

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 43 (1987)

Artikel: Schemi di architetture dipinte dalla villa di Settefinestre : ancora sulla questione degli apporti teatrali
Autor: Donati, Fulvia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835448>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schemi di architetture dipinte dalla villa di Settefinestre: ancora sulla questione degli apporti teatrali

Fulvia DONATI

Depuis la définition des styles pompéiens par A. Mau, le problème de l'influence de l'architecture des scènes de théâtre sur la peinture murale romaine ne cesse d'alimenter la discussion.

Le décor pariétal d'un oecus de la villa de Settefinestre y apporte sa contribution par un bel exemple d'architectures en perspective de II^e style tardif; il a pour modèle les scènes en bois du théâtre hellénistique.

Les rapprochements sont à faire non pas tant avec les peintures campaniennes (Oplontis p. ex.) qu'avec les peintures de Rome, celles de la Maison d'Auguste sur le Palatin en particulier.

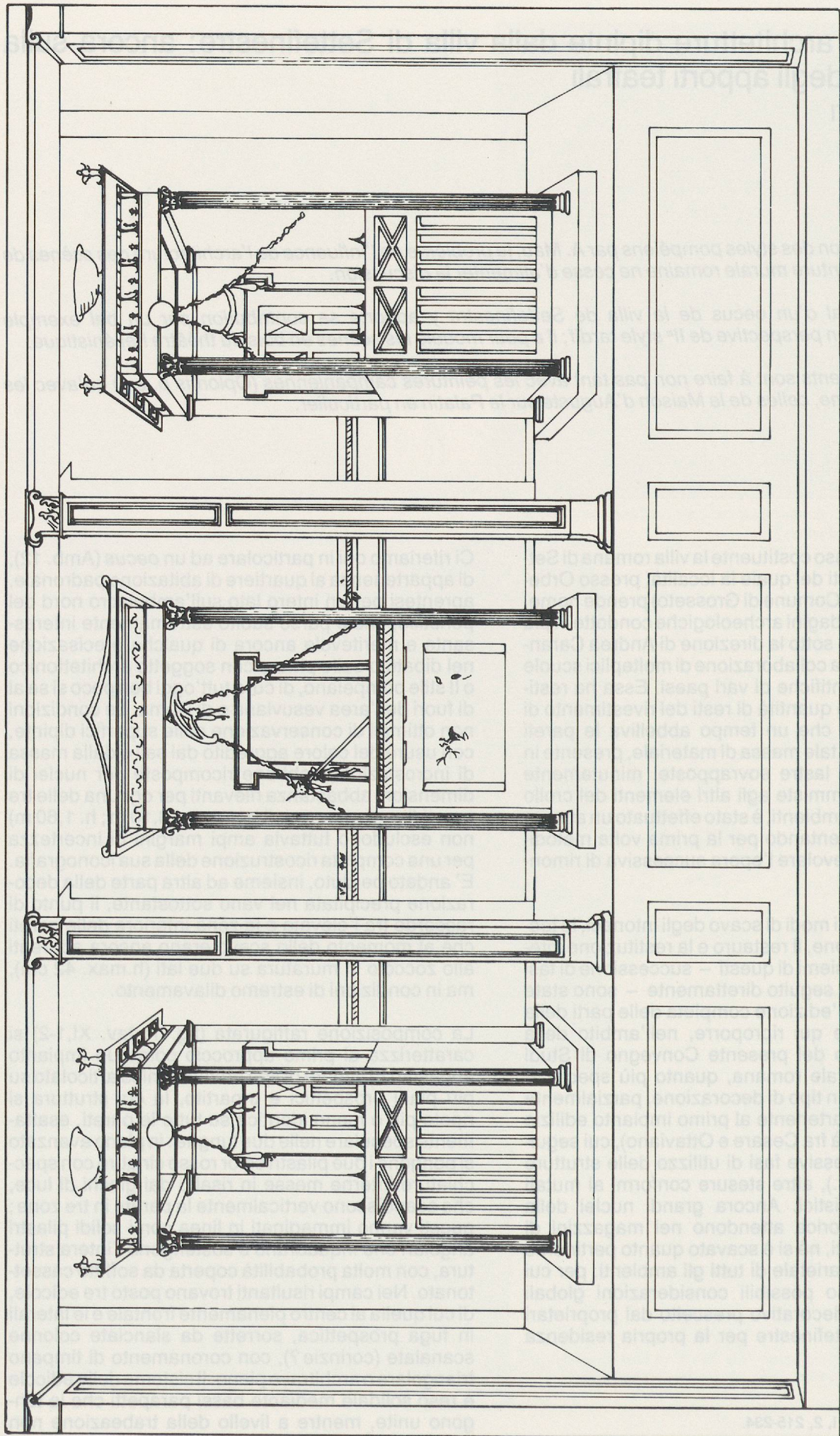
Il grosso complesso costituente la villa romana di Settefinestre dai resti del quale la località, presso Orbetello in Toscana (Comune di Grosseto) prende nome, è stato frutto di indagini archeologiche condotte in più anni (1976-1981) sotto la direzione di Andrea Carandini e attraverso la collaborazione di molteplici scuole e istituzioni scientifiche di vari paesi. Essa ha restituito una enorme quantità di resti del rivestimento di intonaco dipinto che un tempo abbelliva le pareti delle sue sale. Di tale massa di materiale, presente in forma di grosse lastre sovrapposte, minutamente frantumate e frammiste agli altri elementi del crollo all'interno degli ambienti, è stato effettuato un attento recupero sperimentando per la prima volta metodiche valide ad agevolare l'opera successiva di rimontaggio.

