nord, Sud, Est, Ovest (sempre in maiuscolo); nota/e: *non vidi*; *supra*.

INDICE

MAURO MENICHETTI, “The Flag Raising on Iwo Jima”. Motivi iconografici antichi e moderni per la celebre foto di Joe Rosenthal	p. 9
VINCENZO BELLELLI, L’arco e la faretra. Nuove ipotesi su una lastra dipinta da Cerveteri	» 21
LUCA CERCHIAI, Il <i>logos</i> delle origini orientali degli Etruschi: breve appunto sull’immaginario visuale	» 55
ANTONELLA MASSANOVA, Pontecagnano: lo scavo della strada in proprietà Negri (1966-1967). Nuove evidenze dell’abitato di età orientalizzante	» 65
MASSIMO CULTRARO – ALESSANDRO PACE, Un cratere scomparso, dei disegni ritrovati. Nuovi dati sull’autorappresentazione delle <i>élites</i> indigene della Sicilia centro-meridionale	» 109
LUCA BASILE, Osservazioni sul repertorio vascolare in argilla grezza da <i>Pithekoussai</i> e Cuma in età arcaica: tradizioni e modelli di riferimento a confronto	» 137
FRANCESCO MARCATTILI, Afroditi “Nere” e tombe di etère: per un’indagine su Volupia e Acca Larentia	» 163
GIUSEPPE LEPORE, Il defunto-eroe: riflessioni sulla privatizzazione del “rituale omerico” in età ellenistica	» 177
ENRICO ANGELO STANCO, Il teatro romano di <i>Allifae</i>	» 199
GIOVANNI BORRIELLO, Le ceramiche ingobbiate dall’abitato antico di Cuma	» 245
ROBERTA DE VITA, Peregrini e forestieri dall’Oriente greco: l’uso della lingua greca a Puteoli	» 261
GIUSEPPE CAMODECA – UMBERTO SOLDOVIERI, Un’inedita dedica puteolana in esametri a <i>Naeratius Scopus</i> , v. c., <i>consularis Campaniae</i> , e un anonimo poeta di tardo IV secolo	» 277
 <i>Rassegne e recensioni</i>	
CINZIA VISMARA, recensione di <i>Rirha: site antique et médiéval du Maroc</i> . I. <i>Cadre historique et géographique général</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016 ; II. <i>Période maurétanienne (Ve siècle av. J.-C. – 40 ap. J.C.)</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016, III. <i>Période romaine (40 ap. J.-C. fin du IIIe siècle ap. J.-C.)</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016 ; IV. <i>Période médiévale et islamique</i> , L. Callegarin et alii edd., Madrid 2016	» 289
 <i>Abstracts degli articoli</i>	 » 297

“THE FLAG RAISING ON IWO JIMA”. MOTIVI ICONOGRAFICI ANTICHI E MODERNI PER LA CELEBRE FOTO DI JOE ROSENTHAL

Mauro Menichetti

La celebre foto di Joe Rosenthal che raffigura l'alzabandiera sul Monte Suribachi a Iwo Jima da parte di soldati statunitensi impegnati contro l'esercito nipponico durante la Seconda Guerra Mondiale è un esempio da manuale del “potere delle immagini” (Fig.1), un potere in grado di offuscare fino a cancellare dalla memoria le avvertenze del testo scritto che consiglierebbero di trattare quell'immagine in modo affatto diverso. L'alzabandiera di Rosenthal non illustra una vittoria né l'esito finale della battaglia di Iwo Jima, tanto che alcuni soldati raffigurati nella scena sarebbero poi morti nelle settimane successive nel prosieguo dei combattimenti. Ma l'alzabandiera di Rosenthal veniva incontro a un desiderio profondo dell'opinione pubblica americana, metteva dinanzi agli occhi una scena di vittoria lungamente sperata e voluta: in questo senso se all'epoca della foto i reali accadimenti a Iwo Jima facevano registrare l'asprezza e la brutalità delle trincee, dei corpi dei soldati straziati sul suolo vulcanico, la continua distruzione di mezzi da sbarco e la difficoltà dei rifornimenti, la foto di Rosenthal metteva in scena un'altra realtà in grado di convivere con quegli accadimenti. La storia ha dato ragione alla foto di Rosenthal divenuta un simbolo indiscusso di vittoria e speranza. Peraltro, la sua storia – la storia di quella foto - continua a produrre novità e interesse da parte di studiosi che operano in discipline diverse¹.

¹ Tra le novità più sorprendenti recentemente emerse è la revisione della lista dei Marines che avrebbero partecipato all'alzabandiera reso celebre da Joe Rosenthal. A seguito di una nuova indagine conclusa nel 2016, lo USMC ha ufficialmente stabilito che all'alzabandiera hanno preso parte i seguenti soldati: Harlon Block, Rene Gagnon, Ira Hayes, Franklyn Sousley, Michael

La ricerca che qui si presenta è divisa in tre parti: la prima richiama il contesto della foto e le circostanze della sua pubblicazione in base a quanto sappiamo dalle ricerche più recenti; la seconda parte riassume la lettura della foto in termini di *visual culture* su cui hanno gettato luce alcuni importanti studi; la terza, infine, presenta una documentazione iconografica che non è mai stata direttamente chiamata in causa negli studi dedicati alla celebre foto dell'alzabandiera.

