

Raffaello
e la Domus Aurea.

L'invenzione
delle grottesche

Ra

Electa

Raffaello e la Domus Aurea.
L'invenzione delle grottesche

a cura di
Vincenzo Farinella
e Alfonsina Russo
con Alessandro D'Alessio
e Stefano Borghini

Domus Aurea, Roma

Ministero per i beni
e le attività culturali
e per il turismo

Ministro
Dario Franceschini

Capo di Gabinetto
Lorenzo Casini

Segretario Generale
Salvatore Nastasi

Direttore Generale Musei
Massimo Osanna

Capo Ufficio Stampa
e Comunicazione
Mattia Morandi

Parco archeologico
del Colosseo

Direttore
Alfonsina Russo

Segreteria del Direttore
del Parco archeologico
del Colosseo
Gloria Nolfo
Luigi Daniele
Fernanda Spagnoli

Funzionario archeologo
responsabile Domus Aurea
Alessandro D'Alessio

Funzionario architetto
responsabile Domus Aurea
Stefano Borghini

Staff della Domus Aurea
Maria Bartoli
Maurizio Pesce
Elisabetta Segala
Gabriella Strano

Servizio di vigilanza
della Domus Aurea
Antonio Berardini
Albertino Salatino

Responsabile del Servizio
di valorizzazione
Martina Almonte

Staff del servizio
di valorizzazione
Ines Arletti
Daniele Fortuna
Donatella Garritano

Responsabile security
e impianti di videosorveglianza
Cristina Collettini

Responsabile del Servizio
Comunicazione, relazioni con
il pubblico, la stampa, i social
network e progetti speciali
Federica Rinaldi

Staff del servizio
Comunicazione, relazioni con
il pubblico, la stampa, i social
network e progetti speciali
Francesca Boldrighini
Elisa Cella
Giulia Giovanetti
Andrea Schiappelli
Simonetta Massimi
Giovanni Pellegrini Raho

Ufficio bilancio e contabilità
Sandra Massimiani
Roberto Di Francesco

Ufficio gare e contratti
Cristina Collettini (responsabile)
Paola Tomassi
Maurizio Rulli

Servizio manutenzione e giardini
Gabriella Strano (responsabile)
Carlo Basili
Raffaella Raponi
Iolanda De Noni
Stefano De Felice
Antonio Iadicola
Alessandro Licciardello

Ufficio CED e Servizi informatici
Stefano Borghini (responsabile)
Quirino Berti
Bruno Angeli
Alessandro Licciardello

Ufficio del consegnatario
Anna Onnis
Maura Tollis

Si ringrazia tutto il personale
del Parco archeologico del
Colosseo

Electa

Amministratore delegato
Rosanna Cappelli

Direttore mostre e marketing
Chiara Giudice

Responsabile mostre
Roberto Cassetta

Organizzazione mostra
Roberto Scalmana
Federico Marri

Responsabile editoriale
Marco Vianello

Responsabile progetti e
sviluppo internazionale
Carlotta Branzanti

Responsabile comunicazione
Monica Brognoli

Ufficio stampa mostra
Gabriella Gatto
Mara Pecci

Digital e social Media
Stefano Bonomelli
con Roberto Pini

Promozione e marketing
Giulia Zanichelli
con Carlotta Bernardini

Responsabile librerie
Laura Baini

Organizzazione librerie
Francesco Quaggia
Ilaria De Filippo

Mostra

Direzione artistica, allestimento
e interaction design
Dotdotdot
con
Orama per la produzione video

Direttore dei lavori
Giuseppe Carluccio

Identità visiva della mostra
e del catalogo
Tassinari/Vetta

Assicurazioni
AON

Realizzazione allestimento
Handle

Service audio e video
D&D International Group

Progetto illuminotecnico
Erco

Responsabile dei lavori e
coordinatore della Sicurezza
Paola Agrimi

Trasporti
Crown Fine Art

Archivi immagini
Alamy
Archivio Alinari, Firenze
Archivio fotografico Musei
Civici, Brescia
Archivio fotografico Museo
Poldi Pezzoli, Milano
Archivio Scala, Firenze
Bridgeman Images
Courtesy Fabio Viale
Courtesy Robilant+Voena
Foto © Governatorato
dello Stato della Città
del Vaticano – Direzione
dei Musei Vaticani,
per gentile concessione
della Segreteria di Stato
della Santa Sede
Mondadori Portfolio

Nuova pannellistica
Domus Aurea

Progetto grafico
Livia Colopardi

Testi
Maria Bartoli
Stefano Borghini
Alessandro D'Alessio
Elisabetta Segala
Gabriella Strano

Ricostruzioni virtuali
Katatexilux

Realizzazione
SpSystema

Progetto passerella

Progetto architettonico
Stefano Boeri Architetti
Project Director: Marco Giorgio
Project Leader: Anastasia
Kucherova
Team: Maddalena Maraffi, Luca
Tognù, Michela Magnani

Progetto strutturale
BCD Progetti, Giuseppe
Carluccio, Guido Maccone

Progetto illuminotecnico
ERCO

Enti Prestatori
Museo dei Gessi (Università
degli Studi Carlo Bo; Liceo
Artistico-Scuola del Libro),
Urbino
Museo Archeologico Nazionale
di Napoli

Sponsor tecnico
ERCO

Catalogo

a cura di
Stefano Borghini
Alessandro D'Alessio
Vincenzo Farinella
Alfonsina Russo

Testi di
Stefano Boeri
Stefano Borghini
Federica Causarano
Alessandro D'Alessio
Vincenzo Farinella
Orazio Lovino
Sonia Maffei
Biancalucia Maglione
Giulia Salvo
Alfonsina Russo
Rita Volpe

Editing
Roberto Spadea

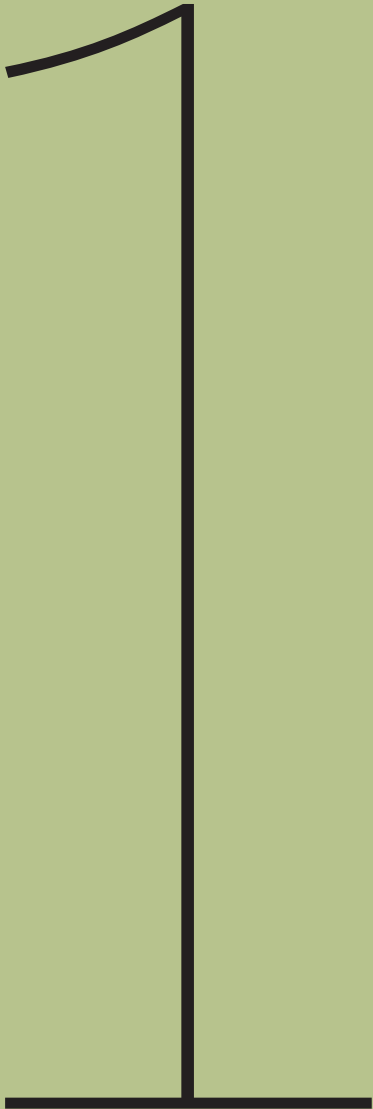
Impaginazione
Angelo Galiotto

Ricerca Iconografica
Massimo Zanella



DOMUS AUREA.
STORIA, ARCHITETTURA E VISITA
DEL MONUMENTO

ALESSANDRO
D’ALESSIO



LA DOMUS AUREA E L’INCONSCIO DI ROMA

Il parallelo istituito da Sigmund Freud tra psicoanalisi e archeologia, o meglio tra il lavoro dello psicanalista e quello dell’archeologo, è ben noto¹. Pagine e pagine gli sono state dedicate, talora non senza una certa disinvoltura (specialmente degli archeologi), in questo e in specie nel secolo passato. Si tratta del resto di uno fra i più suggestivi paragoni extra-disciplinari tracciati da Freud nel corso della sua straordinaria vicenda scientifica, professionale e umana, e che non ha mancato quindi di attirare l’attenzione di quanti si sono misurati, a vario titolo di volta in volta, con le pur disparate *analisi del sommerso*.

Non è mia intenzione, in questo breve contributo sulla Domus Aurea, questo importantissimo monumento di Roma, ripercorrere quelle pagine e posizioni di storici, filosofi, sociologi e, appunto, psicanalisti e archeologi. Basterà qui citare, per aprire il discorso, le parole stesse di Freud: “l’analista lavora in condizioni più favorevoli che l’archeologo, anche perché dispone di materiale che non trova riscontro negli scavi archeologici, come, per esempio, le ripetizioni di reazioni che derivano dall’infanzia e tutto ciò che si evidenzia attraverso la traslazione relativamente a tali ripetizioni. Inoltre, c’è da considerare che l’archeologo ha a che fare con oggetti distrutti, di cui sono andati assolutamente perduti grandi e importanti frammenti attraverso la violenza meccanica, il fuoco, i saccheggi. Nessuno sforzo può riuscire a rintracciarli, per ricomporli con i resti conservati. Si può fare affidamento solo sulla ricostruzione [...] Diverso è il caso con gli oggetti psichici [...] Qui si verifica regolarmente ciò che con gli oggetti archeologici avviene solo in pochissimi casi fortunati, come Pompei o come la tomba di Tutankhamen. Tutto l’essenziale è conservato; anche ciò che appare assolutamente dimenticato è ancora presente in qualche modo e in qualche luogo, solo che è sepolto e reso inaccessibile all’individuo. In effetti, com’è noto, si può dubitare che una formazione psichica possa cadere realmente nella distruzione totale. È solo un problema di tecnica analitica riuscire a portare compiutamente alla luce ciò che è nascosto”².

Chioserei aggiungendo soltanto, con la dovuta modestia al cospetto di sì titanica figura, come nel caso dell’archeologia le difficoltà nel lavoro di *ri-costruzione* del già esistente, e/o dell’accaduto e del sommerso, siano date proprio dalla corruttibilità e incompenetrabilità della materia, ovvero dall’impossibilità oggettiva non solo di osservare l’integrità di un edificio o complesso monumentale (o di una stratificazione) in una data fase della sua vita, ma soprattutto di cogliervi l’esautività delle trasformazioni, distruzioni, sovrapposizioni, sostituzioni ecc. occorsevi nel tempo. Una condizione, questa, che riguarda in realtà anche e specialmente i casi più fortunati ed eclatanti come quelli di Pompei e, a maggior ragione, di Roma.