Valutazioni circa i modi di scavo degli intonaci, le tecniche di esecuzione, il restauro e la restituzione integrata di alcuni insiemi di questi – successione di fasi che chi scrive ha seguito direttamente – sono state già espresse nell'edizione completa delle parti della villa¹. Si intende qui riproporre, nell'ambito della tematica oggetto del presente Convegno di Studi sulla pittura murale romana, quanto più specificamente riguarda un tipo di decorazione, parzialmente ricomposta, appartenente al primo impianto edilizio della villa (nell'età fra Cesare e Ottaviano), cui seguirono, nelle successive fasi di utilizzo delle strutture (inizi II sec. d. C.), altre stesure conformi ai mutati orientamenti stilistici. Ancora grandi nuclei della decorazione pittorica attendono nei magazzini di essere ricomposti, né si è scavato quanto pertinente al rivestimento parietale di tutti gli ambienti, per cui ancora non sono possibili considerazioni globali dell'intero ciclo decorativo prescelto dai proprietari del fondo di Settefinestre per la propria residenza suburbana.

Ci riferiamo qui in particolare ad un *oecus* (Amb. 12), di appartenenza al quartiere di abitazione padronale, apertesi per un intero lato sull'ambulacro nord del peristilio, che è parso subito estremamente interessante e meritevole ancora di qualche precisazione nel dibattito sulle pitture con soggetto architettonico o Il stile pompeiano, di cui a tutt'oggi ben poco si sa al di fuori dell'area vesuviana o di Roma. Le condizioni non ottimali di conservazione delle superfici dipinte, con usure del colore aggredito dai sali e dalla massa di incrostazioni, sebbene ricomposte per nuclei di dimensioni abbastanza rilevanti per ognuna delle tre pareti (lung.h.max. per il lato ovest 3,10 m; h. 1,60 m) non escludono tuttavia ampi margini di incertezza per una completa ricostruzione della sua iconografia. E' andato perduto, insieme ad altra parte della decorazione precipitata nel vano sottostante, il punto di raccordo tra l'elevato e la zona inferiore delle pareti che al momento dello scavo erano ancora aderenti allo zoccolo in muratura su due lati (h.max. 42 cm), ma in condizioni di estremo dilavamento.