“Old Glory Goes Up Over Iwo”

Il titolo sopra riportato corrisponde a quello utilizzato dal *New York Times* nell'edizione domenicale del 25 febbraio 1945 quando per la prima volta viene pubblicata la foto di Joe Rosenthal. L'inizio delle operazioni militari a Iwo Jima risale al 15 giugno 1944 e, dopo mesi di lunghi bombardamenti, il 19 febbraio 1945 sbarcano nell'isola 30.000 Marines che dovranno affrontare un difficile terreno di origine vulcanica e, soprattutto, l'esercito giapponese asserragliato in trincee, grotte e nascondigli sotterranei². L'ascesa e la conquista del Monte

Strank e Harold Schutz (<https://www.archives.gov/files/calendar/genealogy-fair/2016/session-9-mcgraw-presentation.pdf> e <https://www.marines.mil/News/Press-Releases/Press-Release-Display/Article/924206/marine-corps-updates-its-official-records-of-first-flag-raising-over-iwo-jima/>). Quest'ultimo, Harold Schutz, sostituisce John Bradley - presente invece nel primo alzabandiera – la cui partecipazione al secondo alzabandiera era stata celebrata nel best seller *Flags of Our Fathers*, scritto dal figlio (Bradley 2000).

² La battaglia di Iwo Jima è stata una delle più cruente di tutta la Seconda Guerra Mondiale e forse quella dove i Marines hanno avuto le perdite maggiori in caduti e feriti. Burrell 2004 offre un esempio del dibattito relativo alle scelte strategiche.



Fig. 1 - L'alzabandiera sul Monte Suribachi a Iwo Jima nella foto di Joe Rosenthal (da Renn 2015)

Suribachi non è un'operazione risolutiva e non corrisponde alla vittoria, avviene all'inizio delle operazioni nell'isola rese difficili dalle condizioni sopra descritte e che comporteranno un numero elevatissimo di caduti e feriti. Il 23 febbraio 1945 viene scattata una foto (Fig. 2) che ritrae 5 Marines che innalzano una bandiera statunitense su un'asta - costituita da un pezzo di tubo o conduttura - tenuta quasi in verticale³. In primo piano un altro Marine, presso un rialzo del terreno, sorveglia il territorio circostante con attenzione e preoccupazione. La foto viene scattata dal Sergente Louis R. Lowery, un fotografo che faceva parte dello staff del Marine Corps magazine, *Leatherneck*. Si tratta del primo alzabandiera portato a termine sul Monte

Suribachi attorno alle 10,30 del mattino.

Lo stesso 23 febbraio viene inviato sul Monte Suribachi un secondo gruppo di soldati - appartenente al Second Platoon Easy Company - con l'incarico di eseguire un secondo alzabandiera al fine di rendere più visibile, a maggiore distanza, una bandiera di dimensioni doppie rispetto alla precedente. A questo secondo alzabandiera corrisponde la celebre foto di Joe Rosenthal, fotografo dell'Associated Press⁴: di questo evento abbiamo anche altre foto e un filmato - realizzato dal Sergente Bill Genaust e dal Private Bob Campbell - che mostra una sequenza simile a quella dell'alzabandiera di Rosenthal⁵.

Le ragioni del secondo alzabandiera non sono

³ Gli eventi e le controversie relative ai due alzabandiera sono ricostruiti in Marling - Wetenhall 1991; Albee - Freeman 1995; Nalty - Crawford 1995; Thomey 1996; Buell 2006.

⁴ Faber 2002 contiene un audiobook con una lunga intervista rilasciata nel 1957 da Joe Rosenthal.

⁵ Albee - Freeman 1995, 64 s.; Renn 2015, 254, nota 4.

chiare: probabilmente si voleva rendere ancora più visibile, grazie alle maggiori dimensioni della seconda bandiera, un simbolo di vittoria che immediatamente era stato apprezzato da tutto l'esercito impegnato nell'offensiva su Iwo Jima e che poteva essere ben utilizzato anche a livello mediatico. Inoltre, la prima bandiera innalzata sul Monte Suribachi sembra essere stata oggetto di attenzione da parte dei Comandi militari, in particolare il Secretary James V. Forrestal che intendeva conservare quella bandiera che si stava rivelando così importante anche a livello simbolico⁶.

Si deve considerare che i tempi di trasmissione e lavorazione del materiale fotografico potevano essere piuttosto lunghi viste le complicate operazioni militari in corso e il fatto che il suddetto materiale doveva raggiungere l'isola di Guam dove iniziava la lavorazione. In ogni caso nell'edizione del 23 febbraio il *Boston Globe* pubblica il primo reportage sulla battaglia in corso a Iwo Jima utilizzando una foto di Rosenthal che ritraeva Marines caduti oppure intenti a scavare trincee nella sabbia vulcanica (come noto, Iwo Jima significa “isola sulfurea”).

Due giorni più tardi, come ricordato in precedenza, il *New York Times* pubblica per la prima volta l'alzabandiera fotografato da Joe Rosenthal (Fig. 1) senza fare alcun riferimento al primo evento che era stato fotografato da Lowery (Fig. 2)⁷. L'immagine pubblicata nella prima pagina del *New York Times* suggerisce immediatamente la vittoria conseguita dai Marines nonostante il fatto che le operazioni militari fossero in corso e la didascalia avvertiva che meno della metà del territorio dell'isola era al momento sotto il controllo dell'esercito statunitense. La foto riscuote un immediato successo e viene riprodotta in tutti i media statunitensi.

Un recente e importante studio di Melissa Renn⁸ permette di gettare luce sui dubbi che hanno accompagnato questa foto fin dalla sua prima pubblicazione. La rivista *Life* - che assicurava una



Fig. 2 - Il primo alzabandiera nella foto di L. Lowery (da Renn 2015)

regolare copertura delle vicende della Seconda Guerra Mondiale anche attraverso le immagini - pubblica la ormai celebre foto di Rosenthal solo un mese più tardi, il 26 marzo, e tale decisione appare inevitabile alla luce della notizia apparsa sul *New York Times* il giorno precedente in cui si rende noto che la foto dell'alzabandiera è stata scelta come immagine ufficiale del Seventh War Loan.