Ed è proprio da qui che può prendere le mosse una qualche riflessione sulle vicende della costruzione e distruzione e sui fenomeni di annullamento, oblio e auspicabile ri-emersione alla coscienza collettiva di un complesso monumentale tanto straordinario e *magico* qual era ed è tuttora la Domus Aurea (o meglio di quel che oggi così chiamiamo) (fig. 1), a partire proprio da un pur



1. Roma, Colle Oppio. Area della Domus Aurea e delle Terme di Traiano
2. Roma, Domus Aurea. Ricostruzione virtuale
3. Roma, Domus Aurea. Ricostruzione virtuale
4. Roma, Domus Aurea. Planimetria dei resti noti (da Medri 1996)
5. Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio (in nero) e sovrapposte gallerie traianee (in rosso)

rapido attraversamento delle dimensioni del passato, del presente e del futuro del monumento medesimo.

Nel luglio del 64 d.C., come è pur noto, un incendio – “certamente il più grande e terribile di qualunque altro che aveva colpito Roma”³ – imperversò per nove giorni consecutivi e devastò il centro della città, alterandone radicalmente l’aspetto. Stando alle parole di Tacito, delle quattordici *regiones* in cui la città era stata suddivisa da Augusto, tre furono completamente distrutte e sette seriamente danneggiate. “Nerone era ad Anzio in quei giorni e non rientrò in città fino a quando il fuoco non ebbe a minacciare il palazzo che egli aveva fatto erigere per collegare gli horti di Mecenate al Palatino”⁴. E questo palazzo era in effetti la prima delle due residenze costruite dall’imperatore, il nome del quale ci è tramandato da Svetonio: “egli chiamò inizialmente la domus transitoria [cioè destinata a collegare i nuclei edilizi del Palatino con gli horti dell’Esquilino] e, più tardi, essendo stata quella distrutta dall’incendio e dunque ricostruita, aurea”⁵.

La devastazione di gran parte del centro di Roma nell’incendio del 64 consentì difatti a Nerone di espropriare un’area vasta circa 80 ettari e di edificare il nuovo palazzo (figg. 2-3), “che [pure] si estendeva dal Palatino fino all’Esquilino”. Per comprenderne estensione e magnificenza basterà ricordare – ancora con le parole di Svetonio (*Nero*, 31) – che “una statua colossale alta 120 piedi, immagine di Nerone, si ergeva nel vestibolo della casa; l’ampiezza di questa era tale da includere tre portici lunghi un miglio e uno stagno, anzi quasi un mare, circondato da edifici grandi come città intere. Alle spalle ville con campi, vigneti e pascoli, boschi pieni di ogni genere di animali domestici e selvatici. Nelle altre parti tutto era coperto d’oro, ornato di gemme e di conchiglie. Le sale da pranzo avevano soffitti coperti da lastre di avorio, mobili e forate in modo da permettere la caduta di fiori e profumi. [...] I bagni erano forniti di acqua marina e solforosa. Quando Nerone inaugurò la casa, alla fine dei lavori, se ne mostrò soddisfatto e disse che infine cominciava ad abitare in una casa degna di un uomo”.

Progettata e realizzata dagli “architetti” Severo e Celere⁶, la nuova, Aurea reggia venne organizzata come una gigantesca villa suburbana (non senza espliciti rimandi alle sontuose regge dei sovrani ellenistici, i Tolomei *in primis*) posta nel cuore della città, estesa dal Palatino alla Velia, dove sorgeva il suo vestibolo, e articolata in una serie di edifici raccordati da monumentali vie porticate. Essa risaliva inoltre le pendici e la sommità del Colle Oppio e raggiungeva più a sud il Celio, dove aveva incorporato il tempio del Divo Claudio,



significativamente trasformato in un monumentale ninfeo, mentre al centro della valle, lì dove sorgerà in seguito l'Anfiteatro Flavio (il Colosseo appunto, che dalla *colossale statua* di Nerone, non abbattuta dopo la sua morte, finirà per trarre il nome che tutti conosciamo), un lago artificiale occupava un'area quadrangolare circondata da portici e raccordata agli edifici circostanti tramite una sequenza di terrazzamenti⁷.

La nuova residenza imperiale si caricava così di una chiara valenza ideologica, stante che dopo il 64 Nerone cominciò a rappresentare sé stesso come dio Sole e iniziatore di una nuova età dell'oro. Ma questo enorme complesso, la sua vastità e ricchezza, gli sopravvissero solo per pochi anni dopo la morte nel 68 d.C. Lo sdegno dei contemporanei, dettato dal fatto che l'imperatore aveva 'privatizzato' il centro della città e dall'approccio tirannico che ne aveva ispirato la costruzione, portarono gli imperatori successivi a spazzare letteralmente via la Domus⁸ (fig. 4). Sul Palatino, il nuovo Palazzo dei Flavi, progettato dall'architetto Rabirio e inaugurato da Domiziano nel 92 d.C., cancellò le costruzioni neroniane o le inglobò nelle sue fondazioni. E così anche nella valle Labicana il progetto urbanistico flavio determinò l'immediata distruzione degli edifici posti intorno allo *stagnum*, che furono demoliti e colmati di macerie per realizzare l'innalzamento del terreno necessario alla costruzione dell'Anfiteatro, inaugurato da Tito nell'80 d.C. Nel 135, invece, l'imperatore Adriano eresse e dedicò sulla vicina Velia il gigantesco tempio di Venere e Roma, lì dove un tempo si ergeva il vestibolo della casa di Nerone.

Solo il padiglione sul Colle Oppio (fig. 5) – che viene abitualmente



6. Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio. Sala 80 (cd. della Volta Dorata), la riscoperta. Ricostruzione virtuale

7. Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio. Interventi di consolidamento e messa in sicurezza

identificato oggi con l'intera Domus Aurea – sopravvisse fino al 104 d.C., quando un incendio lo raggiunse parzialmente. Di lì a poco, l'architetto Apollodoro di Damasco lo sfruttò, colmandolo di terra e inserendovi o poggiandovi contro una serie di gallerie voltate, come sostruzione artificiale delle grandi Terme volute e inaugurate da Traiano nel 109. Sepolto e occultato, esso deve quindi la sua conservazione (e la successiva riscoperta, come vedremo) proprio alle trasformazioni traianee, ma al suo interno nulla o quasi si conserva dei meravigliosi rivestimenti parietali e pavimentali in lastre di marmi policromi (figg. 4 e 16 del saggio di S. Borghini), che furono completamente rimossi, insieme alle opere d'arte che pure sappiamo vi alloggiavano⁹, dalle maestranze di Traiano prima che le sale venissero riempite di terra; mentre vi restano, in condizioni però precarie, circa 30.000 m² di decorazione dipinta e in stucco.

Ebbene, il cosiddetto processo di *rimozione* di questa grandiosa appendice della residenza urbana di Nerone, la Domus Aurea dove e come la conosciamo ai nostri giorni appunto, conseguente alla volontà di restituire all'uso pubblico gli spazi "indebitamente" occupati dalla reggia¹⁰, prende dunque avvio con l'edificazione delle pur gigantesche Terme di Traiano, le prime di quelle dimensioni e tipologia architettonica conservate a Roma. Il padiglione di Colle Oppio, con l'intero suo apparato pittorico, viene sepolto sotto centinaia di migliaia di metri cubi di terra. Di esso, della sua magnificenza, delle sue atmosfere, non rimarrà memoria che nelle fonti letterarie, mentre a partire dall'alto medioevo anche le Terme andranno lentamente a scomparire dalla percezione della realtà urbana di Roma, ricoperte da sepolture, orti e vigne. Per secoli, la Domus Aurea resterà un *mito* appannaggio di pochi eruditi in grado di leggere Tacito, Svetonio, Marziale e Plinio, e di imbattersi così nei nomi di Celere, Severo e del pittore Fabullo, che alla stesura di quegli affreschi aveva superbamente atteso¹¹, ma della luce accecante che invadeva i suoi cortili e peristili e le sue grandi sale, come di quella tenue e baluginante che impreziosiva i suoi ninfei e criptoportici, nulla più.

La riscoperta, ancora *inconsapevole* per chi ne fu artefice, arriverà molto dopo, a partire dagli ultimi decenni del XV secolo, quando diversi visitatori e artisti, a partire da quanti chiamati a Roma da Sisto IV per lavorare alla Cappella Sistina (Ghirlandaio, Pintoricchio, Botticelli, Perugino e altri), cominciarono a penetrare dai pertugi nelle volte all'interno delle gallerie traianee e nelle sale decorate della Domus (fig. 6). Percorrendole, sopra cumuli vertiginosi di terra e procedendo di parete in parete, aprendovi quegli squarci ancora visibili (e pure "storicizzati" nel monumento), essi si impossessarono avidamente, man mano che frequentavano le "grotte", di qualcosa che mai avevano veduto e ammirato prima di allora, ancorché miracolosamente vicino alle rivoluzionarie tensioni culturali e artistiche del loro tempo¹². L'*inconsiglio* della cultura figurativa occidentale andava riemergendo alla coscienza dei contemporanei. Ne nascerà di lì avanti, compiutamente con Raffaello, Giovanni da Udine e Perin del Vaga nel Cinquecento¹³, e poi ancora con gli scavi e la divulgazione di copie e repertori pittorici nel XVIII secolo, grazie agli sterri del Bartoli, del Cameron e del Mirri (con il fondamentale contributo grafico di F. Smuglewicz e V. Brenna)¹⁴, o ancora del Ponce¹⁵, una sostanziale cifra del linguaggio stilistico dell'arte Rinascimentale e poi Neoclassica, a Roma, in Italia e nel resto d'Europa¹⁶. Una parte della materia era stata insomma riesumata, con un taglio prettamente artistico e antiquario evidentemente, ma per il resto continuò in gran parte l'oblio¹⁷. È infatti solo nel XIX e nel XX secolo che la Domus Aurea di Colle Oppio fa il suo ingresso nei moderni studi di antichistica e riacquista la propria identità¹⁸.

Oggi sappiamo abbastanza, grazie ai suoi monumentali resti, della residenza di Nerone (fig. 4), qui come sul Palatino e il Celio – sebbene la conoscenza precipua delle sue architetture e *funzioni*, e della sua diacronia, sia argomento tuttora all'ordine del giorno¹⁹. Ma nella percezione attuale e quotidiana degli abitanti di Roma, come di tanti turisti o visitatori occasionali, essa resta soffocata, distante, *rimossa* per l'appunto. Il che è dovuto innanzitutto



La persistente *rimozione* della Domus Aurea oggi è insomma questa: abitanti e cittadini che non sono ancora in grado di esperire e (con)vivere, in maniera certa e consapevole, con ciò che li ha così prodigiosamente preceduti. Ed è questa *rimozione* che ha a lungo ostacolato e in parte ancora ostacola un'adeguata allocazione di risorse al progetto di risanamento della Domus: sia da parte pubblica (ma gli importantissimi finanziamenti messi recentemente a disposizione dal MiBACT e dal CIPE fanno ben sperare per il futuro), sia da parte privata. La Domus Aurea è infatti sepolta, nascosta, e dunque poco "attrattiva" per la contribuzione, ad esempio, da *Crowdfunding* o *Art Bonus*. Eppure la Domus è visitabile, con forme e tempi contingentati al momento²³, ma è "aperta" al pubblico. Si presta a essere riletta e rivissuta. Si presta a dare un contributo alla riqualificazione di un tessuto urbano e anche al "profitto", socio-culturale ed economico, dell'investimento.

