

## L'AULA ABSIDATA DI PALESTRINA E IL SUO STILE

ANDREA MONETI

Volendo seguire una storia dell'evoluzione, nell'Antichità, del genere architettonico della « parete scenica » (*Schauwand*), cioè di un tipo di articolazione di una superficie architettonica verticale (anche non piana) ottenuta tramite l'adozione di Ordini Architettonici (più o meno in rilievo) la cui scansione orizzontale non sia esclusivamente riconducibile a simmetrie traslatorie di periodo pari a un semplice intercolumnio,<sup>1</sup> risulta evidente come la sua comparsa emerga nel corso dello sviluppo del II stile decorativo pompeiano, agli inizi del I sec. a.C.

Pareti sceniche reali però, cioè non dipinte ma realizzate in muratura, ne cominciano ad apparire in abbondanza, in Roma e in Oriente, solo a partire dalla metà del secolo successivo, cioè in coincidenza col riapparire delle architetture illusivo nella decorazione parietale dopo la pausa del III stile a cavallo dei due secoli.

L'esistenza di una corrispondenza fra architetture illusivo del secondo stile e pareti sceniche reali è una realtà quindi più difficile da provare.

Candidati a questo confronto potrebbero emergere, da un lato, fra le scenografie permanenti dei teatri, dato il legame attestato anche da un noto passo di Vitruvio<sup>2</sup> fra la pittura di II stile delle abitazioni e la scenografia pittorica teatrale. Per questa via si può giungere ad individuare nel teatro ligneo di E. Scauro a Roma,<sup>3</sup> nella II scena del teatro di Pompei,<sup>4</sup> nel grande Teatro di Pompeo<sup>5</sup> e nel suo portico, degli esemplari della metà del I sec. a.C. sicuramente correlati al gusto del II stile. Ma si tratta di monumenti oggi non ricostruibili con sufficiente precisione.

Altri candidati sarebbero i seguenti: la facciata rupestre detta *El Khazne di Petra* e gli stucchi, sempre in Petra, sul tempio detto *Kasr El Bint*, ma si tratta di monumenti la cui ipotesi di datazione al I sec. a.C. è contestata;<sup>6</sup> il peristilio del cosiddetto Palazzo delle Colonne di Tolemaide, la cui datazione viene pure, forse più concretamente, contestata, e che, per la posizione e la scala

ridotta della piccola parete scenica, posto sopra un ordine maggiore, ricorda casomai più la transizione fra il II e il III stile;<sup>7</sup> la parete di fondo del Ninfeo Dorico di Albano,<sup>8</sup> con il suo più antico timpano spezzato, che è però una porzione troppo ridotta della estensione totale delle sue pareti, difetto anche della parete col timpano curvo dell'Ipogeo Tiersch n. 2 di Alessandria, la cui datazione è anche, di nuovo, malsicura.<sup>9</sup>

Esiste poi, come già proposto dal Lugli,<sup>10</sup> la serie intera delle pareti interne della cosiddetta Aula Absidata del cosiddetto Santuario Inferiore di Palestrina, pertinente al rifacimento del medesimo datato ai primi decenni del I sec. a.C.<sup>11</sup>

Di questa decorazione sopravvivono ampi tratti, anche se, purtroppo, all'altezza della trabeazione dell'ordine adottato, sovrapposizioni medioevali tamponano tutti gli aggetti, così da non rendere immediatamente chiara la composizione globale. Dagli accuratissimi rilievi del Delbruck,<sup>12</sup> è possibile rilevare anzitutto che le pareti lunghe laterali erano spartite in 11 intercolumni, questi però risultano di quattro ampiezze diverse, secondo uno schema *ABBBBCDCBBBA* che già mette in luce l'esistenza di un segmento centrale autonomo, fondante una simmetria bilaterale reggente tutta la successione.

Ciò è sottolineato anche dalla alternanza di lesene piatte, semicolonne e pilastri rettangolari, secondo uno schema *abbbcbcbcbba*.

A proposito dei sostegni verticali però, occorre discutere l'ipotesi ventilata dal Lugli: che il profondo podio sottostante sostenesse colonne libere in posizione avanzata, proprio come suggerito dalle pitture del II stile.

Purtroppo la superficie superiore del podio è quasi tutta persa; tuttavia ritengo che l'ipotesi possa essere scartata con sufficiente sicurezza. Delle colonne avanzanti avrebbero potuto trovare posto, ritengo, solo di fronte ai pilastri rettangolari, poiché questa è una regola generalizzata nella grammatica degli Ordini Architettonici, anche se constatabile solo su monumenti posteriori a que-

sto. La loro più naturale distanza dal muro avrebbe potuto essere quella data dalla posizione della prima semicolonna oltre l'angolo, posta sulla parete opposta: cioè dal primo intercolumnio, in effetti il più breve di tutti. Ma di fronte a uno dei pilastri rettangolari della parete absidale si conserva il frammento superstite più avanzato del piano superiore del podio, ed esso non reca né tracce di grappe né di altre possibili impronte di un plinto.