L'analisi condotta da M. Renn pone al centro dell'attenzione una lettera che Daniel Longwell, editor di *Life*, invia in data 9 marzo 1945 al managing editor di *Time* - magazine facente capo allo stesso gruppo di *Life* - Roy Alexander: nella lettera si dice che fino a quel momento *Life* aveva preferito utilizzare immagini ritenute “vere foto” di guerra, che trasmettevano il senso del pericolo e della dura guerra in corso, piuttosto che utilizzare la foto di Rosenthal che faceva pensare a una “posed picture”. La composizione piramidale della foto, il carattere “scultoreo” degli uomini raffigurati, l'innalzamento della bandiera verso il cielo chiaro erano tutte caratteristiche che suggerivano a Daniel Longwell, esperto di immagini di guerra, il carattere “costruito” della foto di Rosenthal.

In linea con le considerazioni di Longwell, *Life*

⁶ Ad esempio Albee - Freeman 1995, 46 ss.

⁷ La foto di Rosenthal viene pubblicata anche dal Boston Herald e dal Washington Post senza alcun riferimento al primo alzabandiera.

⁸ Renn 2015.

pubblica la foto il 26 marzo nella pagina di apertura col titolo “*The Famous Iwo Flag-Raising*” (Fig.3). La foto di Rosenthal viene affiancata, a destra, dalla foto scattata da Lowery: per la prima volta *Life* rende noto che sul Monte Suribachi sono avvenuti due alzabandiera e quello reso celebre da Rosenthal è il secondo.

Il tentativo da parte di *Life* di ridurre l'importanza della foto di Rosenthal quale reportage diretto della guerra in corso viene confermato dalla composizione verticale della stessa pubblicazione del 26 marzo: in basso, sotto la foto di Rosenthal, compare la rappresentazione di un quadro realizzato da Emanuel Leutze nel 1851, “*Washington Crossing the Delaware*”, che aveva goduto di larga fortuna a motivo del significato patriottico che aveva assunto. L'accostamento delle due immagini suggerisce che la foto di Rosenthal può essere confrontata con un quadro (*picture*) e la didascalia relativa al quadro di Leutze specifica che “*Washington Crossing the Delaware bears similarity in composition to Mt. Suribachi photograph. A classical American painting, it was posed by models on the Rhine*”⁹. La didascalia suggerisce che “*models*” erano stati utilizzati per il quadro di Leutze e, dunque, con tutta probabilità altri “*models*” erano stati utilizzati per la foto sul Monte Suribachi. Come sottolinea M. Renn, l'accostamento proposto da *Life* tra la foto di Rosenthal e il quadro di Leutze produce l'effetto paradossale di trasformare la foto in un “quadro storico” simbolo di vittoria e di fervore patriottico.

A conclusione di questa prima parte dedicata al contesto e alla prima diffusione della foto di Rosenthal, a mio parere è necessario sottolineare almeno due punti. Innanzi tutto deve essere messo in evidenza il fatto che il secondo alzabandiera ripreso da Rosenthal è stato pensato fin dall'inizio come una ripetizione e/o sostituzione del primo. In altre parole, mentre il primo alzabandiera fa parte di una operazione militare che intende scalare e occupare la vetta del Monte Suribachi come obiettivo strategico, il secondo alzabandiera mostra fin dall'inizio una finalità più scopertamente mediatica e legata alla comunicazione. Nel primo

alzabandiera l'obiettivo strategico è preminente e l'alzabandiera ne è la degna conclusione; nel secondo caso la prima finalità è sostituire la bandiera precedente con un'altra di dimensioni doppie per assicurarne una maggiore visibilità. Come si vede, il carattere “*posed*” del secondo alzabandiera è, almeno in una certa misura, inevitabile e prevedibile.

Una seconda considerazione, a mio parere, deve contribuire a fare chiarezza in modo da sganciare e separare due aspetti del dibattito relativo alla foto che spesso – anche tacitamente e implicitamente – risultano sovrapposti e messi in relazione: lo straordinario successo ottenuto dalla foto di Rosenthal è indipendente da ogni considerazione sulle caratteristiche “costruite” e orientate eventualmente presenti nella realizzazione della foto. In altre parole, anche se noi potessimo dimostrare che la foto di Rosenthal è nata come “*posed picture*”, anche in quel caso nulla avrebbe potuto garantire il successo e la diffusione della foto sia come simbolo della Seconda Guerra Mondiale sia come strumento di riuso nelle situazioni più diverse fino ad oggi¹⁰. Il successo della foto di Rosenthal risiede nei meccanismi di una “*visual culture*” che hanno permesso di associare la foto a schemi iconografici e significati simbolici diffusi a diversi livelli nella società americana e che rispondevano alle aspettative e ai desideri ben presenti nello stesso contesto: “*In 1945, US citizens needed and wanted a patriotic picture of American triumph in the Pacific War. Rosenthal's photograph did not depict the heavy losses and difficult conditions soldiers faced on Mt. Suribachi, but rather represented inevitable triumph (...) No longer a document of the Pacific War, it became an American picture*”¹¹.

La foto di Rosenthal come specchio di una visual culture diffusa e condivisa

Nell'ampia bibliografia dedicata alla foto un punto di riferimento essenziale è costituito a mio parere dalla lettura in termini di *visual culture*

⁹ Renn 2015, 260. Nel 2018 *Life* ha pubblicato il supplemento “The Story of America in 100 Photographs”: ancora una volta per la battaglia di Iwo Jima si sceglie una foto diversa dall'alzabandiera, “Landing at Iwo Jima, Futatsune Beach, 1945”, 52-53.

¹⁰ Marling - Wetenhall 1991, 195-219; Hariman - Lucaites 2007, 93-136.

¹¹ Renn 2015, 262.