La composizione raffigurata (fig. 1; tav. XI,1-2) si caratterizza al primo approccio come un impianto abbastanza lineare di tipo architettonico articolato su più piani prospettici e tripartito, la cui struttura si ripete più o meno identica su tutte le pareti, esattamente speculare nelle due lunghe: in piano avanzato si pongono i due pilastri color rosso cinabro con specchiature interne messe in risalto dai giochi di luce, che scandiscono verticalmente la parete in tre zone; questi vanno immaginati in linea con i solidi pilastri angolari che inquadrano e sostengono l'intera struttura, con molta probabilità coperta da soffitto cassettonato. Nei campi risultanti trovano posto tre edicole, di cui quella al centro pienamente frontale e le laterali in fuga prospettica, sorrette da slanciate colonne scanalate (corinzie?), con coronamento di timpano triangolare o architrave piano. Il sistema delle edicole è reso solidale mediante bassi parapetti che le tengono unite, mentre a livello della trabeazione non

¹ Settefinestre 1985, I, 2, 215-234.



f. donati

Fig. 1. Settefinestre. Ricostruzione grafica dello schema riprodotto sulle pareti lunghe

sembra esserci traccia di collegamento; esse si collocano nello spazio intermedio tra il fondale e i pilastri. Sul fondo di ogni edicola si apre una porta di tipo dorico venendo a individuare un terzo piano prospettico. Mentre le porte laterali sono apparentemente chiuse, e si intravedono in qualche caso i battenti con le singole partizioni interne, quella centrale sembra spalancata (il fondo è nero) e trasversalmente vi appoggia un tirso adorno di nastri. Inferiormente le edicole sono chiuse da transenne evidentemente lignee sormontate da aculei oppure da tramezzi decorati da cornici variamente aggettanti con al centro incassi quadrangolari destinati all'alloggiamento di *pinakes*: in due casi si vedono infatti quadretti figurati (con soggetti di natura morta?) a sportelli pieghevoli. Non sappiamo se esistessero gradini davanti alle edicole che si presentano non accessibili dall'esterno. Elementi accessori, realizzati in sovradipintura sulle campiture unitarie di fondo con maggior raffinatezza ed estro cromatico, arricchiscono e qualificano lo schema qui tracciato nelle linee essenziali: *pelte* e *clipei* sono appesi al centro della trabeazione delle edicole, da queste discendono fronde verdi cui sono sospese bende e nastri colorati; i fastigi sono adorni di acroteri e di bacini di vetro, mensole in aspetto di cigni dal lungo collo sorreggono il cornicione. Elementi tutti classificati da Beyen nel quadro della fase IIa del secondo stile pompeiano, mentre vediamo che la caratteristica della parete chiusa è propria piuttosto della I fase di tale sviluppo².

L'insieme delle architetture si staglia infatti su un fondale neutro piuttosto uniforme di colore ceruleo, interpretabile come la parete cui l'intelaiatura si appoggia, che in questo caso finge il *coelum*; non si spiegherebbe altrimenti l'ombra scura che le singole architetture proiettano sul fondo, le stesse edicole e i pilastri. La struttura insiste certamente su podio, probabilmente con andamento rettilineo, a giudicare dal poco che si intravede negli zoccoli dove resta una serie di riquadri gialli su fondo rosso. L'intera composizione presuppone senz'altro la conoscenza delle regole della prospettiva e della simmetria, seppure non può dirsi realizzata nel pieno rispetto di queste: il punto di stazione privilegiato, ma senza la piena convergenza di tutte le linee, cade dovunque al centro della parete dove l'edicola mediana ha una luce maggiore³. A una scelta attenta e non casuale corrisponde poi la resa delle ombre portanti dei singoli elementi, regola mai contraddetta, che segue la fonte di illuminazione reale dell'*oecus*, dal lato sud, e distribuisce toni d'ombra e tocchi di luce nelle pareti lunghe affrontate, nessuna alternanza di toni in quella frontale, investita uniformemente dalla luce.