Esplicitare e risolvere tale *rimozione*, questa aporia, tornerà certamente utile a tutti. Per farlo, oltre agli interventi di messa in sicurezza e restauro cui si è fatto cenno, questa presa di coscienza ha da ultimo stimolato la nostra volontà di intraprendere un percorso di valorizzazione e racconto del monumento che fosse più dinamico e nell'ambito del quale la realizzazione di un nuovo sistema di fruizione multimediale della Domus costituisce a nostro avviso un validissimo punto di partenza. E così pure la mostra *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche*, doverosa nell'ambito delle celebrazioni per i 500 anni dalla morte del grande Urbinate e che qui presentiamo, si pone in questa prospettiva.

UNA VISITA IDEALE AL MONUMENTO

Accompagnare idealmente e in poche pagine il lettore/visitatore lungo il percorso attuale di fruizione della Domus Aurea (fig. 10) non è impresa semplice, né efficace probabilmente; di certo non esaustiva. Eppure la suggestione auspicabilmente evocata dalle nostre parole, le sensazioni stesse ch'egli avvertirà movendosi all'interno dei suoi spazi pur freddi, umidi e semibui²⁴, esattamente "contrari" – diremmo – al loro antico splendore (inondati ed esaltati com'erano dalla luce che Severo e Celere seppero infondervi), e ancora le installazioni multimediali di cui potrà godere, gli restituiranno almeno parte di quel perduto fulgore²⁵.

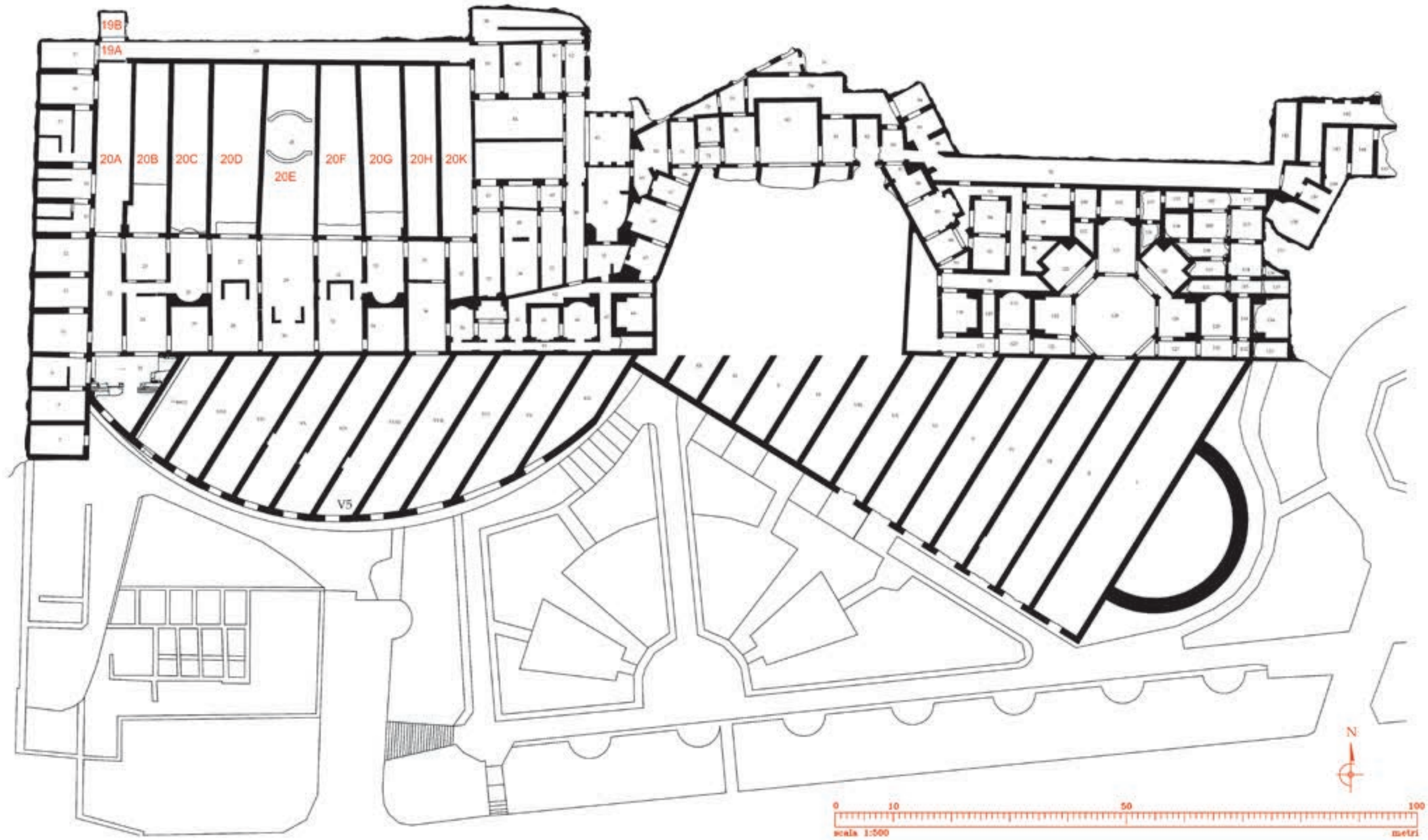
Vi si accede, oggi, da una delle spoglie gallerie di sostegno (la XVIII) delle soprastanti Terme di Traiano, subito all'ingresso del sito archeologico in Via della Domus Aurea 1, dove ben si apprezza il monumentale prospetto curvilineo della grande esedra traianea (fig. 11)²⁶. Non appena entrati, una grande planimetria in scala 1:200, tracciata dall'Arch. Monica Cola pochi anni or sono ma in stile "ottocentesco" (fig. 13), accoglie il visitatore ponendolo di fronte alla rappresentazione omotetica delle sale e dei corridoi che compongono il padiglione del Colle Oppio, a mostrargli sin da subito una quanto mai opportuna distinzione tra le strutture neroniane (campite in nero) e quelle delle gallerie traianee (in rosa)²⁷, tra gli spazi liberi (la gran parte) e quelli ancora interrati. Osservando la pianta, e guardando al fondo della galleria (fig. 14), dove questa si

8.
Roma, Colle Oppio. Domus
Aurea e Terme di Traiano.
Sistema integrato di protezione
e giardino leggero soprastante

9.
Roma, Colle Oppio. Domus Aurea e gallerie delle Terme di Traiano. Progetto di sistemazione del giardino soprastante

pagine successive

10.
Roma, Colle Oppio. Domus
Aurea e gallerie traianee.
Planimetria generale



appoggia alla facciata (in origine porticata) della Domus Aurea, si coglierà inoltre chiaramente la differenza di orientamento della Domus stessa, che si sviluppa in senso precisamente E-O/N-S, rispetto a quella delle successive terme, orientate invece a SO. Si tratta del posizionamento tipico, o quantomeno ricorrente, degli impianti balneari romani (sia pubblici che privati, *thermae et balnea*) tanto a Roma e nella penisola che nel bacino Mediterraneo più in generale, perché atto a favorire la maggiore insolazione possibile, e dunque l'ulteriore apporto di calore alle sale termali, nell'arco diurno e stagionale.

La planimetria consente inoltre di leggere l'assetto complessivo del padiglione neroniano, dove al settore più occidentale, di impianto sostanzialmente regolare e 'tetragono' (e di prima costruzione?), si contrappone la maggior articolazione che esso assume procedendo verso est. Da una parte, infatti, una doppia schiera di sale si apriva verso la valle Labicana a sud e verso un grande cortile rettangolare interno a nord: basterebbe già la presenza di questo spazio, in origine scoperto, porticato su tre lati e occupato nel mezzo da una sontuosa fontana/vasca mistilinea, a render l'idea di quanta luce dovesse penetrare nella Domus dagli ampi passaggi e dalle alte finestre poste al di sopra con cui ciascuna sala della schiera settentrionale affacciava e dava sul cortile (si segnalano in particolare la 33 o cd. della Volta Rossa, la 31 o cd. della Volta Gialla, dov'è anche conservata la "firma" incisa di Pintoricchio (fig. 15), e la 29 o cd. della Volta delle Civette), mentre quelle adiacenti a meridione fronteggiavano direttamente il sole. Una luce irrimediabilmente soffocata e spenta dall'interpolazione delle gallerie traianee (qui nel grande cortile del tutto necessarie per evitare possibili cedimenti delle soprastanti terme) e dal totale interrimento. Più a est, verosimilmente perché condizionata dalla presenza (e dal parziale riuso) di una serie di strutture precedenti (*horreum*), la disposizione planimetrica delle sale si fa come detto più articolata, distribuendo le stanze 'a raggiera' intorno a un primo, grande cortile esterno a cinque lati che arretra profondamente, quasi inflette, la fronte del padiglione. Ancora più a est, dove la facciata dell'edificio torna rettilinea, sta il *focus* principale della Domus di Colle Oppio, la splendida Sala Ottagonale, capolavoro massimo dell'architettura romana. Più oltre, infine, la presenza, archeologicamente attestata, di un secondo cortile esterno a cinque lati, del tutto simile al precedente, lascia supporre che proprio la Sala Ottagonale giaccia sull'asse di simmetria di una costruzione nel complesso speculare, che avrebbe appunto caratterizzato il padiglione e l'organizzazione degli spazi al suo interno lungo la sequenza *cortile rettangolare—primo cortile a cinque lati—Sala Ottagonale—secondo cortile a cinque lati—cortile rettangolare (?)*.