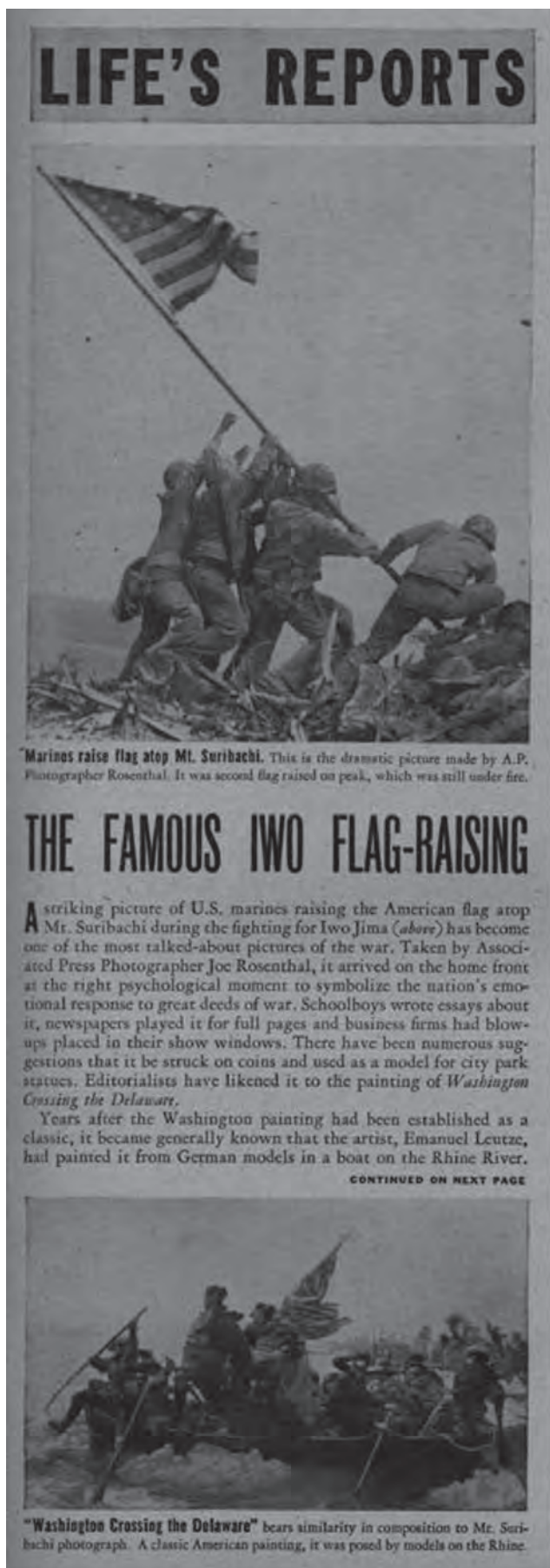


Fig. 3 - La pubblicazione delle foto di Rosenthal e di Lowery in *Life* (da Renn 2015)

proposta da R.Hariman e J.L.Lucaites¹², lettura che può essere qui richiamata solo nelle linee essenziali. I Marines sono i soli sodati sul campo di battaglia e per questo combattono in primo luogo contro le forze della natura, non contro altri uomini. Non sono raffigurati altri civili oppure case, edifici o fortificazioni: l'unico segno di "società" è quello che sta per essere innalzato. Lo sforzo del primo soldato che, in basso a destra, dirige le operazioni è in armonia con i movimenti di tutti gli altri: una linea orizzontale corre all'altezza della cintura e tutte le ginocchia si muovono insieme. La figura che sta piantando l'asta potrebbe essere una scultura rinascimentale poiché tutta l'energia dinamica si concentra nella perfetta muscolatura del corpo visto da dietro. La stessa figura riassume e incanala lo sforzo di tutti gli altri poiché il loro movimento si dirige verso il punto in cui l'asta sarà inserita nel terreno.

L'immagine di una tremenda battaglia si trasforma in lavoro: l'alzabandiera è simbolo di vittoria sul nemico ma in questo caso il messaggio prevalente che sale in primo piano è l'azione comune di una nazione che può essere esplicitata secondo tre linee principali: *egalitarianism*, *nationalism*, *civic republicanism*. Il primo concetto deriva direttamente dall'assenza dei volti: i sei Marines lavorano insieme, per una finalità comune, senza porre in primo piano la propria individualità¹³; tutte le uniformi sono uguali, logorate dall'uso e con toni scuri che rimandano alla fatica e all'onesto lavoro. Sembra di vedere all'opera una "*working class*" che agisce per un fine comune: l'esercito prevede gerarchie che qui si rivelano irrilevanti e sostituite da altre gerarchie, vale a dire la subordinazione degli uomini alla bandiera che sale sopra di loro e la loro posizione superiore rispetto a un invisibile nemico immaginato al di sotto. Il secondo concetto deriva dal ruolo fondamentale che la bandiera svolge nella composizione: il lavoro coordinato da parte di tutti – cittadini e soldati – è finalizzato al bene della Nazione come ben esplicitato anche dalla scelta della foto per il Seventh War Loan accompagnata dalla scritta "*Now All Together*".

La connessione tra alzabandiera, vittoria militare e distruzione del nemico rimane sullo sfondo rispetto allo sforzo comune che trasforma la guerra in sacrificio assegnandole un significato: la vittoria preannunciata dall'alzabandiera corrisponde alla crescita della Nazione e questa sarà la vera vittoria. Tale messaggio deriva anche dalla apparente non consapevolezza dei protagonisti rispetto allo scatto della foto: i Marines non guardano lo spettatore e questo produce un effetto di verità e chiarezza rafforzato dalla composizione formale dell'immagine. Infatti, le figure verticali dei personaggi si innalzano al di sopra di una base orizzontale mentre una forte linea diagonale divide perfettamente il campo visivo e tale linea diagonale che culmina nella bandiera si appoggia al movimento coordinato degli uomini che sale dal basso. Il terzo concetto può sembrare di più difficile definizione ma non è meno importante: la foto appare "senza tempo" e per questo diviene esempio di virtù corrispondente allo stile politico del "*civic republicanism*". In altre parole, la foto sembra corrispondere a quelle forme di arte pubblica – soprattutto nel campo dell'architettura e della scultura commemorativa – in grado di rappresentare, per lunga tradizione, esempi di virtù civiche e di suscitare il desiderio di emulazione. Tale tipo di arte si alimenta in primo luogo di un classicismo che comunica chiarezza e eroismo.