Infine, ultimo elemento di ulteriore involuzione della complessa sintassi di simmetrie degli elementi di questa decorazione, si aggiunge la presenza di intercolumni scavati da nicchie:

$\overset{\wedge}{A}\overset{\wedge}{B}\overset{\wedge}{B}\overset{\wedge}{C}\overset{\wedge}{D}\overset{\wedge}{C}\overset{\wedge}{B}\overset{\wedge}{B}\overset{\wedge}{A}$ . Qui ogni tradizione di scansione ripetitiva degli spazi è superata: senza che alcuna ragione strutturale imponga tale scelta, ogni classe di elementi componenti la decorazione è collocato secondo un ordine simmetrico diverso, la cui simmetria non è mai una simmetria traslatoria di periodo pari a un solo intercolumnio.

La presenza di un «motivo» centrale, richiama subito le edicole centranti le composizioni pittoriche di II stile, spesso inquadranti delle finte aperture, e si noterà come nell'aula prenestina al centro della parete di sinistra si aprisse la porta conducente all'attigua sala a navate. La presenza poi, negli intercolumni non intervallati da nicchie, di una cornice orizzontale posta poco oltre la metà dell'altezza dei fusti, non può che far ricordare le analoghe cornici rappresentate nelle pitture di II stile come supporti per quadri, oppure delimitanti il bordo superiore di una parete non completamente tamponante gli intercolumni e lasciando lo spazio fra questa cornice e l'architrave, aperto sul paesaggio (secondo forse un'ispirazione attinguta dall'architettura alessandrina dai colonnati templari egizi).

In analogia dunque con le composizioni architettoniche del II stile, si può supporre che i tre intercolumni centrali costituissero un'edicola, e la conferma è data dal ritrovarvi, alle estremità, i due pilastri rettangolari in evidente ruolo di ante, e la si potrà quindi immaginare completata da una trabeazione in risalto, almeno sui due intercolumni laterali, e portanti un timpano; intero, cavo, o spezzato.

Lateramente, la trabeazione posta sopra i due intercolumni esterni all'edicola risulterebbe a filo della parete.

Segnando allora con  $\overline{XXx}$  un intercolumnio con trabeazione in risalto, si possono esaminare le diverse soluzioni possibili sulla metà, per esempio, di sinistra della parete.

Una soluzione proseguita la alternanza fra intercolumni a trabeazione in risalto e non, cioè  $a\overline{A}b\overline{B}b\overline{B}b\overline{B}$ , sarebbe da scartare, per l'esistenza, in angolo, di una lesena piatta, a L, che indica la presenza di una trabeazione a filo della parete. Ne seguono tre soluzioni possibili:  $a\overline{A}b\overline{B}b\overline{B}b\overline{B}$ ,  $a\overline{A}b\overline{B}b\overline{B}b\overline{B}$ ,  $a\overline{A}b\overline{B}b\overline{B}b\overline{B}$ . Confronti con le pitture di II stile, ma soprattutto con il registro inferiore dell'El Khazne di Petra, conducono verso le ultime due, che prevedono le prime due semicolonne ai lati dell'edicola centrale con la trabeazione girante intorno al singolo montante.

La composizione così ottenuta, presenterebbe allora, nel settore dei cinque intercolumni centrali completi, una somiglianza sorprendente fra il monumento prenestino e quello petreo; in particolare si noti la rara soluzione della dilatazione dell'intercolumnio centrale sotto un frontone spartito da tre intercolumni, e la presenza, nell'El Khazne, di sculture nei due intercolumni laterali esterni, proprio dove a Palestrina si trovano due nicchie.

Delle due soluzioni rimanenti, quella che prevede una trabeazione girante su tutte le semicolonne sembra la meno elegante, perché non motiverebbe la ridottissima luce del primo intercolumnio; invece la soluzione di incorniciamento a edicola dei due intercolumni con nicchia più esterni avrebbe introdotto due elementi visivi di rinforzo laterale e bilanciamento di tutta la composizione, altrimenti troppo dominata dal risalto centrale.