Il quadro degli elementi ora descritto pare tradire esplicitamente la sua derivazione dalla scenografia teatrale, venendo a riproporre una vecchia e dibattuta questione circa l'influenza dell'allestimento sce-

nico sulla pittura parietale di II stile, in cui le posizioni estreme sono rappresentate tradizionalmente da Beyen, Schefold, Little dalla parte degli assertori; Lehmann, Engemann da quella dei negatori⁴. Del tutto naturale – se non fosse per la testimonianza vitruviana (VII 5, 2) – e logicamente connesso all'uso di attingere, per la decorazione delle pareti, a modelli desunti dall'architettura reale, sia pubblica che privata (come già mostravano nel primo stile i finti bugnati e le partizioni riproducenti apparati in opera isodoma), dovette essere la ripresa e l'adattamento di quegli schemi creati appositamente per l'allestimento scenico che a loro volta dovevano fingere, per le proprie finalità, architetture monumentali o interni domestici. Nel caso in esame, anche togliendo validità alla presenza pur indicativa delle tre porte e agli elementi accessori (*clipei*, *pelte*, nastri, tirsii, *pinakes*, ecc.), bagaglio abituale anche all'ornamentazione di interni, è forse la stessa essenzialità scarna dello schema riprodotto che porta all'esclusione di modelli reali, denunciando piuttosto la natura di costruzione non durevole, da immaginarsi sovrapponibile alla solida architettura del frontescena. Prova ne sia che nella pittura vascolare, di produzione per lo più apula o campana del IV sec. a. C., dove la rappresentazione per necessità spaziali è più contratta, un'edicola o due bastano ad ambientare l'azione inscenata dagli attori.

I confronti più diretti, rimanendo nel campo della pittura, si riconducono in primo luogo al ciclo decorativo della Casa di Augusto sul Palatino dove composizioni del genere sono presenti in vari ambienti (amb. 11-15): interessante ad es. la pittura frammentaria nel vano di accesso alla rampa (amb. 12) dove si vede un'esile edicola in prospettiva, inferiormente chiusa da parapetti, del tutto simile alle nostre. In particolare ci si riferisce alla celebre Sala delle Maschere (amb. 5), dove l'allusione al teatro pare innegabile ed è possibile apprezzare meglio l'intera struttura del palcoscenico⁵: alla parete della *frons scaenae*, chiaramente in muratura e articolata in sporgenze e rientranze alterne, che si ripetono a livello del podio, si appoggiano architetture del genere noto, edicole e avancorpi praticabili sostenuti da colonne, che danno l'evidente impressione di un'impalcatura lignea. Si ritrovano qui le porte, i *pinakes* (collocati però nella parte alta della parete), gli scudi con ghirlande appesi alla trabeazione, gli acroteri in forma di figure alate desinenti in girali, i plutei di collegamento fra le edicole (a un livello superiore); identiche sono poi le mensole configurate in forma di cigni. Le maschere forniscono all'insieme una ulteriore nota caratterizzante, allo stesso modo della composizione paesaggistica con santuario agreste che occupa lo spazio centrale delle pareti, da immaginarsi come un fondale (di stoffa?) dipinto, collocato fra gli intercolunni, che a Settefinestre manca del tutto. Qui lo schema sembra recepito meno consapevolmente e c'è più scarsa attenzione alle rispondenze interne delle

² Beyen 1963, 140-143; cfr. le critiche di Barbet 1985, 36-41.

³ Sulla prospettiva Gioseffi 1957, 43-47; Beyen 1939, 47-72; Schnyder 1962, 143-157; Little 1971.

⁴ Cfr. per ultimo le posizioni mediatiche di Barbet 1985, 44-52.