L'analisi proposta da R.Hariman e J.L.Lucaites è a mio parere fondamentale per poter comprendere le motivazioni che sono alla base del successo della foto: in qualunque modo sia nata, in termini di *visual culture* la foto è riuscita a riassumere con chiarezza una serie di valori che pongono al centro dell'attenzione lo sforzo comune per la salvezza della Nazione e, contemporaneamente, è riuscita a sublimare l'aspetto distruttivo e brutale della guerra per cui il nemico è invisibile e gli sforzi si rivolgono contro le forze della natura. La sensazione di bellezza e equilibrio che la foto sembra comunicare è stata interpretata in riferimento a possibili modelli classici: si è già fatto riferimento al quadro di Leutze o alla bellezza classica dei corpi e dei movimenti. Al momento della pubblicazione della foto, per la sensazione classica e scultorea dell'immagine viene chiamato in causa l'effetto della luce solare

¹² Hariman - Lucaites 2002.

¹³ In tale prospettiva anche Marling - Wetenhall 1991, 8-9, 73-74.

diffusa attraverso uno strato di nubi ma anche le proporzioni che – casualmente – sembrano corrispondere alla Sezione Aurea; non mancano anche i richiami alle affinità di composizione con *L'Ultima Cena* di Leonardo¹⁴.

“Old Glory Goes Up Over Iwo”:
Libertà e Trionfo di una Nazione

Ala luce di quanto sopra evidenziato, i significati della foto a mio parere risultano ben delineati e si può ben comprendere il favore che l'immagine abbia incontrato. Per spiegare il successo della foto in termini visuali, si è fatto ricorso a più riprese a modelli di tipo classico e/o rinascimentale peraltro senza poter rintracciare modelli iconografici realmente confrontabili con l'immagine fissata dalla foto di Rosenthal. L'ultima parte di questa ricerca vorrebbe contribuire a individuare modelli iconografici più affini e stringenti in grado di rafforzare quel sistema di valori che, in termini di *visual culture*, incrocia la composizione della foto e le aspettative del pubblico.

Dobbiamo ora rivolgerci all'immaginario creato all'epoca della Rivoluzione Americana e in questa prospettiva un utile guida è costituita da un importante studio di David Hackett Fischer dedicato alla “*visual history*” delle idee e dei concetti alla base del processo politico e culturale che portò alla fondazione degli USA¹⁵. La storia che ci interessa prende il via da Boston il 14 agosto 1765 quando un'immagine di Andrew Oliver, incaricato di riscuotere la famigerata *Stamp Tax*, viene appesa ad un albero da cui si origina il motivo del “*Liberty Tree*”. La protesta ebbe successo e gli autori del gesto, riuniti nell'associazione denominata “*The Loyal Nine*”, si trasformarono in “*Sons of Liberty*” allargando la base del consenso. Il *Liberty Tree* diviene in breve tempo un motivo ben noto a Boston e da lì si diffonde in altri territori delle colonie inglesi. L'iconografia corrisponde a quella di un albero, per lo più un olmo, che viene considerato simbolo di longevità, di incontro tra comunità, di diritti di libertà per il popolo e

anche del paesaggio americano: “*The rituals at the Liberty Tree were devices for maintaining continuity and preserving unity. The emblems of this idea were “union flags” that flew from Liberty Trees as symbols of a common identity and signals for collective action*”¹⁶. La battaglia di Bunker's Hill, dipinta da John Trumbull nel 1786, presenta una delle prime immagini del motivo del Liberty Tree su una bandiera nel corso della battaglia.

A distanza di circa otto mesi dopo l'episodio di Boston, i *Whigs* di New York creano un altro simbolo dei loro diritti che prende ispirazione dal *Liberty Tree*: in occasione della revoca dello *Stamp Act*, il 21 maggio 1766 viene innalzato un grande palo in cima al quale sventola una bandiera e l'iscrizione “*George 3rd, Pitt – and Liberty*”. Da qui il nuovo simbolo del *Liberty Pole* che nello stesso anno, nell'agosto del 1766, viene più volte abbattuto dagli Inglesi e ricostruito dai Newyorkesi fino a quando, il 19 marzo 1767, una grande folla innalza a New York un nuovo *Liberty Pole* più grande, rinforzato da placche metalliche e così ben piantato al suolo da non poter essere rimosso dall'esercito inglese. Questo evento è rappresentato nell'incisione “*Raising the Liberty Pole*” (1875) di John McRae ricavata da un quadro di F.A.Chapman (Fig.4).

“*Raising the Liberty Pole*” fornisce a mio parere uno schema iconografico ribaltato e facilmente sovrapponibile a quello visibile nella foto di Rosenthal: se escludiamo gli uomini impegnati a tirare l'asta con le corde, i personaggi impegnati a fissare a terra il palo richiamano da vicino il soldato piegato sulle ginocchia che indirizza il palo a terra e gli altri soldati che in piedi accompagnano l'alzabandiera. Come si vede, il Liberty Pole termina in alto con una serie di piccole bandiere.

Continuando a ragionare in termini di *visual culture*, io credo che “*Raising the Liberty Pole*” ci può fornire un esempio di uno schema iconografico che, almeno per una certa parte di pubblico, poteva risultare sovrapponibile alla foto di Rosenthal. In altre parole, il motivo del *Liberty Pole* contribuiva a caricare la foto di Rosenthal di precisi significati dinanzi ad un pubblico che, almeno in parte,

¹⁴ Marling - Wetenhall 1991, 77.