Passando ad esaminare allora anche la parete absidale, si rileva anzitutto la presenza molto rara di due intercolumni per parte ai lati dell'abside anziché uno, come si osserva nella quasi totalità delle aule absidali coeve o più tarde. Sono incolumni di diversa luce, sostanzialmente ribaltanti oltre l'angolo i primi due delle pareti lunghe, divisi però da tre sostegni tutti diversi: da destra fino all'abside si ha prima la lesena piatta a L angolare, poi una semicolonna, poi, in evidente funzione di chiusura sul limite dell'arco absidale, un pilastro rettangolare.

Se pilastro e semicolonna fossero invertiti, sarebbe subito lecito pensare ad un timpano spezzato posato sul primo intercolumnio ai due lati dell'abside, come al Ninfeo Dorico di Albano, o come alla tomba dei Caetenni al Vaticano, di età imperiale ma avente due intercolumni a ciascun lato dell'abside. Ma non è così. È evidente allora che, comunque si immagini risolta la situazione, sia cioè, esaminando il solo settore destro, che fosse  $\overline{cBbAa}$ , o  $\overline{cBbAa}$ , come imposto dal dover essere il primo intercolumnio da destra con trabeazione a filo di muro, la presenza del pilastro rettangolare doveva essere in qualche altro modo motivata per non dare luogo a una composizione gravemente zoppicante.

Evidentemente il pilastro trovava la sua ragione anche nell'esistenza di un qualche carico postovi al di sopra, sopra la trabeazione. Si può pensare a una piccola scultura, oppure all'arrivo di una cornice (anche realizzata in stucco, come in stucco dovevano essere le cornici delle nicchie), delimitante l'intero arco dell'abside.

Dato il coincidere della quota presunta del bordo superiore della trabeazione con la spalle dell'arco absidale, avrebbe cioè potuta essere presente una « serliana », quasi obbligatoria alla composizione  $\overline{cBbAa}$ , con arco posato su due trabeazioni orizzontali, come, nella seconda metà del secolo, si osservava nelle pareti absidali dei ninfei Maggiore di Formia<sup>13</sup> e di S. Antonio a Tivoli,<sup>14</sup> e in vari archi onorari, come quello di Aquino.<sup>15</sup> Per una serliana con l'intera trabeazione girante invece, i confronti sarebbero più lontani, essendo il più antico esemplare noto di questa soluzione al Tempio di Dushara a Sia, della fine del secolo.<sup>16</sup>

L'importanza della analogia fra queste pareti sceniche prenestine e le pitture del II stile emerge a tre livelli diversi. Il primo quello cronologico: si tratterebbe, dopo le protopareti sceniche alessandrine come quella della tomba I della Necropoli di Mustafa Pascià,<sup>17</sup> della più antica parete scenica superstite; poi quello geografico: può non essere casuale che questo tipo di decorazione architettonica si ritrovi nella stessa sala che conteneva quel monumento della pittura alessandrina che è il grande mosaico nilotico prenestino, e si ricorderà come l'ipotesi di datazione alta dell'El

Khazne implichi il suo nascere da un'influenza alessandrina ben distinguibile dalla cultura locale petrea di quel tempo, ancora poco ellenizzata.

Infine, il terzo livello di interesse è nel significato da attribuire a questo legame fra pittura di genere architettonico illusivo e architettura concreta.

Già la stessa genesi del II stile, dalle semplici spartiture colonnate regolari alle pareti sceniche movimentate e fintamente aperte sull'esterno, fa ritenere che l'evoluzione di questo stile non fosse guidata da una semplice intenzione di creare esclusivamente effetti di crescente illusionismo prospettico; carattere preminente, semmai, solo nella fase tarda. Piuttosto si direbbe che l'intenzione principale fosse di studiare spazi caratterizzati via via da disomogeneità interne non motivate staticamente, sfruttando il ruolo metrico assunto dagli ordini architettonici nel corso del loro già lungo uso, e che solo secondariamente si sperimentassero gli effetti di apertura illusionistica in profondità.

La presenza, a Palestrina, di una parete adottante un'ordine architettonico totalmente privo di corrispondenze con strutture statiche analogamente differenziate, permette di formulare dunque una ipotesi di continuità formale fra ordini architettonici interamente plastici come questo, in pietra e muratura, ma svolgenti esclusivamente un ruolo di differenziazione spaziale, ordini realizzati in stucco, ancora plastici ma già svuotati di qualsiasi efficienza statica autonoma, e finalmente creazioni puramente pittoriche, svolgenti questo medesimo ruolo solo visivamente.

Questo quadro potrà allora essere confrontato con quello corrispondente rilevabile dall'uso degli ordini in età moderna,<sup>18</sup> dove nel trapasso dal classicismo rinascimentale allo stile barocco si interpone la relazione fra l'architettura e lo sviluppo della pittura decorativa ad architetture illusive, (quadratura). Ritengo che nella struttura interna di queste due lontane e indipendenti evoluzioni della cultura visiva si rivelerebbero così importanti analogie.