Per quanto riguarda le funzioni precipue delle circa 150 sale/spazi conservate e conosciute della Domus, poco o nulla può dirsi. Non v'è traccia alcuna, infatti, di sistemi di riscaldamento o di latrine, di cucine e di qualsiasi elemento che possa rimandare a un utilizzo residenziale; non vi sono neppure i cardini per la chiusura dei passaggi da un ambiente all'altro. È chiaro pertanto che qui non si abitava, come è quasi scontato che fosse²⁸. Verosimilmente, il padiglione di Colle Oppio della Domus Aurea era destinato agli ozi estivi dell'imperatore, luogo di rappresentanza splendidamente allestito, con marmi policromi pavimentali e parietali, affreschi e stucchi dorati, paste vitree e gemme preziose, sovrabbondanza di luce e acqua; ed è verosimile con le opere d'arte di cui ci parlano le fonti antiche²⁹, e che fanno di Nerone, come altri della Roma antica, un collezionista *ante litteram*.

Dalla galleria XVIII, procedendo verso nord (fronte del padiglione), si potrà sostare per alcuni minuti ad assistere alla proiezione, sulla parete orientale della galleria stessa, di un primo, suggestivo video che introduce il visitatore alla storia del complesso archeologico (dalle vicende che lo interessarono in età antica fino alla sua riscoperta in epoca rinascimentale e ai giorni nostri) e ne descrive le caratteristiche salienti tramite ricostruzioni filologiche elaborate al computer e di forte impatto emotivo. Quanto illustrato qui consente di

comprendere adeguatamente la collocazione dell'edificio nell'ambito della Domus Aurea vera e propria (gigantesca residenza estesa per circa 80 ettari di superficie, quasi una Villa Adriana al centro della città) e nella topografia urbana (figg. 2-3), ad esempio nella dislocazione sulla Velia dell'immenso atrio contenente il Colosso (altissima statua dorata raffigurante il Sole con le sembianze dell'imperatore, che tramanderà poi il nome Colosseo) e del vicino lago (lo *stagnum neronis* eliminato da Vespasiano e sostituito dall'Anfiteatro), e ancora la ricomprensione al suo interno del Celio (dov'era il tempio del Divo Claudio e il cui fianco orientale venne trasformato in un monumentale ninfeo) e, chiaramente, del Palatino. Proprio nelle immagini iniziali del video si può osservare anche la ricostruzione del colonnato frontale (portico) del padiglione, di cui resta la sola struttura di fondazione in opera cementizia, un tratto della quale, perfettamente parallela al muro di fondo/facciata in opera laterizia, è visibile in un tasto di scavo lasciato aperto lì nei pressi³⁰.

Varcato il passaggio che dà accesso alla sala 36 e di qui alla 35, si entra finalmente nella Domus. E vi cominciano a comparire quindi, nelle precarie condizioni in cui versano, i resti della decorazione in pittura e stucco di pareti e volte³¹. A questo riguardo – per il pubblico dei non addetti ai lavori – uno dei criteri di lettura e comprensione degli spazi del padiglione è rappresentato proprio dalla diversa posizione ed estensione di questa decorazione, laddove essa è presente tanto sulle pareti che sulle coperture a botte; ovvero sui soli intradossi delle volte. Nel primo caso, infatti, ci si trova normalmente in stanze e ambienti a bassa *intensità rappresentativa*, per così dire, in spazi cioè di passaggio e transizione, o "di servizio"; nel secondo caso, invece (e sovente messi in collegamento dai precedenti), in spazi e sale decisamente sontuosi e aulici, nei quali l'essere gli affreschi e gli stucchi limitati alle sole superfici intradossali delle



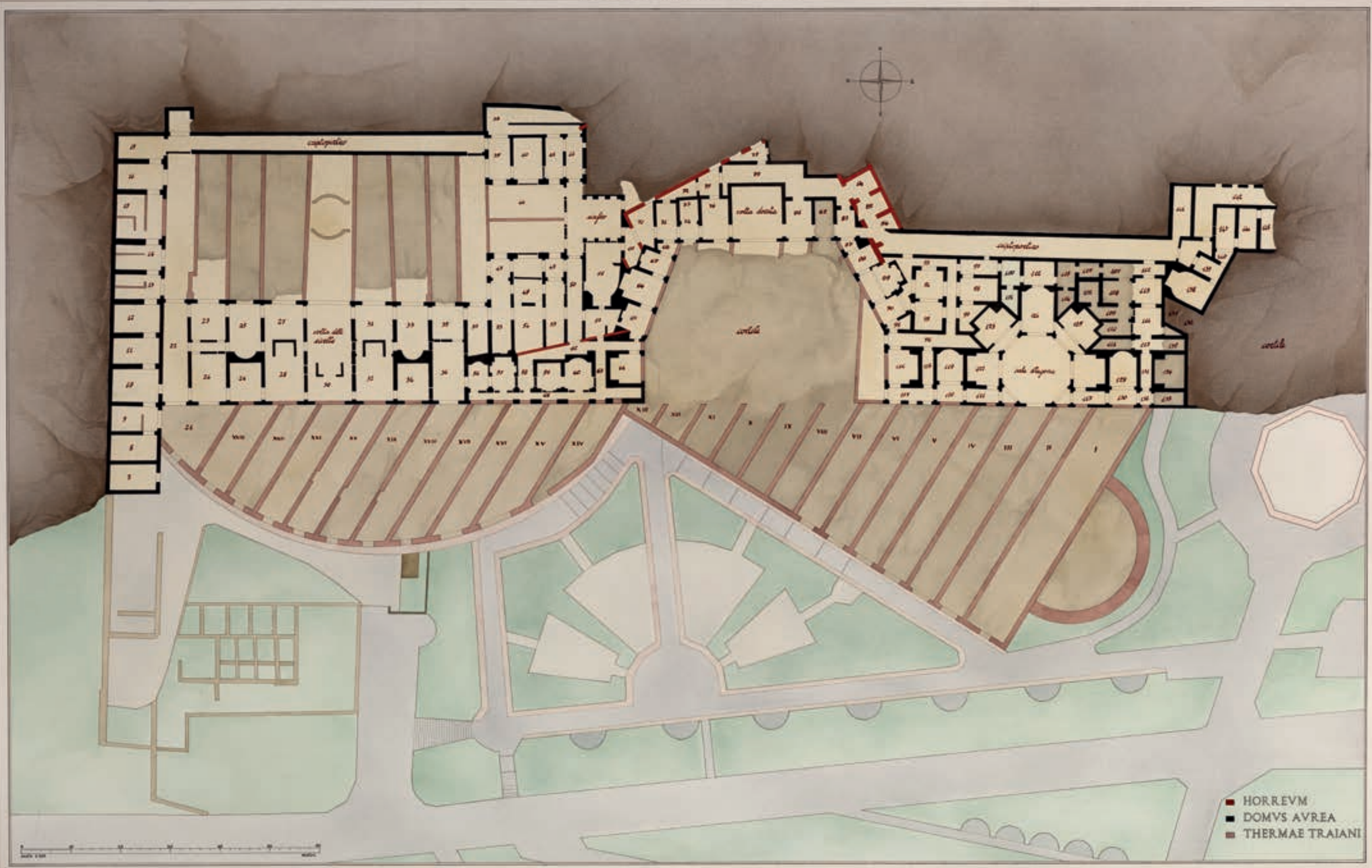
11.
Roma, Colle Oppio. Prospetto curvilineo della grande esedra traianea e ingresso alla Domus Aurea



12.
Roma, Colle Oppio. Prospetto curvilineo della grande esedra traianea e ingresso alla Domus Aurea

pagine successive
13.
Roma, Colle Oppio. Sale della Domus Aurea (in nero) e gallerie traianee (in rosa). Planimetria generale (M. Cola)

DOMVS AVREA

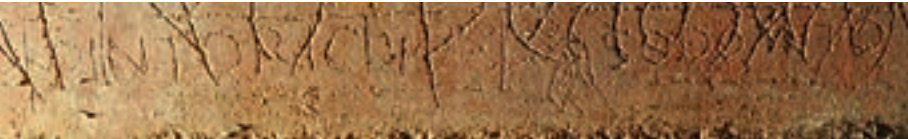


- HORREVM
- DOMVS AVREA
- THERMAE TRAIANI



coperture faceva da contrappunto al rivestimento completo di pareti e pavimenti con lastre di marmi colorati e altri litotipi (*opera sectilia* e *incrustationes*) provenienti dalle diverse cave dell'Impero (anche di proprietà imperiale). Per gli antichi, e nell'epoca del principato soprattutto (con Nerone e i sovrani che gli succedettero quest'uso tocca i suoi vertici), il valore economico e specialmente ideologico, segno di prestigio e sfarzo, risiedeva infatti nell'uso e sfoggio del marmo più che nella pittura, al punto che le maestranze di Traiano, prima di interrare il padiglione (e le stesse gallerie di sostegno delle Terme, almeno quelle più interne), procedettero al distacco di tutte le lastre parietali e pavimentali per reimpiegarle altrove³².

Proprio l'interro di una delle gallerie traianee (la 20H) inserite nel grande cortile rettangolare è ben visibile sul fondo della sala 35 (fig. 16), immagine drammatica e struggente della *volontà di potenza* di uno fra i più importanti e celebrati imperatori romani. Colui che con la conquista della Dacia nel 101-106 d.C.



14.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio. Galleria traianea XVIII

15.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 31 (cd. della Volta Gialla). Particolare "firma" Pintoricchio

16.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio. Sala 36 e interro della galleria traianea 20H

36 portò l'estensione territoriale del dominio di Roma alla sua massima grandezza. Così come all'*acmè* era giunta in quel periodo la forza economica e produttiva dell'Impero. Lo si può cogliere, in filigrana, osservando le cortine in mattoni delle stesse gallerie traianee, in particolare quelle della successiva a est (la 20K), l'ultima inserita nel cortile rettangolare. Qui, grazie anche alla radenza dell'illuminazione artificiale, ben si riconoscono i segni di segagione dei laterizi utilizzati per elevare i muri e, in generale, la perfezione tecnica della loro realizzazione³³. Una conoscenza ingegneristica e della statica che aveva raggiunto vertici che rimarranno a lungo inarrivabili; una consuetudine alla progettazione architettonica di altissimo livello; una capacità ormai consolidata nel getto del calcestruzzo in strutture di fondazione, elevato e copertura; una perfetta organizzazione del cantiere in ogni sua fase; e certamente l'impiego massivo di forza-lavoro a costo zero, quale garantita da un modo di produzione schiavistico che affondava le sue radici nei secoli precedenti, e cresceva di pari passo all'espansione del dominio di Roma: fattori questi condeterminati per lo strabiliante *exploit* dell'architettura imperiale e che ben spiegano tempi tanto rapidi nella realizzazione delle opere³⁴.