¹⁵ Fischer 2005, partic. 19-49.

¹⁶ Fischer 2005, 27.

difficilmente poteva ignorare una tradizione iconografica ben nota e connessa alla fondazione nazionale. Innalzare tutti insieme il “palo della Libertà” significava contribuire, guardando e interpretando l'alzabandiera di Rosenthal, ad una nuova fondazione della Nazione che garantiva Libertà e un futuro privo del nemico che si stava affrontando.

Come messo in evidenza anche dalla interpretazione della foto proposta da R. Hariman e J.L. Lucaites, il motivo dell'alzabandiera sottintende sempre e comunque la sconfitta del nemico e dunque l'esaltazione della vittoria militare. Il motivo del Liberty Pole appare connesso, alle sue origini, con il riferimento – vero o presunto – a motivi classici, in particolare del mondo romano: da qui, ad esempio, la sua associazione con il *pileus* simbolo di libertà anche in relazione all'uccisione di Cesare. I 4 *Whigs* inventori del “Liberty Pole” si facevano chiamare *Sons of Neptune*¹⁷ e utilizzavano pseudonimi come Brutus, Plebeian, Vox Populi. Il “Liberty Pole” veniva collegato all'iconografia della dea romana *Libertas* munita di una lunga asta (*vindicta*) e di un copricapo (*pileus*). Tale iconografia trovava una erudita conferma nella descrizione di un rilievo di cui dà notizia J.J. Winckelmann trattando del tema dell'allegoria¹⁸.

Come si può vedere, il motivo del *Liberty Pole* nasce in un ambiente culturale che gli storici hanno ben indagato sia per quanto riguarda i Padri Fondatori della Nazione statunitense sia per quanto concerne i protagonisti della Rivoluzione francese, vale a dire la conoscenza e l'uso del mondo classico come specchio per interpretare il presente e delineare la costruzione del futuro¹⁹. Si tratta di un mondo erudito, pieno di curiosità, appassionato del mondo classico che si spinge fino a una conoscenza più o meno diretta degli scritti di Winckelmann.

Tenendo conto di questo contesto, credo utile richiamare l'attenzione sulla celebre Gemma



Fig. 4 - John McRae, *Raising the Liberty Pole*, 1875 (da Fischer 2005)

Augustea, un cammeo la cui datazione si pone tra il 9 e il 10 d.C.²⁰ (Fig.5). Dal nostro punto di vista interessa soprattutto il registro inferiore, dove è rappresentata una sorta di versione iconografica della celebre formula virgiliana “*parcere subiectis et debellare superbos*” (*Aen.* VI 853) e, in particolare, la scena visibile a sinistra in cui sta avvenendo l'innalzamento di un trofeo: anche in questo caso ricorre uno schema iconografico che include un personaggio piegato sulle ginocchia che indirizza l'asta verso il terreno mentre gli altri personaggi contribuiscono a innalzare il trofeo. Come si vede, qui compaiono anche i personaggi che utilizzano corde come nel caso del Liberty Pole raffigurato nell'incisione di John McRae.

A mia conoscenza solo una breve nota di Harry C. Schnur²¹ ha messo in rilievo le somiglianze tra la Gemma e la foto di Rosenthal facendo riferimento al motivo dell'innalzamento di un trofeo (*tropaion*). Nella Gemma la sconfitta e sottomissione del nemico, rappresentate nel registro inferiore, costituiscono la premessa indispensabile per quanto avviene nel registro superiore dove trionfa il dominio di Roma apportando pace e ricchezza. Appare interessante riportare una considerazione da parte di R. Hariman e J.L. Lucaites nello studio sopra citato, considerazione tanto più significativa perché i due studiosi non mostrano di conoscere l'immagine della Gemma Augustea: “*Thus, the photo appeals directly to a foundational national value, while it also refigures that value*

¹⁷ Fischer 2005, 40 ss.

¹⁸ Harden 1995; Fischer 2005, 41. Winckelmann 1766, 170. Il testo è richiamato da Harden 1995, 91 in uno studio fondamentale dedicato al motivo del *Liberty Tree*.

¹⁹ Richard 1994 e 2008; Dyson 1998; Winterer 2002; Shalev 2009; Staiti 2016; Panichi 2018.

²⁰ Neudecker 2014.

²¹ Schnur 1955; Franzoni 2010, 31 s.



Fig. 5 - Gemma Augustea, Vienna, Kunsthistorisches Museum (www.khm.at/en/objectdb/detail/59171/?id=2297&back=270&offset=7&iv=listpackages-5438)



Fig. 6 - Disegno della Gemma di P.P. Rubens (da Neudecker 2014)

by presenting military action as the purest form of its expression. That the military is a hierarchical organization is irrelevant, an awareness displaced by other hierarchies in the picture: the subordination of the men to the flag rising above them, and their superior position to the invisible Japanese positioned below”²².

Il riferimento alla Gemma Augustea ci permette di recuperare un altro schema iconografico che palesemente si avvicina sia al motivo del *Liberty*

Pole sia alla foto di Rosenthal. È impossibile poter dimostrare un collegamento diretto tra questi schemi iconografici, pur così vicini, ma ciò che qui interessa in primo luogo è la possibilità che l’idea di vittoria e di un trofeo innalzato sul territorio del nemico, presente nella foto di Rosenthal, possa aver trovato sostegno in termini di cultura visuale in uno schema come quello presente nella Gemma. Entro tale prospettiva credo risulti fondamentale il possibile rapporto tra la foto di Rosenthal e il motivo del *Liberty Pole*: per molti osservatori della foto di Iwo Jima il rimando al *Liberty Pole* poteva essere immediato e facilmente comprensibile sia in termini visuali a motivo della somiglianza dello schema iconografico sia in relazione ai valori fondativi della Nazione.