*Istituto di Archeologia  
Università di Bologna*

<sup>1</sup> Per questo e i prossimi richiami al concetto di simmetria, si tenga conto di: H. WEYL, *Symmetry*, Princeton 1952, (Milano 1962).

<sup>2</sup> VITR., *De Arch.*, VII, 5,1.

<sup>3</sup> PLIN., *NH*, XXXIV, 36, XXXV, 5, 50, 113-5, 189.

<sup>4</sup> L. CREMA, in *Enciclopedia Classica*, XII, 1, Torino 1959, pp. 89-93, fig. 88.

<sup>5</sup> Sempre che la planimetria tramandataci dalla Forma Urbis riproduca una situazione non troppo alterata rispetto al progetto originale, come comunque ritengo probabile (v. *op. cit.* nota 18, pp. 113-116). F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974, pp. 254-257.

<sup>6</sup> M. LYTTLETON, *Baroque architecture in classical antiquity*, London 1974, pp. 61-83.

<sup>7</sup> M. LYTTLETON, *op. cit.*, pp. 53-60; S. STUCCHI, *Architettura cirenaica*, Roma 1975, pp. 300-308.

<sup>8</sup> M. LYTTLETON, *op. cit.*, p. 22, Tav. 85.

<sup>9</sup> A. ADRIANI, *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano*, serie C, vol. I-II, Palermo 1963, 66, pp. 149-151.

<sup>10</sup> G. LUGLI in *MemAccLinc*, II, 1950, p. 189. Altri Autori, più recentemente occupatisi del problema dei rapporti fra il stile e architettura, hanno sorprendentemente eluso tale confronto: V. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, München 1962; M. LYTTLETON, *op. cit.*; A. BARBET, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs Pompéiens*, Paris 1985.

<sup>11</sup> G. GULLINI, in *ANRW*, 1, 4, 1973, p. 746; H. LAUTER, in *JdI*, 94, 1979, p. 390; G. GULLINI, in *Studi in onore di A. Adriani*, Palermo 1983, vol. III, p. 257, di cui non si possono non rilevare l'imprecisione e l'incoerenza nell'utilizzo dei rilievi del Delbrück (v. nota s.) come base per quelli pubblicati. Alla Tav. 2 non sono distinte le lesene scanalate da quelle no, e vi è una incomprensione della forma angolata del podio. Questa tavola, rappresentante uno stato di fatto, è contraddittoria con la 4; ricostruttiva, e in modo arbitrario. Nella Tavola 5 poi, la più pertinente al testo, sembra addirittura sia stata scambiata un'intercapedine per un muro, e il muro posato contro la roccia è assente!

<sup>12</sup> R. DELBRÜCK, *Hellenistische Bauten in Latium*, Strassburg 1907, tavv. XV, XVII-VIII.

<sup>13</sup> G. LUGLI, in *Atti del IV Congresso di Storia Romana*, Roma 1938, I vol., p. 155.

<sup>14</sup> C.F. GIULIANI, *Forma Italiae, Tibur*, I vol., Roma 1970, p. 307, fig. 407.

<sup>15</sup> S. DE MARIA, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988, p. 231.

<sup>16</sup> M. LYTTLETON, *op. cit.*, pp. 195-197.

<sup>17</sup> A. ADRIANI, *La Necropoli di Moustafa Pacha, Alexandrie d'Egypte* 1933.

<sup>18</sup> A. MONETI, *Le radici del dualismo classicismo-barocco. Un'analisi dell'architettura romana tardorepubblicana e imperiale in Campania e Lazio*, diss. Fac. Lett. e Fil. d. Univ. di Bologna, giugno 1987.