37 Proseguendo lungo il percorso di visita (attraverso le stanze 47, 48 e 49 e il corridoio 50, o cd. delle Aquile)³⁵ si approda nel cd. Ninfeo di Ulisse e Polifemo (sala 45), posto sull'asse longitudinale del cortile rettangolare ma separato da questo da un'enorme sala a pianta pressoché quadrata (la 44), pure occupata dall'inserimento di due gallerie traianee ma originariamente voltata botte (se ne vedono ancora i possenti attacchi delle reni su ambo i lati), affacciata sul cortile stesso e, sul lato opposto, su di uno stretto spazio a cielo aperto che consentiva ai raggi del sole di penetrare nell'edificio come una lama o tenda diafana. Tutto era in altre parole studiato affinché la luce, proveniente sia dall'alto che dal cortile, ma filtrata e abbassata d'intensità dal suo passaggio nella grande sala quadrangolare (dotata su ciascun lato corto di una fila di quattro colonne, poi sostituite su quello verso il ninfeo da un muro con tre porte sormontate da altrettante finestre), mettesse quasi in scena l'architettura e le decorazioni che la impreziosivano³⁶. È un tipico ninfeo romano (fig. 17), sebbene di scala e ricchezza inusitate, caratterizzato dalla presenza di elementi ricorrenti in questo genere di luoghi, quali la resa scabrosa dell'intradosso della volta per mezzo dell'inserimento nel conglomerato cementizio di un fitto manto di concrezioni calcaree color terra di



17. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 45 (cd. Ninfeo di Ulisse e Polifemo)

18. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 45 (cd. Ninfeo di Ulisse e Polifemo). Particolare della volta

19. Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio. Sala 45 (cd. Ninfeo di Ulisse e Polifemo)

20. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 45 (cd. Ninfeo di Ulisse e Polifemo). Ottagono mosaicato al centro della volta



Siena, a simulare una “pioggia” di stalattiti e così una grotta naturale (fig. 18)³⁷; oppure le file di valve di conchiglie poste alla base della corrispondente lunetta e negli angoli della sala; o ancora le superfici mosaicate in paste vitree con motivo a fregio che rivestivano il terzo superiore delle pareti (di cui non resta quasi traccia). Più in basso, sia le pareti dell’ambiente (nelle due laterali si aprono in ciascuna tre nicchie ricavate da preesistenti porte e contenenti verosimilmente statue), sia la pavimentazione, erano rivestite di lastre di marmo policromo di cui si vedono le chiarissime impronte sulla malta di adesione superstite (fig. 19); su quella di fondo, invece, una fontana o cascatella d’acqua alimentava una vasca centrale specchiando il soffitto. In questa atmosfera rarefatta e unica, venata dallo scrosciar dell’acqua e dallo scintillio baluginante della luce, erano calate le raffigurazioni a mosaico presenti sulla volta (fig. 20): quattro tondi ai vertici (completamente perduti, ovvero asportati già in antico) e un ottagono centrale di meravigliosa fattura, probabilmente uno fra i più antichi mosaici su volta esistenti al mondo³⁸, con la rappresentazione di un celebre episodio dell’Odissea: Ulisse, a sinistra, sta porgendo a Polifemo, a destra, la coppa del vino che l’avrebbe indotto all’ubriachezza e al sonno, permettendo così all’*uom di multiforme ingegno* e ai suoi compagni di accecarlo e fuggire dalla grotta, dall’antro in cui il Ciclope li aveva imprigionati: quasi un *logo* del luogo³⁹.



21.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di Colle Oppio. Sala 80 (cd. della Volta Dorata) e interro galleria traianea

22.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 80 (cd. della Volta Dorata)



Lasciato il Ninfeo ci si dirige ancora a est, attraversando le sale 69-70, 71, 73-74 e 76⁴⁰, per giungere a quello che è certamente uno degli spazi più maestosi e significativi del padiglione di Colle Oppio e fra quanti hanno restituito il maggior contributo alla diffusione delle *grottesche*, influenzando la formazione di parte del linguaggio figurativo dell'arte rinascimentale italiana (e non solo). Siamo infatti nella sala 80, o cd. della Volta Dorata, posta al centro del lato nord del primo cortile esterno a cinque lati e su questo affacciata (fig. 21). Un affaccio ovviamente negato, ancora oggi, dall'appoggio antistante e dall'ingombro di una delle gallerie traianee che sorreggevano le Terme, tuttora interrata fin oltre l'imposta di volta: terra che ovviamente fu gettata a riempire anche la Sala della Volta Dorata (dove è stata poi scavata), e che ci restituisce a grandi linee, nel drammatico annullamento dello spazio neroniano, l'atmosfera che alla luce vibrante delle torce ebbe a impregnare la riscoperta della Domus alla fine del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento. Osservando il cervello della volta (fig. 22) si notano due ampi squarci approssimativamente circolari, due grandi fori oggi occlusi da materiali di risulta e terreno del superiore Parco di Colle Oppio, attraverso uno dei quali poté calarsi Pintoricchio, fra i primi a rientrare nel padiglione sullo scorcio del XV secolo, e forse anche Raffaello agli albori del XVI. Lo sappiamo con relativa sicurezza dalla riproposizione dello schema decorativo della volta che il pittore perugino realizzò per il soffitto del salone di Palazzo Pandolfo Petrucci a Siena (oggi al Metropolitan Museum di New York) nel 1508-9. Un'icnografia che verrà poi acquerellata piuttosto fedelmente da Francisco de Hollanda intorno al 1560 in base a schizzi del 1538-1540 (oggi alla Biblioteca dell'Escorial a Madrid, fig. 23), documento che ci consente di ricostruire, ad esempio, la perduta decorazione del medaglione centrale e che ha costituito un valido supporto, insieme ad altri dettagli e conoscenze di carattere prettamente archeologico e architettonico, per la ricostruzione virtuale in modalità immersiva che il pubblico può qui fruire⁴¹.

Passando per l'adiacente stanza 81, transitando nel 'corridoio' 79 e nella sala 83, si guadagna l'ingresso a un altro imponente e suggestivo spazio: il



23. Francisco de Holanda, *Volta Dorata della Domus Aurea*, 1560 circa (da schizzi del 1538-1540), in *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Roma*, fol. 47v -48r, El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo

grande criptoportico 92 (fig. 6 del saggio di S. Borghini e fig. 24). Lungo circa 70 metri e interamente affrescato sulle pareti e sulla volta, esso assolveva a una funzione prettamente distributiva dei percorsi all'interno della Domus, mettendo in collegamento i due cortili esterni a cinque lati. La sua posizione, direttamente a ridosso del taglio/sbancamento praticato in corrispondenza della pendice del Colle Oppio al fine di ricavare lo spazio necessario all'inserimento dell'immenso volume del padiglione, serviva inoltre a contrastare nella maniera più efficace l'umidità di trasmissione e risalita dal terreno retro e sottostante, utilità tipica delle intercapedini generalmente presenti, ma in dimensioni di gran lunga più ridotte, sul fondo delle *bases villae* romane. Il criptoportico prendeva luce da una serie di finestre a bocca di lupo aperte nelle reni settentrionali della volta (oggi occluse); luce che evidentemente penetrava al suo interno dall'alto verso il basso e con direzione obliqua, il che indusse gli architetti della Domus a un vero e proprio colpo di genio già in fase progettuale: sulla parete opposta, e per l'intera metà occidentale del corridoio, furono realizzate infatti altrettante finestre, antistanti le bocche di lupo ma dall'imbotte strombata all'inverso e poste a quota nettamente inferiore a quelle (ben al di sotto dell'imposta di volta), a far sì che i raggi pulviscolari le attraversassero a illuminare così anche gli ambienti situati dall'altra parte del criptoportico (93, 97 e 100). Poco più avanti, circa a metà della sua lunghezza, è invece un arco (sull'intradosso dipinto del quale è conservata la firma di Giovanni da Udine) destinato a sorregger lo speco d'acqua che serviva il ninfeo della Sala Ottagonale (cfr. oltre).

Tornando indietro e usciti dal criptoportico 92 si passa per gli ambienti da 87 a 91 e 96⁴² e ci si porta in una galleria traianea a pianta irregolare, direttamente ridossata agli stessi ambienti 89-91, 96 e al successivo 116 (la pavimentazione del quale è interamente ricoperta da un mosaico geometrico costituito da quadrati a tessere nere posti a definire triangoli ed esagoni a tessere bianche). Siamo in realtà al di fuori del padiglione, e presso la facciata orientale del primo cortile a cinque lati, come si coglie guardando in alto, al di sopra dei vani citati (in particolare nell'angolo tra 90-91 e 96), dove appaiono resti della decorazione che doveva impreziosire l'edificio anche sull'esterno (fig. 25)⁴³. Vi si riconoscono un'elaborata cornice in stucco, posta a delimitare una fascia entro la quale edicole occupate da figure a rilievo pure stuccate si alternano a riquadri affrescati di grandi dimensioni, con le rappresentazioni (poco visibili, ma è da presumere ideali) di architetture, cortili e giardini⁴⁴.

Di qui ci si avvia verso l'ultimo tratto del percorso di visita. Imboccando il corridoio 117, parimenti affrescato con bellissime pitture policrome (vi spiccano le consuete, esili architetture e, al di sopra della porta di accesso, un quadro con la raffigurazione di tre personaggi intorno a un simulacro di Minerva, fig. 26), si giunge subito – non prima di aver ammirato la porzione superstite di controsoffitto nel corridoio 118⁴⁵ – nelle sala absidata 119 o cd. di Achille a Sciro, che trae la sua denominazione convenzionale dal soggetto raffigurato nel pannello al centro dell'intradosso della volta di copertura. L'episodio rappresentato, noto specialmente nella versione datane più tardi da Stazio nell'*Achilleide*, vede il nascondimento dell'eroe greco, per volere della premurosa madre Teti, intenzionata a proteggerlo dalle insidie della guerra di Troia, presso il re Licomede nell'isola di Sciro. Qui Achille viene vestito con abiti femminili e confuso tra le giovani figlie del re, fin quando l'astuto Ulisse giunge a scovarlo: fra i doni che egli porta alle fanciulle vi sono infatti anche le armi che il Pelide immediatamente riconosce e imbraccia, risoluto a partire per la Troade. Tutti i protagonisti della vicenda sono presenti nel quadro, animati da un dinamismo che rende la scena ricca e molto vivace: Achille in primo piano, còlto nell'attimo in cui repentinamente si solleva impugnando la lancia e imbracciando lo scudo; Deidamia, figlia di Licomede che invano prova a trattenerlo; le figlie di Licomede tutt'intorno; e ancora Ulisse sullo sfondo, alle spalle del gruppo, con l'elmo dall'alto cimiero. Un vero capolavoro della pittura romana, immerso in una sintassi compositiva della decorazione della volta (fig. 27) che comprende fregi e cornici



24.
Roma, Domus Aurea. Padiglione
di colle Oppio. Grande
Criptoportico 92. Particolare
della volta

vegetali, floreali o a meandro, altri quadretti figurati e dal sapore palesemente dionisiaco, busti femminili alati emergenti da corolle e da cui promanano tralci e racemi, figurine in stucco su fondo rosso, ecc.; il tutto reso con una sinfonica policromia che non disdegna l'uso della foglia d'oro, e accompagnato da complesse architetture prospettiche sulle pareti della sala, articolate in partizioni e lesene con capitelli compositi in stucco e popolate da personaggi e quadretti a fondo monocromo, altre figurine pure stuccate, animali fantastici – in un delicato *horror vacui* che non risparmia il raffinatissimo catino absidale a conchiglia (viticci popolati da uccelli, busti alati e lire, piccoli animali, fregi e ghirlande).