Senza escludere la possibilità che l’immagine della Gemma Augustea possa aver avuto una qualche risonanza diretta sulla foto di Rosenthal, appare probabile che lo schema iconografico della Gemma possa aver influito più direttamente nell’elaborazione del motivo del *Liberty Pole*. Abbiamo già ricordato come il contesto culturale da cui deriva il *Liberty Pole* si caratterizzi per una conoscenza e un profondo interesse per il mondo classico per cui il repertorio iconografico della Gemma poteva risultare noto e accessibile. Oltre alla somiglianza complessiva dello schema iconografico, la presenza dei personaggi impegnati a sollevare con corde l’asta che sta per essere infissa nel terreno mi sembra un indizio prezioso di cui tenere conto. Vale la pena richiamare anche l’attenzione sul fatto che per la Gemma Augustea siamo a conoscenza di alcuni disegni realizzati da Peter Paul Rubens e rimasti inediti ma il figlio Albert utilizzò tali disegni per un trattato dedicato alla Gemma pubblicato nel 1665²³ (Fig. 6).

Lo studio di M.Renn da cui siamo partiti è molto interessante poiché mostra con chiarezza come fin dal momento della pubblicazione un esperto di immagini quale Daniel Longwell veda nella foto di Rosenthal qualcosa di diverso rispetto alle consuete foto di guerra: per lui, quella diversità è negativa perché non corrisponde ai canoni di un reportage dal campo di battaglia e in

²² Hariman - Lucaites 2002, 370.

²³ Kähler 1968.

tale prospettiva Longwell ha sicuramente ragione. Il sospetto di Longwell rappresenta per noi – in termini di *visual culture* – anche la prima conferma di come la foto stesse assumendo una funzione che poteva andare ben oltre la documentazione della guerra in presa diretta: la pubblicazione di *Life* che affianca alla foto il quadro di Leutze rappresenta per così dire il punto di partenza di ciò che gli spettatori avrebbero potuto vedere in quella immagine.



Fig. 7 - Arturo Dazzi, *I costruttori* (da Cecchini 2006)

La ricerca qui presentata permette di fare un passo avanti nella prospettiva aperta da *Life*: il collegamento con il quadro di Leutze collocava la foto nell'orizzonte e nell'immaginario visuale della storia patriottica e delle origini della Nazione statunitense; il riferimento al *Liberty Pole* conferma quella prospettiva con il vantaggio di individuare uno schema iconografico assai vicino. La prima diffusione della foto avviene attraverso i giornali quotidiani e ciò fa presumere un pubblico mediamente informato, in parte colto, probabilmente a conoscenza delle linee generali degli eventi storici alla base della formazione della Nazione e in questo senso la possibile sovrapposizione della foto col motivo del

Liberty Pole poteva essere percepita in modo da ampliare le risonanze della foto: va ricordato che l'alzabandiera effettuato a Iwo Jima – sia il primo che il secondo – significava la prima bandiera statunitense collocata sul suolo giapponese e in tale prospettiva la foto di Rosenthal poteva tradurre ottimamente in termini visivi la libertà quale valore fondativo della Nazione e contemporaneamente poteva esaltare la vittoria militare attraverso la rappresentazione di un trofeo. Forse non conosceremo mai in quale punto si siano incrociati i desideri e le aspettative che il pubblico vedeva nella foto e il punto di vista sull'alzabandiera che Joe Rosenthal aveva inteso tradurre mediante la sua inquadratura fotografica. Guardando l'alzabandiera di Iwo Jima che trasmette l'idea di Libertà e Vittoria un osservatore poteva scorgere in filigrana il motivo del *Liberty Pole* che innalzava gli stessi valori alle origini della storia della Nazione richiamando, con tutta probabilità, anche una concezione del trofeo ispirata al mondo antico di cui la Gemma Augustea ci fornisce un esempio. La cornice in termini di *visual culture* che R. Hariman e J.L. Lucaites hanno ricostruito attorno alla foto è fondamentale per comprendere la rapidità della diffusione e il favore accordato al secondo alzabandiera avvenuto a Iwo Jima.

Mi sembra importante rilevare che per la prima volta nella storia degli studi dedicati alla foto di Rosenthal possiamo accostare all'iconografia dei Marines che alzano la bandiera alcuni schemi iconografici assai vicini e somiglianti, antichi e moderni. Quei riferimenti "classici" più volte invocati nella storia degli studi possono ora essere meglio definiti e la somiglianza degli schemi iconografici fin qui individuati può e deve aprire la strada a ulteriori studi e approfondimenti. Un esempio di tale prospettiva è offerto da un'opera di Arturo Dazzi, scultore italiano attivo dagli inizi del Novecento, il quale presenta alla mostra degli Amatori e Cultori di Belle Arti nel 1907 a Roma una scultura dal titolo *I costruttori*²⁴ (Fig. 7).

²⁴ Opera acquistata dallo Stato italiano ora conservata alla GNAM di Roma, inv. 1365. Cecchini 2006, 96 s.