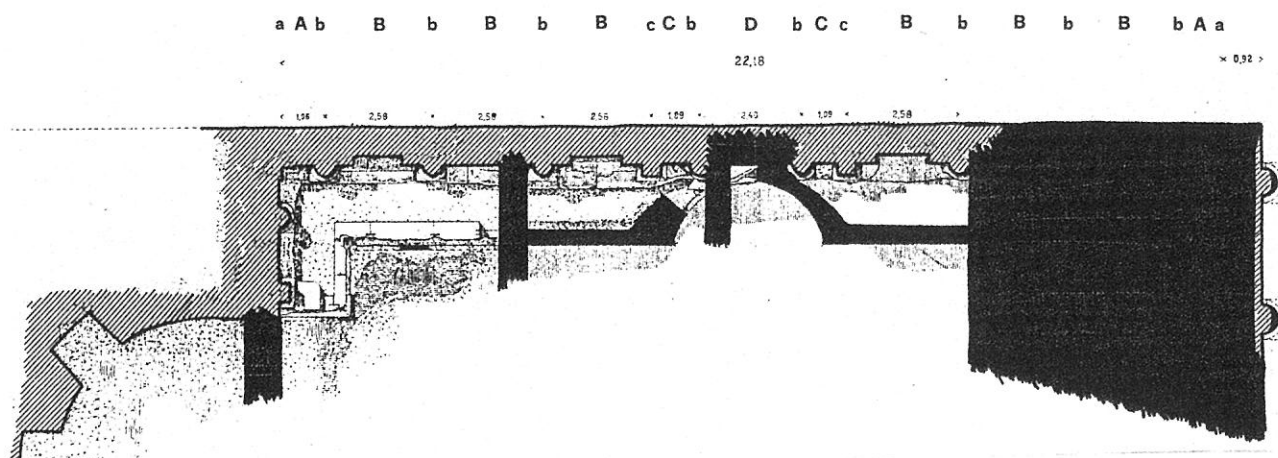


Fig. 1. - Aula absidata: planimetria del lato destro. In nero le perdite e gli occultamenti.

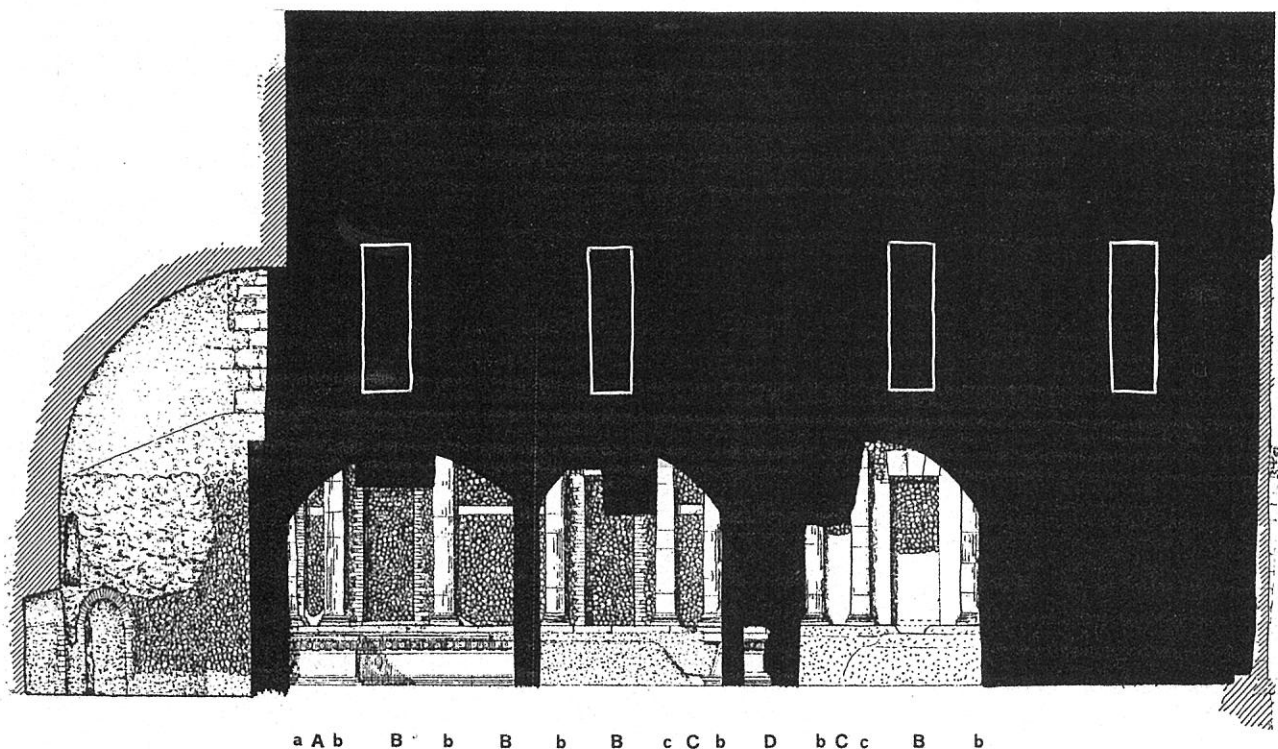


Fig. 2. - Aula absidata: parete destra, prospetto interno. In nero le perdite e gli occultamenti.