Lasciata anche la sala cd. di Achille a Sciro e transitando per il piccolo vano 121 si entra infine nel complesso della Sala Ottagonale (128) e degli ambienti radiali circostanti (122-126) (figg. 28-31). È assolutamente questo un *masterpiece* dell'architettura romana, per concezione architettonica e spaziale, conoscenza dei principi statico-costruttivi, tecnica di realizzazione, soluzioni “scenografiche” adottate e fortuna nei secoli a venire (nonostante il suo interrimento dopo solo pochi anni dalla costruzione la sottrasse precocemente alla vista e allo stupore dei contemporanei e posterì), tanto da poterla ritenere un vero incunabolo dell'architettura cd. barocca antica. Descriverla in tutti gli aspetti e le peculiarità è impossibile in questa sede⁴⁶. Ci si limiterà a estrapolarvi e a condensarne in breve i tratti salienti, che ne fanno per l'appunto un'opera la cui influenza sugli sviluppi successivi dell'architettura romana, fino a quella bizantina e islamica, è unanimemente riconosciuta⁴⁷.

Innanzitutto la copertura della sala: una volta a padiglione nella metà inferiore, ben riconoscibile nelle falde sovrapposte alle piattabande, costrette da possenti pulvini in travertino, che sormontano gli ampi passaggi verso le cinque sale radiali circostanti (e reciprocamente comunicanti tramite porte) e verso l'esterno del padiglione a sud, la quale trasmuta in una cupola vera e propria nella metà/porzione superiore (così da raccordare l'ottagono di base della sala alla piena circolarità della sua copertura); al centro vi si apre un grande oculo del diametro di m 5,92 del tutto simile, sebbene inferiore nella dimensione, a quello del più tardo e maestoso Pantheon adrianeo⁴⁸. La accomuna in parte a quello anche il progressivo alleggerimento del getto di calcestruzzo della volta (sul cui intradosso si riconoscono ampie zone con le impronte delle tavole di legno che componevano la centina), dosando qualità e peso degli inerti man mano che si procede dal basso verso l'alto⁴⁹. La copertura poggia come detto sulle

25.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Facciata esterna del cortile a cinque lati (tra ambienti 90-91 e 96)

26.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Corridoio 117, particolare

27.
Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 119 (cd. di Achille a Sciro). Volta, pareti e catino absidale



46

piattabande che coprono i passaggi alla corona di stanze limitrofe, aperture queste che si distinguono per un rapporto tra larghezza e altezza (rispettivamente m 3,45/max 3,86 e 4,34 ca.) pari a $\pm 1 : 1,13$, ciò determinando una netta prevalenza dei vuoti sui pieni, cioè i pilastri angolari posti fra un passaggio e l'altro (largh. m 0,63 ca.). Al punto che la volta appare quasi sospesa e galleggiare sulle strutture che la sostengono, restituendo un'impressione di grande leggerezza e, al contempo, di una fragile precarietà parzialmente attutita forse dai rivestimenti in marmo policromo dei piedritti e delle pareti interne delle sale radiali, ma che era voluta, attentamente ricercata.

Come regge allora questa copertura? e come sta in piedi l'intero palinsesto strutturale di cui è parte? In realtà, stando al centro della sala o nei suoi pressi non è subito e ben percepibile il complesso sistema e 'incastro' di murature di cui si compongono e che compone le sale radiali, sia nella sua articolazione planimetrica e spaziale che negli elevati e nelle rispettive coperture (anche a sesto ribassato o controsoffittate). È questo sistema statico – “autoportante” si può dire – che fa da contrasto e contiene le spinte con cui la volta della Sala Ottagonale insiste e pesa sopra quei pilastri angolari e su quelle



28. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala Ottagonale (128)

29. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sale 122 e Ottagonale (128)

30. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 123

31. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 123

32. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 126, finestrone

33. Roma, Domus Aurea. Padiglione di colle Oppio. Sala 124 (ninfeo 102)

47

piattabande. Fungendo cioè da contraffortamento, esso fa sì che i vettori gravitazionali della grande cupola (attutiti anche e per quanto possibile dall'apertura dell'oculo e dall'uso di materiale più leggero in alto) scarichino correttamente le proprie forze entro il terzo medio delle strutture di elevato, trasmettendoli in maniera adeguata a quelle di fondazione.

Non è tutto. O meglio è tutto quel che occorre ed occorreva ai progettisti romani (ai *magistri et machinatores* Severo e Celere) per attribuire a questa architettura, forse per la prima volta nella storia dell'architettura di Roma, uno straordinario valore aggiunto. Proprio il sistema di contraffortamento della Sala e l'essere la sua copertura una volta a padiglione/cupola con superficie estradossale curva, permette agli architetti, scenografi/allestitori, di *congegnare* l'apertura, in corrispondenza di ciascun ambiente radiale, di un grande finestrone che desse (e da ancora) luce alle sale (fig. 32); finestre nient'affatto visibili dall'interno dell'ottagono, ma la cui presenza permetteva alla luce del sole di infiltrarsi con direzione e intensità continuamente cangianti nell'arco diurno e delle stagioni, e variegando la percezione degli spazi sapientemente allestiti e decorati con *incrustationes* e *opera sectilia* in marmi policromi. Un artificio questo, un *coup de théâtre*, che esaltava l'architettura con un dinamismo tale da conferirgli un apparente ancorché incessante movimento, un vivo respiro. Alle tre dimensioni spaziali canoniche i *machinatores* ne avevano in questo modo aggiunta un'altra: il tempo. Quello stesso tempo che scandiva ora la nuova *età dell'oro* inaugurata da Nerone.

Ed è forse per questa sua peculiarità, che si fa più che mai vivida nel ninfeo a cascata sul fondo della sala 124/102 (fig. 33) e nello scroscio iridescente dell'acqua che ne sortiva, nella forma e posizione 'centrale' della Sala Ottagonale all'interno del padiglione, che alcuni hanno voluto riconoscervi la *cenatio rotunda* descritta nelle fonti, una sala da pranzo “che perpetuamente di giorno e di notte veniva girata secondo il movimento del mondo”⁵⁰. In realtà è molto improbabile che si possa riconoscerla qui, in considerazione del fatto che la volta, priva di qualsivoglia decorazione, non sembra presentare traccia o indizio di un qualche



dispositivo (eventuale calotta mobile?) azionato da un meccanismo (idraulico?) di funzionamento⁵¹. È possibile invece che essa fosse allestita con soluzioni effimere, temporanee (stoffe? legno?), in relazione all'utilizzo o agli eventi che vi si sarebbero svolti. Sebbene la funzione precipua di questo luogo resti ignota, si può di sicuro affermare che è lo spazio di "rappresentanza" principale del padiglione di Colle Oppio, specie se destinato all'esposizione di opere d'arte che gli ospiti ammiravano girandovi intorno o comodamente adagiati su letti triclinari nelle stanze radiali.

Prima di lasciare la Domus, un ultimo sguardo si darà all'ultima sala interessata raggiunta dal percorso di visita, la 129 o cd. di Ettore e Andromaca, situata non a caso in posizione esattamente simmetrica, rispetto all'Ottagona, a quella cd. di Achille a Sciro, di cui ripropone lo schema decorativo ma con differenti soggetti e scene figurate (fig. 34). Vi spicca, al centro delle reni di sinistra (occidentali) della volta, un quadro con il commiato di Ettore dalla moglie Andromaca e dal figlio Astianatte sulle mura di Troia, prima del duello in cui Achille gli darà la morte.

In questa sala è la firma di Ghirlandaio. A coniugare perfettamente gli spazi e le atmosfere della Domus, una delle più straordinarie architetture dell'antichità, alla sua formidabile riscoperta nel Rinascimento. E a quella *invenzione delle grottesche* che per Raffaello noi oggi celebriamo.



34.
Roma, Domus Aurea. Padiglione
di colle Oppio. Sala 129 (cd.
di Ettore e Andromaca),
particolare

1 S. Freud, *Costruzioni nell'analisi*, Torino 1937.

2 *Ibid.*

3 Tacito, *Annales*, XV, 38.

4 Tacito, *Annales*, XV, 39.

5 Svetonio, *Nero*, 31. Sulla Domus Transitoria cfr. il recentissimo S. Borghini, A. D'Alessio, M. M. Scoccianti (a cura di), *Aureo filo. La prima reggia di Nerone sul Palatino*, Milano 2019, con bibliografia esaustiva.

6 Sui *magistri et machinatores Severus et Celer* (così in Tacito, *Annales*, XV, 42), a sottolinearne l'attitudine alla creazione audace e "scenografica", al *coup de théâtre*, grazie alla capacità di combinare perfettamente architettura e luce (laddove ci aspetteremmo una più canonica definizione come *architecti*), rimando al contributo dell'amico Stefano Borghini in questa sede.

7 M. Medri, *SUET: Nero, 31. 1. Elementi e proposte per la ricostruzione della Domus Aurea*, in C. Panella (a cura di), *Meta Sudans*, 1. *Un'area sacra "in Palatio" e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, Roma 1996, pp. 165-180. In generale sul progetto della Domus Aurea cfr. da ultimi P.G.P. Meyboom, E.M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, I-II, Leuven 2013; A. D'Alessio, *Domus Transitoria e Domus Aurea: tempi e modi di un medesimo programma ideologico*, in S. Borghini, A. D'Alessio, M. M. Scoccianti (a cura di), *Aureo filo*, cit., pp. 41-49; e S. Borghini, *Alla ricerca della Domus Transitoria. Architettura, urbanistica, ideologia*, in S. Borghini, A. D'Alessio, M. M. Scoccianti (a cura di), *Aureo filo*, cit., pp. 57-63. Per una panoramica complessiva e agile sulla residenza di Nerone si rimanda all'ancor validissimo E. Segala, I. Sciortino, *Domus Aurea*, Roma 1999, con documentazione e bibliografia. Sugli scavi e i principali lavori e studi sulla Domus cfr. inoltre *infra*, nota 18.