⁵ Per ultimo Carettoni 1983.

strutture: le tre edicole appaiono in successione paratattica più che a formare un'unica tramatura e l'insieme dà l'impressione di un contenitore vuoto nel cui ambito è difficile immaginarsi dove si svolgesse l'azione. Meno frequente trovare riscontri altrettanto precisi nelle città campane, che ripropongono dettagli analoghi in composizioni variate: fra le altre si ricordano la parete di un *oecus* nella Casa di Obellio Firmo⁶, che mostra diversi punti di contatto con gli esempi visti, in particolare nella scansione del colonnato che spartisce sulla parete tre avancorpi separati qui – al posto dei pilastri – da colonne evidenziate da figure a rilievo e dadi sporgenti; inoltre l'*apodyterium* e il *frigidarium* delle terme della Casa del Criptoportico⁷, dove il disegno è già più elaborato, con la scena su due registri e vedute su cieli aperti oltre questa. Ancora un complesso importante presso Torre Annunziata vede nel ciclo della Villa di Oplontis ricalcare i medesimi schemi con notevole esuberanza decorativa sulle pareti dell'atrio e della sala 23⁸.

In questo filone si inseriscono i dipinti di Settefinestre, appartenenti, pur nella loro monotonia rispetto agli esempi citati, ad una fase intermedia del secondo stile, collocabili subito dopo la metà del I sec. a. C., in anni non distanti dal programma pittorico della Casa di Augusto, i cui termini sono stati saldamente fissati fra il 36 e il 28 a. C.

Paralleli indiscutibilmente molto vicini si scorgono infine nei modellini di *scaenarum frontes* teatrali in terracotta e pietra conservati in più repliche e spesso tirati in causa a questo proposito, ma che in special modo si attagliano alla semplice trama dei dipinti dell'ambiente 12 (fig. 2)⁹.

Si ritrovano praticamente tutti gli elementi presenti nella pittura e con lo stesso ordine: nel fondo della parete scenica – chiaramente in muratura – si staglia la sequenza classica delle tre porte di cui quella centrale, com'è legittimo, è più ampia e meglio evidenziata. Davanti alla parete si articola una struttura porticata sostenuta da colonne su podio e raccordata in alto da un epistilio sagomato, coronato da frontoncini in corrispondenza di ogni porta. L'allestimento scenico è completato, solo nelle repliche in terra-

cotta, dagli elementi già familiari: ghirlande appese al soffitto intorno a cui si avvolgono nastri, vasi appoggiati su segmenti della trabeazione e acroteri a palmetta. Il rilievo marmoreo romano invece è spoglio dell'apparato scenico di contorno e degli attori che nei precedenti rendono inequivocabile l'appartenenza al contesto teatrale, consentendo addirittura di identificare la scena rappresentata¹⁰, ma riproduce essenzialmente la struttura base con molta precisione di dettagli, ad es. nel tipo di copertura, nella disposizione degli incassi destinati ai *pinakes*, posti alla stessa altezza che nella pittura. Il rilievo napoletano, da Sant'Angelo, per cui il riferimento teatrale è più discusso¹¹, probabilmente il più antico della serie, affidava al ritocco dipinto la rifinitura dei connotati accessori e decorativi oggi non più chiaramente leggibili: ad es. le tre porte negli intercolunni, ma dovevano esserci ghirlande e cerchi intrecciati di colore rosso sulla parte anteriore e nello zoccolo¹².