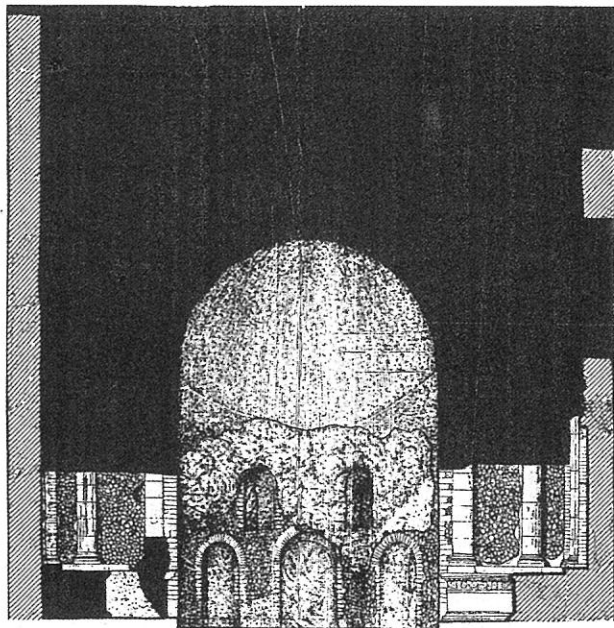


Fig. 3. - Aula absidata: parete absidale, prospetto interno.  