8 Quanto compiuto da Nerone con l'edificazione della Domus Aurea costituisce di fatto, dopo quello di Caligola, il primo e unico tentativo, da parte di un sovrano romano (in questo caso l'ultimo della dinastia giulio-claudia), di travalicare i limiti del Palatino per portare la residenza imperiale e le sue architetture al di fuori di esso, dilagando in tutta l'area centrale dell'Urbe e dando forma e consistenza a un microcosmo urbano pervasivo e inedito, pretesa *Neropolis* (Svetonio, *Nero*, 55; cfr. Tacito, *Annales*, XV, 40) che fa sì che *Roma domus fiet* (Svetonio, *Nero*, 38). Con i Flavi (e poi con Traiano, Adriano, gli Antonini e ancora coi Severi fino a Massenzio), l'ipertrofia neroniana venne totalmente annullata e la reggia ripiegò di nuovo all'interno del colle, trasformandolo sostanzialmente in ciò che ancora oggi appare (costruzione della maestosa Domus Flavia-Augustana, del cd. Stadio e della Domus Severiana, cui si aggiunsero in parallelo le susseguenti monumentalizzazioni dell'area corrispondente a Vigna Barberini) e codificando forme, funzioni e significati propri del *potere* imperiale: A. D'Alessio, *Domus Transitoria e Domus Aurea*, cit., pp. 51-54.

9 Plinio, *Naturalis historia*, XXXVI, 37. Sul rinvenimento del Laocoonte e la sua collocazione originaria in luogo però diverso dalla Domus Aurea strettamente intesa, rimando al contributo di Rita Volpe in questo volume. Più in generale sulle opere d'arte esposte da Nerone nella Domus cfr. ancora Plinio, *Naturalis historia*, XXXIV, 48, 62-63, 83-84.

10 La costruzione dell'Anfiteatro al posto del lago ne è l'esempio più fulgido.

11 Plinio, *Naturalis historia*, XXXV, 120. Sul programma pittorico-decorativo della Domus Aurea, oltre a N. Dacos, *Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea*, in "DdA", 2, 1968, pp. 210-226 e al più recente P.G.P. Meyboom, E.M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, I-II, Leuven 2013, cfr. in questa sede il contributo di Giulia Salvo.

12 N. Dacos, *Per la storia elle Grottesche. La riscoperta della Domus Aurea*, in "BdA", 51, 1966, pp. 43-49; N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969; A. Zamperini, *Le grottesche*, Verona 2007.

13 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Tomo III, Firenze 1568. Cfr. A. Zuccari, *Raffaello e le dimore del Rinascimento*, Firenze 1980; A. Giuliano, *Pitture della Domus Aurea in disegni rinascimentali*, in "Xenia", 11, 1981, pp. 78-82. Al riguardo cfr. a seguire i contributi di Vincenzo Farinella, Orazio Lovino e Sonia Maffei.

14 P.S. Bartoli, G.P. Bellori, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni*, Roma 1706; C. Cameron, *The Baths of the Romans*, London 1772; L. Mirri, G. Carletti, *Le antiche camere delle Terme di Tito e le loro pitture*, Roma 1776; cfr. inoltre J. Miziotek (a cura di), *Nel segno di Quo vadis? Roma ai tempi di Nerone e dei primi martiri nelle opere di Sienkiewicz, Siemiradzki Styka e Smuglewicz*, Roma 2017, p. 86; M. Baliszewski, *Franciszek Smuglewicz. Ancora una volta sotto le volte di Roma*, in J. Miziolek, J. Kowalski, F. Ceci (a cura di), *Roma e Varsavia. Tradizione classica, educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*. Atti del convegno internazionale (Varsavia, 9-12 ottobre 2017), Roma 2019, pp. 335-359.

15 N. Ponce, *Description des bains de Titus*, Paris 1786; cfr. Y. Perrin, *Nicolas Ponce et la Domus Aurea: une documentation inédite*, in "MEFRA", 94, 1982, pp. 833-891.

16 È indubbio e davvero straordinario l'apporto che il padiglione di Colle Oppio offre (e potrà a maggior ragione offrire in futuro), con il suo immenso apparato decorativo, alla nostra conoscenza della pittura romana di cd. Quarto Stile. Per giunta, a differenza di ogni altro sito ove si conservino pur consistenti resti pittorici (anche a Pompei), siamo qui all'interno della residenza imperiale, a Roma e nel *centro del potere*, dove i modelli culturali e artistici venivano concepiti ed elaborati, per essere poi irradiati in tutto il territorio dell'Impero. Ma vi è di più. Proprio la riscoperta della Domus alla fine del Quattrocento e nei secoli a venire, con la pittura cd. "a grottesca" che ne derivò, ha restituito un contributo di valore forse ancor più straordinario: quello dato appunto agli sviluppi di parte del linguaggio figurativo dell'arte rinascimentale italiana, i cui echi raggiungeranno l'Europa intera per restare patrimonio comune della nostra civiltà.

17 Cfr., ancora in questo volume, il saggio di Federica Causarano. Ancora nel Settecento la Domus veniva confusa con le Terme di Tito (cfr. *supra*, note 13 e 14).

18 In generale sugli scavi all'interno e sopra il monumento: A. De Romanis, *Le antiche camere esquiline dette comunemente delle Terme di Tito*, Roma 1882; F. Weege, *Das goldene Haus des Nero*, in "Jdl", 28, 1913, pp. 127-244; A. Terenzio, in "BCom", 1938, p. 244; F. Sanguinetti, *Lavori recenti nella Domus Aurea*, in "Palladio", 7, 1957, pp. 126 ss.; L. Fabbrini, *I corpi edilizi che condizionarono la realizzazione del progetto del palazzo esquilino di Nerone*, in "RendPontAcc",

58, 1985-86, pp. 129-179 (a questi si aggiungono le più recenti indagini archeologiche, di prossima pubblicazione, condotte da chi scrive con l'amica e collega Elisabetta Segala e da Fedora Filippi). Per gli studi e le ricerche sull'architettura, le tecniche edilizie, l'inquadramento topografico e su altri aspetti e problemi inerenti la Domus: G. Giovannoni, *La cupola della Domus Aurea neroniana*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* (Firenze, 19-31 ottobre 1936), Firenze 1938, pp. 3-6; H.P. L'Orange, *Domus Aurea, der Sonnenpalast*, in "SymbOslo", 11, 1942, pp. 68 ss.; C.C. Van Essen, *La topographie de la Domus Aurea Neronis*, in "Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen: Afd. Letterkunde", 17, 12, 1954, pp. 371-398; J.B. Ward Perkins, *Nero's Golden House*, in "Antiquity", 30, 1956, pp. 209-219; F. Sanguinetti, *Il mosaico del Ninfeo ed altre recenti scoperte nella Domus Aurea*, in "BArchit", 12, 1958, pp. 35-45; G. Zander, *La Domus Aurea: nuovi problemi architettonici*, in "BArchit", 12, 1958, pp. 47-64; G. Zander, *Nuovi studi e ricerche sulla Domus Aurea*, in "Palladio", 15, 1965, pp. 157-158; A. Boëthius, *The Golden House of Nero*, Michigan 1960; H. Prückner, S. Storz, *Beobachtungen im Oktagon der Domus Aurea*, in "RM", 81, 1974, pp. 323-339; P.G. Warden, *The Domus Aurea Reconsidered*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 40, 1981, pp. 271-278; L. Fabbrini, *Domus Aurea: una nuova lettura planimetrica del palazzo sul colle Oppio*, in "AnalRom", X, 1983, pp. 169-186; L. Fabbrini, *I corpi edilizi che condizionarono la realizzazione del progetto del palazzo esquilino di Nerone*, in "RendPontAcc", 58, 1985-86, pp. 129-179; L.F. Ball, *The Masonry Chronology of Nero's Domus Aurea*, Diss. University of Virginia, 1987; L.F. Ball, *A Reappraisal of Nero's Domus Aurea*, in "JRA", 11, 1994, pp. 183-254; L.F. Ball, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge, 2003; D. Hemsoll, *Reconstructing the Octagonal Dining Room of Nero's Golden House*, in "Architectural History", 32, 1988, pp. 1-17; D. Hemsoll, *The Architecture of Nero's Golden House*, in M. Henig (a cura di), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, Oxford 1990, pp. 10-38; M. Medri, *SUET: Nero, 31. 1. Elementi e proposte per la ricostruzione della Domus Aurea*, in C. Panella (a cura di), *Meta Sudans*, 1. *Un'area sacra "in Palatio" e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, Roma 1996, pp. 165-180; E. Segala, I. Sciortino, *Domus Aurea*, Roma 1999; V. Costa, *La Domus Aurea di Nerone "una casa risplendente dell'oro"*, Genova 2005; H.J. Beste, *Domus Aurea, il padiglione dell'Oppio*, in *Nerone*, catalogo della mostra (Roma 12 aprile-18 settembre 2011), Milano 2011, pp. 170-175; C. Panella, *La Domus Aurea nella valle del Colosseo e sulle pendici della Velia e del Palatino*, in *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano 2011, pp. 160-169; A. Viscogliosi, *La Domus Aurea*, in *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano 2011, pp. 156-159. Sulla decorazione pittorica e in stucco, oltre a quanto già segnalato *supra* a nota 11, cfr., fra gli altri H. Lavagne, *Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea*, in "MEFRA", 82, 1970, pp. 673-721; W.J.T. Peters, P.G.P. Meyboom, *The Roots of Provincial Roman Paintings: Results of Current Research in Nero's Domus Aurea*, in *Roman Provincial Wall: Painting of the Western Empire*, Oxford 1982, pp. 33-74; W.J.T. Peters, P.G.P. Meyboom, *Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea*, in *Functional and spatial analysis of wall painting*, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall painting (Amsterdam, 8-12 settembre 1992), Leiden 1993, pp. 59-63; P.G.P. Meyboom, *Fabullus démasqué*, in *Om de tuin geleid. Feestbundel Prof. W.J.T. Peters*, Nijmegen

1984, pp. 31-39; P.G.P. Meyboom, *Famulus and the painters workshops of the Domus Aurea*, in "MededRom", 54, 1995, pp. 229-244; G. Rocco, *Alcune osservazioni sul valore architettonico dell'antica decorazione parietale: la Domus Aurea di Nerone*, in "Palladio", 1, 1988, pp. 121-134; P.G.P. Meyboom, E.M. Moormann, *Domus Aurea: appunti sul padiglione della Domus Aurea neroniana sul colle Oppio*, in "BA", 16-18, 1992, pp. 139-145; P.G.P. Meyboom, E.M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, I-II, Leuven 2013; A. Viscogliosi, S. Borghini, R. Carliani, *L'uso delle ricostruzioni tridimensionali nella storia dell'architettura: immaginare la Domus Aurea*, in L. Haselberger, J. Humphrey (a cura di), *Imaging Ancient Rome. Documentation, Visualization, Imagination. Proceedings of the third Willyams Symposium on Classical Architecture, Rome 20-23 may 2004* (JRA, suppl. 61), Portsmouth 2006, pp. 207-219; V. Farinella, *The Domus Aurea Book*, Electa, Milano 2019.