Abbreviazioni bibliografiche

Albee – Freeman 1995	= P.B. Albee - K.C. Freeman, <i>Shadow of Suribachi. Raising the Flags on Iwo Jima</i> , Westport-London 1995.
Bradley 2000	= J. Bradley (with R. Powers), <i>Flags of Our Fathers</i> , New York 2000.
Buell 2006	= H. Buell, <i>Uncommon Valor, Common Virtue: Iwo Jima and the Photograph That Captured America</i> , New York 2006.
Burrell 2004	= R.S. Burrell, ‘Breaking the Cycle of Iwo Jima Mythology: A Strategic Study of Operation Detachment’, in <i>The Journal of Military History</i> 68,4, 2004, pp. 1143-1186.
Cecchini 2006	= S. Cecchini, <i>Necessario e superfluo. Il ruolo delle arti nella Roma di Ernesto Nathan</i> , Roma 2006.
Dyson 1998	= St.L. Dyson, <i>Ancient Marbles to American Shores: Classical Archaeology in the United States</i> , Philadelphia 1998.
Faber 2002	= J. Faber (ed.), <i>Raising the Flag on Iwo Jima</i> , Washington (audiobook intervista a Rosenthal nel 1957) 2002.
Fischer 2005	= D. H. Fischer, <i>Liberty and Freedom. A Visual History of America's Founding Ideas</i> , Oxford 2005.
Franzoni 2010	= C.Franzoni, <i>Monumenti senza memoria: i trofei greci e le loro metamorfosi</i> , in S. De Maria, V. Fortunati (a cura di), <i>Monumento e memoria dall'antichità al contemporaneo</i> , Bologna 2010, 33-39.
Harden 1995	= J.D. Harden, ‘Liberty Caps and Liberty Trees’, in <i>Past&Present</i> 146, 1995, pp. 66-102.
Hariman – Lucaites 2002	= R. Hariman - J.L. Lucaites, ‘Performing Civic Identity: The Iconic Photograph of the Flag Raising on Iwo Jima’, in <i>Quarterly Journal of Speech</i> 88,4, 2002, pp. 363-392.
Hariman – Lucaites 2007	= R. Hariman, J.L. Lucaites, <i>No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy</i> , Chicago 2007.
Kähler 1968	= H. Kähler, Alberti Rubeni dissertatio de Gemma Augustea. <i>Neu herausgegeben, übersetzt und erläutert</i> , Berlin 1968.
Marling – Wetenhall 1991	= K.A. Marling - J. Wetenhall, <i>Iwo Jima: Monuments, Memories, and the American Hero</i> , Cambridge 1991.
Nalty – Crawford 1995	= B.C. Nalty - D.J. Crawford, <i>The United States Marines on Iwo Jima: The Battle and the Flag Raisings</i> , Washington 1995.
Neudecker 2014	= R. Neudecker, <i>La Gemma Augustea</i> , in L.Abbondanza, F.Coarelli, E.Lo Sardo (a cura di), <i>Apoteosi. Da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano</i> , Roma 2014, 171-173.
Panichi 2018	= S. Panichi, <i>Roma antica e la nuova America. Come il mito di Lucrezia e l'idea della Repubblica varcarono l'Oceano</i> , Roma 2018.
Renn 2015	= M. Renn, “‘The Famous Iwo Flag-Raising’: Iwo Jima Revisited”, in <i>History of Photography</i> 39,3, 2015, pp. 253-262.
Richard 1994	= C.J. Richard, <i>The Founders and the Classics. Greece, Rome, and the American Enlightenment</i> , Cambridge-London 1994.
Richard 2008	= C.J. Richard, <i>Greek & Romans Bearing Gifts: How the Ancients Inspired the Founding Fathers</i> , Lanham 2008.
Schnur 1955	= H.C. Schnur, ‘The Tropaion of Iwo Jima’, in <i>CJ</i> 50,6, 1955, p. 251.
Shalev 2009	= E. Shalev, <i>Rome Reborn on Western Shores. Historical Imagination and the Creation of the American Republic</i> , Charlottesville 2009.
Staiti 2016	= P. Staiti, <i>Of Arms and Artists. The American Revolution through Painters' Eyes</i> , New York 2016.

Thomey 1996

= T. Thomey, *Immortal Images. A Personal History of Two Photographers and the Flag Raising on Iwo Jima*, Annapolis 1996.

Winckelmann 1766

= J.J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, Dresden 1766 (l'edizione curata da St.Orgel (New York 1976) comprende anche l'edizione francese).

Winterer 2002

= A. Winterer, *The Culture of Classicism. Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910*, Baltimore-London 2002.

sanctuary of Apollo. The lower road, instead, can be related to the first arrangement of the public area during the initial phase of the Orientalizing Age.

The paper also presents the materials recovered during the excavation, focusing on the coarse ware pottery which represents an important evidence of the Orientalizing common pottery.

MAURO MENICHETTI, "*The Flag Raising on Iwo Jima*". *Motivi iconografici antichi e moderni per la celebre foto di Joe Rosenthal*

The famous photograph by Joe Rosenthal bearing the flag raising on Mount Suribachi at Iwo Jima is a perfect sample of the power of images. That image doesn't show the victory, the final result of the battle so that a few marines displayed in the photograph would be died during the following weeks of war. No matter what was happening on the battlefield, the flag raising by USA managed to go along with the American public's wishes. History has confirmed the tremendous favor assigned to Rosenthal's photograph that has become an uncontested symbol of victory and hope.

But the story of that photograph continues to product new details and long lasting interest by scholars. Many times scholarship has discussed possible connections of the image, a sort of posed

picture imitating classical patterns. For the first time, this research tracks down a few iconographical patterns, ancient and modern, that appear very close. This new point of view doesn't resolves any "mystery" regarding the photograph by Rosenthal but permits to open the way for further, more in-depth studies.

ENRICO ANGELO STANCO, *Il teatro romano di Allifae*

The theatre of *Allifae* was one of the most impressive city monuments from roman times until the institution of the Regno d'Italia ruled by the Savoia in the XIX sec., when the imponent building remains were destroyed. After the roman age the monument was used as a quarry and the architectural elements are actually scattered and reused in the modern city, mostly in the cathedral.

In this paper we attempted to reconstruct the original features of the building and his historical fasses, collecting and studying the few scattered sources - literary, monumental, historical, iconographic, archivist. The theatre was built in the last decades of the first century B.C.; restored in the Flavian age, after the earthquake of 346 d.C. the lower external part of the *cavea* was used for the insertion of the new *thermae Herculis* by the *rector provinciae Fabius Maximus*.

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso l'Industria Grafica Letizia, Capaccio (SA)
per conto della Casa Editrice Pandemos, Paestum*