In nero le perdite e gli occultamenti.

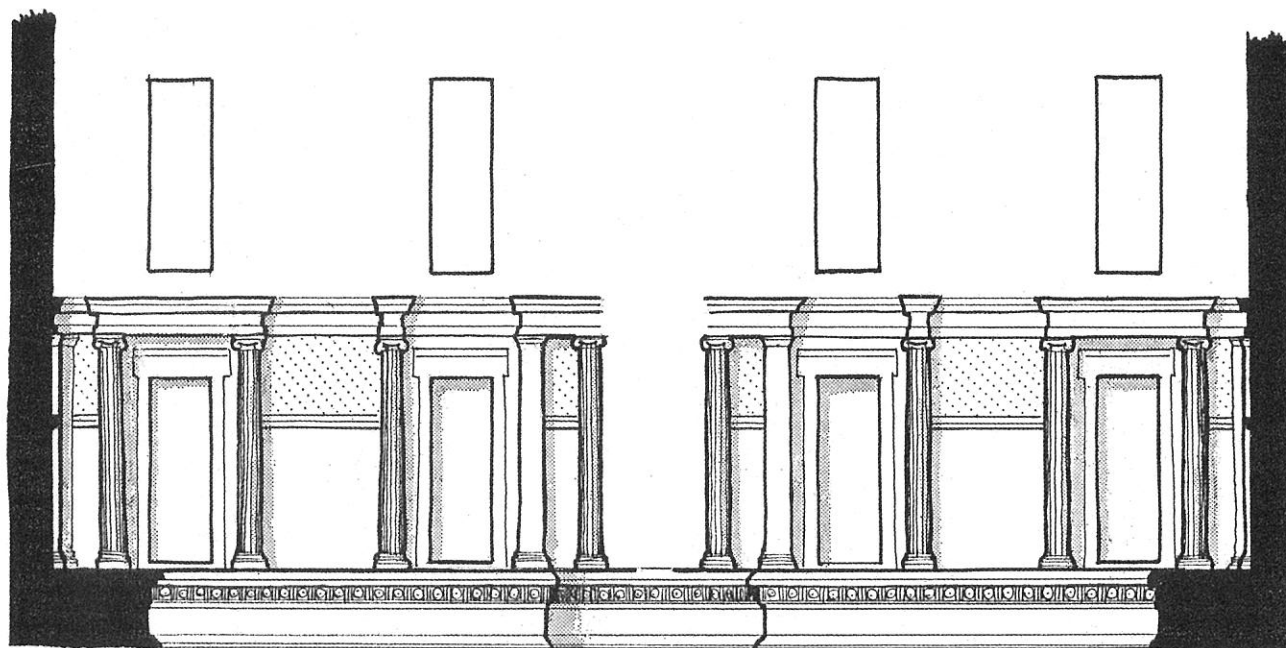
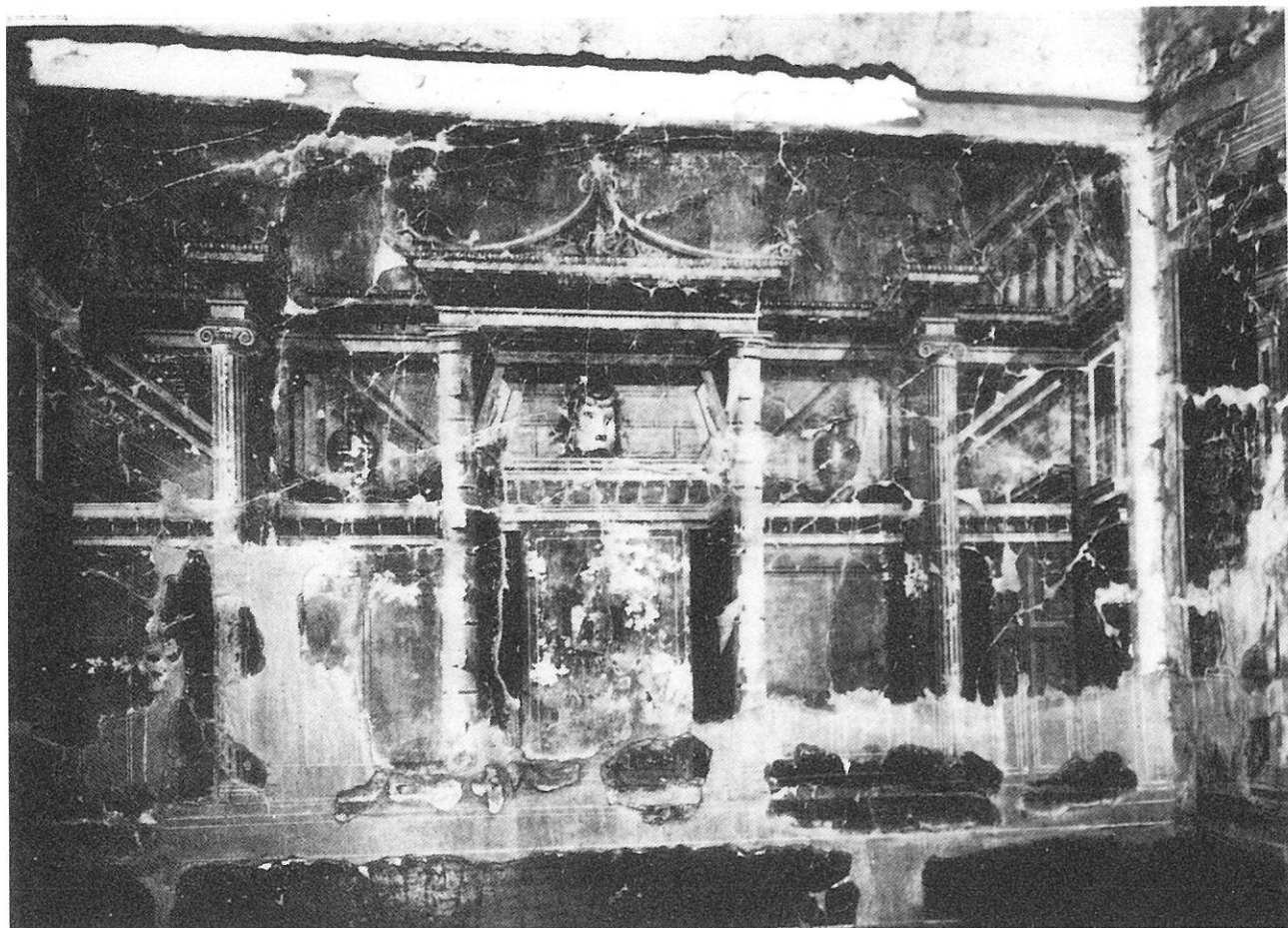