L'impianto che può aver ispirato queste pitture deve presupporre il palcoscenico del teatro ellenistico¹³ forse – ma non necessariamente – mediato tramite esemplari di Sicilia e Italia meridionale¹⁴. In particolare va postulato qui un tipo di allestimento piuttosto semplice, con la parete scenica rettilinea, in muratura, nella quale si aprono le porte, e strutture lignee mobili in grado di consentire una certa flessibilità agli allestitori teatrali¹⁵. Considerato quindi come abbastanza generico il riferimento allo specifico teatrale, che peraltro doveva riuscire immediatamente comprensibile agli occhi del contemporaneo, mancano del tutto o non sono identificabili in quanto rimane, elementi atti a precisare meglio il tipo di scena, tantomeno per postulare qui l'influenza della scena con paesaggi avanzati, caratteristica non rintracciabile nella linearità dei tre avancorpi a colonne allineati. Più che rifarsi alla realtà contemporanea dei teatri effimeri di Roma anteriori al 55 a. C., composizioni del genere e schemi disegnativi su cartoni, già costituiti in ambito ellenistico, dovevano circolare e venir utilizzati da maestranze itineranti, che li adattavano facilmente alle superfici da decorare spaziando più o meno le architetture. Alla stessa origine riconducono le ampie vedute di paesaggio con le quali non in tutti i casi un *pictor imaginarius* arricchiva lo schema dotandolo talvolta anche di presenze umane.

⁶ Schefold 1962, tav. 4.

⁷ Beyen 1960, tav. 6; Engemann 1967, 111, tav. 62,2.

⁸ De Franciscis 1975, 9-38, figg. 4,8,9,13.

⁹ Modello di *frons scaenae* in marmo: Roma, Museo Nazionale; Paris 1981, 213-215, n° 20. Due lastre Campana: Roma, Museo Nazionale; Bieber 1961, 161, figg. 587-588, di cui esistono altre repliche frammentarie. Rilievo di terracotta: Napoli, Museo Nazionale; Pickard-Cambridge 1946, 220-221, fig. 82.

¹⁰ Bieber 1961, 162.

¹¹ Levi 1926, 173-174, fig. 134.

¹² Visti da Petersen 1897, 139, fig. 1.

¹³ A Priene, Oropo, Efeso, Epidauro, ecc., Bieber 1961, 100 sgg.

¹⁴ Lauter 1976, 413-430; Frova 1982, 405-429.

¹⁵ Gioseffi 1974, 271-273.