Fig. 4. - Aula absidata: ipotesi ricostruttiva dell'ordine posto sulla parete interna destra.



*Fig. 5. - Confronto fra l'ordine inferiore della facciata dell'El Khazne di Petra, Giordania, (sopra) e una ipotesi di completamento dei cinque intercolumnni centrali dell'ordine posto sulla parete interna destra dell'Aula Absidata (sotto).*



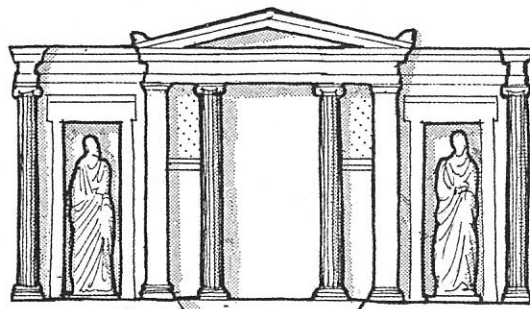
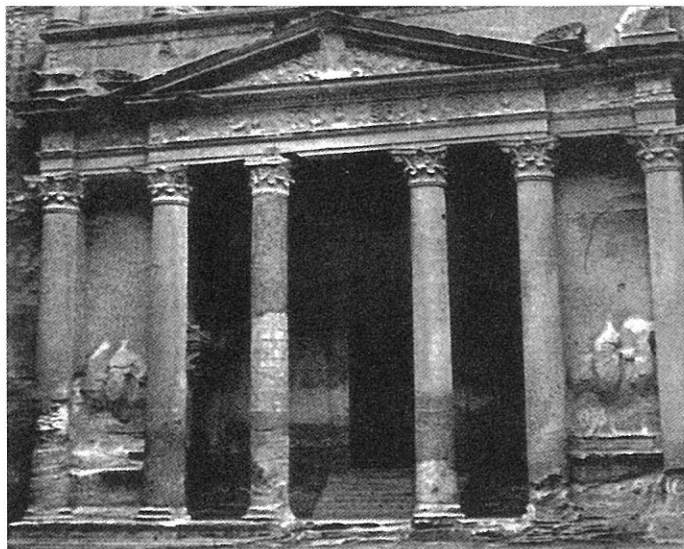
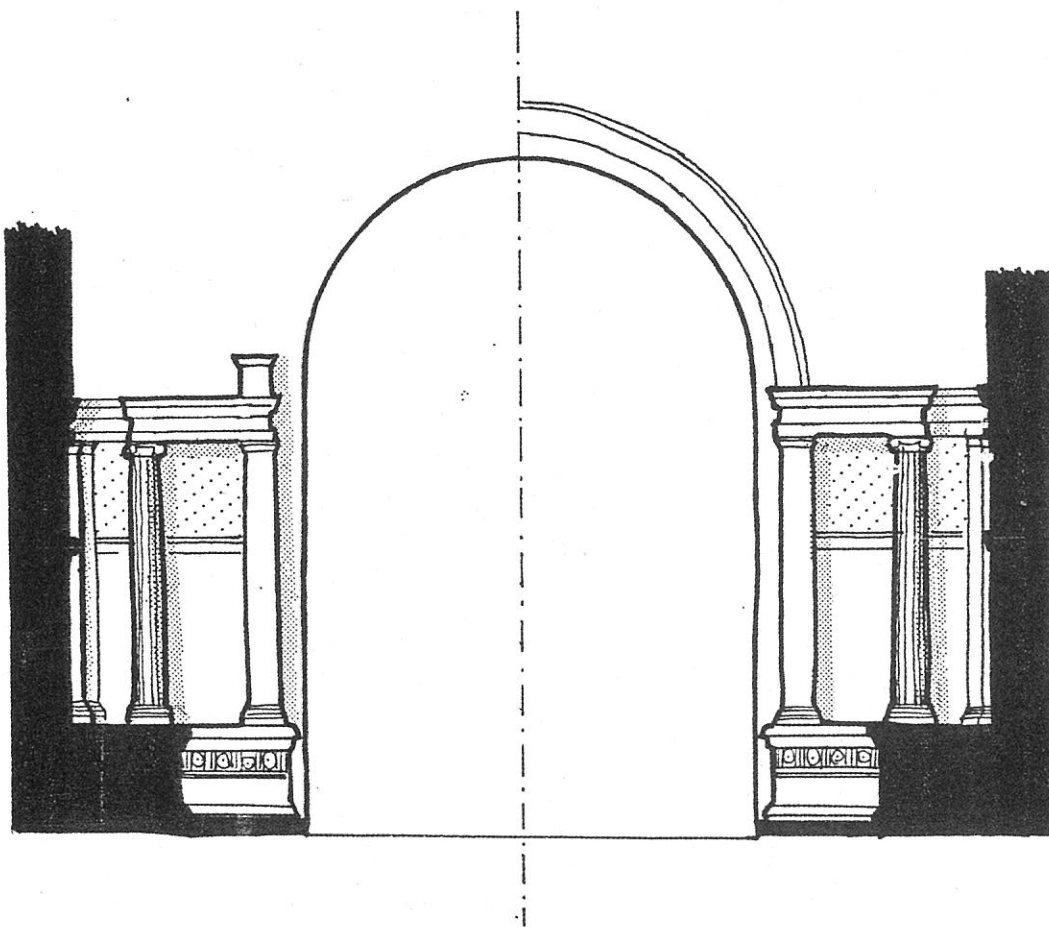


Fig. 6. - Oplonti, Villa, decorazione di II stile nell'*oecus* "23". Si nota l'alternanza di colonne doriche e ioniche, la presenza di una cornice intermedia fra lo zoccolo e l'epistilio, l'edicola fiancheggiata da colonne libere con trabeazione girante sul capitello.



c B b A a

Fig. 7. - Aula absidata: ipotesi ricostruttive dell'ordine posto sulla parete absidale.