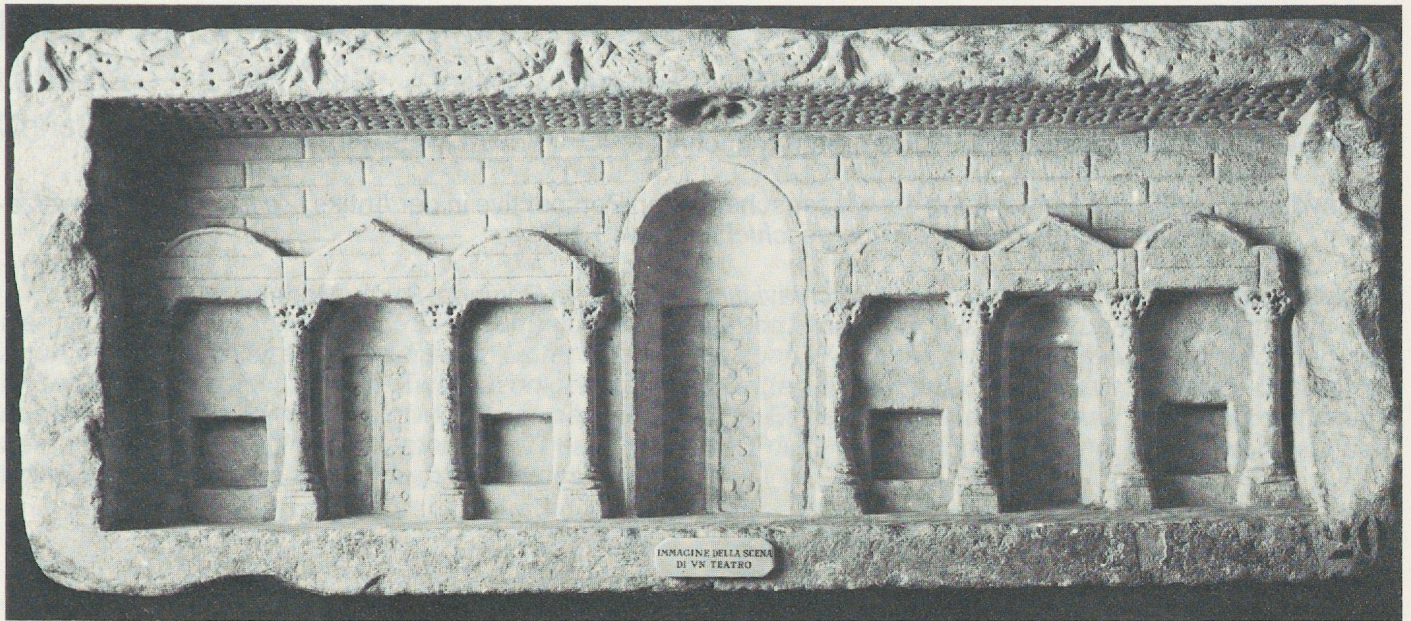


Fig. 2. Roma, Museo Nazionale

En 1984, sur invitation de l'archéologue suédois du Piémont, Liliana Mercando, j'ai entrepris l'étude d'un important ensemble de peintures murales romaines provenant d'une villa suburbaine d'Essex, partiellement arasée par la construction de l'amphithéâtre de la ville romaine.

Une première série de campagnes de fouilles avait été menée dans les années 1950-1964, qui avait notamment conduit à la découverte de très nombreux fragments d'enduits peints dont certains

L'étude archéologique préliminaire permet d'entrevoir trois phases d'occupation s'étendant de l'époque augustéenne à l'époque néronienne ou flavienne initiale, chronologie confortée par l'étude stylistique des décors peints. Dans le cadre de ce colloque, je présenterai trois ensembles dont l'essentiel des fragments provient des fouilles anciennes, avec compléments des fouilles de 1984 et 1985 (fig. 1). D'autres ensembles nécessitent encore une étude plus approfondie.

Un premier ensemble a pu être attribué à la salle D 2.

Bibliografia

Barbet, A., 1985: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris.

Beyen, H.G., 1939: Die antike Zentralperspektive, *AA*, 47-72.

Beyen, H.G., 1960: *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, 2. Aufl., Den Haag.

Bieber, M., 1961: *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.

Carettoni, G., 1983: La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino, *MDAI(R)* 90, 373-419.

De Franciscis, A., 1975: La villa romana di Oplontis, *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen, 9-38.

Engemann, J., 1967: *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Heidelberg (MDAI(R) Suppl. 12).

Frova, A., 1982: Edifici per spettacolo nelle regioni II e III, *Aparchà II*, Pisa, 405-429.

Gioseffi, D., 1957: *Perspectiva artificialis*, Trieste.

Gioseffi, D., 1974: Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Archeologia A. Palladio* 16, 271-285.

Lauter, H., 1976: Die hellenistischen Theater der Samniten und Latiner in ihrer Beziehung zur Theaterarchitektur der Griechen, *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen, 413-430.

Levi, A., 1926: *Le terracotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, Firenze.

Little, A.M.G., 1971: *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage*, Wheaton.

Paris, R., 1981: *Museo Nazionale Romano I. Le sculture 2*, Roma.

Petersen, E., 1897: *Verschiedenes aus Süditalien*, *MDAI(R)* 12, 112-143, Taf. VI-VII.

Pickard-Cambridge, A.W., 1946: *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.

Schefold, K., 1962: *Vergessenes Pompeji*, Bern-München.

Schnyder, R., 1962: Zur Entdeckung der wissenschaftlichen Perspektive in der Antike, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 22, 143-157.

Settefinestre 1985: *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria Romana*, 3 vol., Modena

Indirizzo dell'autore:

Fulvia Donati, Dipartimento di Scienze archeologiche, Via Galvani 1, I 56100 Pisa.