19 Proprio i più recenti scavi stratigrafici, i rilievi e le analisi effettuate e in corso dentro e sopra il padiglione di Colle Oppio (e che hanno messo in luce consistenti resti anche del piano superiore) stanno rivelando un quadro diacronico notevolmente articolato, sia in rapporto all'assetto topografico e monumentale dell'area in epoca pre-neroniana (fino almeno al IV secolo a.C.), sia e specialmente per quanto concerne le diverse attività e fasi costruttive di questa parte della Domus, tra Nerone e l'impianto delle Terme di Traiano.

20 Con opere di ripristino delle volte crollate, delle piattabande, degli archi di scarico e dei paramenti in laterizio asportati, o ancora di ricucitura delle più estese lacune prodotte nelle volte e lungo le pareti nel corso della riscoperta dell'edificio tra XV e XVIII secolo: al riguardo cfr. H.J. Beste, E. Bukowiecki, *Il materiale edilizio nei cantieri del cosiddetto Padiglione della "Domus Aurea"*, in E. Bukowiecki, R. Volpe, U. Wulf-Reidt (a cura di), *Il laterizio dei cantieri imperiali. Roma e il Mediterraneo*, Atti del I workshop "Laterizio" (Roma, 27-28, novembre 2014), "AArchit", 20, 2015, pp. 20-25; H.J. Beste, F. Filippi, *I nuovi laterizi della "Domus Aurea"*, in E. Bukowiecki, R. Volpe, U. Wulf-Reidt (a cura di), *Il laterizio dei cantieri imperiali. Roma e il Mediterraneo*, Atti del I workshop "Laterizio" (Roma, 27-28, novembre 2014), "AArchit", 20, 2015, pp. 60-64; H.J. Beste, F. Filippi, *Die Domus Aurea Neros - das neue Konzept eines Herrschersitzes*, in J. Merten (a cura di.), *Nero - Kaiser, Künstler und Tyrann*, "Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier", 40, Darmstadt 2016, pp. 189-199; e ancora F. Filippi, *Progetto Domus Aurea - die Sicherung des Denkmals zwischen Erhalt und Erforschung*, in "AA", 2016, 2, pp. 309-334. A questi interventi (che hanno visto alacrementemente impegnati in questi anni i colleghi dell'odierno Parco archeologico del Colosseo, le già citate dottoresse Fedora Filippi e Elisabetta Segala, gli architetti Stefano Borghini, Cristina Collettini e Giacomo Restante e il Geom. Maurizio Pesce, insieme agli ingegneri Mario Bellini e Giuseppe Carluccio e ancora agli architetti Paola Agrimi, Enrico Del Fiacco, Adriano Milia e Ilaria Patriarca) si aggiungono quelli di consolidamento e messa in sicurezza anche degli apparati decorativi (sotto la responsabilità e la supervisione della collega del Parco dottoressa Maria Bartoli), che potranno essere compiutamente e definitivamente restaurati solo quando le condizioni termo-igrometriche alle quali il monumento si è adattato nel corso dei secoli (temperatura 10-12°, umidità 95% ca.) saranno del tutto stabilizzate (cfr. nota seguente).

21 Messa in opera del sistema drenante e protettivo (su progetto dell'ingegner Vincenzo Angeloro e del compianto professor Sandro Massa) e sistemazione paesaggistica (a cura della collega architetto Gabriella Strano) di tutta l'area del Parco di Colle Oppio soprastante il monumento (ambienti della Domus e gallerie traianee), che dovranno assicurare da un lato la stabilizzazione delle condizioni termo-igrometriche al suo interno, fattore questo come detto imprescindibile per un intervento risolutivo sulle pitture e sugli stucchi e, al contempo, realizzare la nuova sistemazione del verde sopra il complesso ipogeo, con una struttura che rimanda, nei tracciati e nelle forme, al disegno geometrico dei giardini antichi e suggerisce un piano di lettura del sito archeologico che lo sorregge.

22 Un'azione, questa, che deve necessariamente vedere impegnati in sinergia tutte le Istituzioni e i soggetti preposti alla tutela, conservazione, gestione e promozione del Bene pubblico, sia esso propriamente storico-archeologico come nel caso della Domus Aurea e delle Terme di Traiano, sia esso un Parco urbano come quello di Colle Oppio, e dunque il MiBACT per il tramite del Parco archeologico del Colosseo, la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali e gli altri Dipartimenti coinvolti di Roma Capitale, e ancora le Forze dell'Ordine e l'intera *società civile*.

23 Il sabato e la domenica su prenotazione.

24 Cfr. *supra*, nota 20.

25 Al riguardo e più diffusamente cfr. qui il contributo di Stefano Borghini. Per una più puntuale e approfondita descrizione del monumento rimando all'ottimo E. Segala, I. Sciortino, *Domus Aurea*, Roma 1999, pp. 55-99; sullo straordinario repertorio pittorico cfr. P.G.P. Meyboom, E.M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, I-II, Leuven 2013 e il contributo di Giulia Salvo in questo volume.

26 Come detto sopra, le Terme di Traiano sono le più antiche, fra quante ancora conservate a Roma di tali dimensioni e tipologia architettonica. Per avere un'idea più chiara del gigantismo di un impianto termale di committenza imperiale nell'Urbe ci si recherà alle Terme di Caracalla (212-216 d.C.) o alle Terme di Diocleziano (298-306 d.C.) presso la Stazione Termini (da cui il toponimo), dove l'odierna Piazza della Repubblica era come noto denominata Esedra (fino almeno al 1953) proprio perché i palazzi porticati che vi si affacciano, opera di Gaetano Koch del 1887-1898, ricalcano precisamente il perimetro dell'esedra diocleziana.

27 In rosso sono indicate invece alcune preesistenze di età giulio-claudia (probabile *horreum*).

28 L'imperatore (come i suoi predecessori della dinastia giulio-claudia e come i sovrani nei secoli a venire, fino almeno al III d.C. ma anche dopo) risiedeva sul Palatino. Da sempre, sin dall'età monarchica e per tutta la Repubblica, a maggior ragione con l'Impero, l'aristocrazia romana abita e vive sul colle, *Palatium* (da cui i termini *palazzo*, *palais*, *palace*, *Palast*, *palacio*, *palast* e così via in gran parte delle lingue occidentali, e non solo), perché è lì il luogo in cui la tradizione colloca la fondazione di Roma (tracciamento del solco primigenio intorno al monte, *Roma Quadrata*), sede del *potere* per eccellenza.

29 Quasi certamente non il Laocoonte però, che come ha ben dimostrato Rita Volpe (in questa sede e in R. Volpe, A. Parisi, *Alla ricerca di una scoperta. Felice de Fredis e il ritrovamento del Laocoonte*, in "BCom", 110, 2009, pp. 81-109), non era alloggiato nella Domus Aurea strettamente

intesa, ma nei vicini *horti* di Mecenate, i quali comunque entrarono a far parte del complesso palaziale di Nerone.

30 Struttura di fondazione su cui resta ancora in posto uno dei plinti in marmo di sostegno delle perdute colonne, e che si sovrappone a un più antico mosaico bianco-nero di età claudia. Di altre importanti costruzioni messe in luce al di sotto della Domus nel corso degli ultimi anni daremo conto in un volume di prossima pubblicazione. Basterà qui ricordare come al momento della costruzione della Domus Aurea dopo l'incendio del 64 d.C. Roma esisteva da più di otto secoli, e pertanto che una topografia urbana del Colle Oppio e dell'Esquilino si era già del tutto strutturata e più volte modificata nel corso del tempo, come ben documentano i nostri (e alcuni precedenti) scavi all'interno del monumento, che hanno messo in luce strutture realizzate in varie tecniche edilizie (dall'opera quadrata a quelle incerta e reticolata) risalenti fino almeno al IV secolo a.C.

31 Come già accennato sopra, affreschi e stucchi superstiti coprono una superficie di circa 30.000 m² (equivalenti a quasi sei campi di calcio)!

32 Forse nelle stesse Terme.

33 Si noti ad esempio l'utilizzo di materiale tutto di prima scelta e appositamente prodotto per il cantiere traiano, o il rapporto dimensionale fra lo spessore dei letti e giunti di malta e quello dei mattoni (tutto a favore di questi), o ancora l'assenza dei fori da ponteggio, a documentarne una costruzione che dovette procedere parallelamente al progressivo interramento delle gallerie medesime (al punto che si può affermare che i primi e ultimi a vedere questi muri e cortine in laterizio, prima della loro riscoperta, furono le stesse squadre di operai che li eressero).

34 Se l'intera Domus Aurea fu costruita in soli quattro anni tra il 64 (anno dell'incendio) e il 68 d.C. (morte di Nerone), altrettanto rapida fu l'edificazione delle Terme di Traiano tra il 104 e il 109 d.C.

35 Dalla 47 è possibile osservare la parete di fondo meridionale della contigua sala 53, su cui resta un'ampia e discretamente conservata porzione di affresco.

36 In proposito rimando ancora al contributo di Stefano Borghini in questo volume. Da segnalare come tutto questo settore della Domus riveli chiaramente la sequenza di più fasi edilizie, che avremo modo di presentare nel dettaglio nel volume ora in preparazione.

37 Le dimensioni di questi elementi, in specie nel loro pendere dalla volta, sono oggi poco o per nulla percepibili, proprio a causa dell'assenza della luce originaria, che li faceva invece risaltare creando un gioco di ombre e trasparenze di forte impatto estetico.

38 Estremamente diffuso, come a tutti noto, in età tardo-antica e bizantina, il mosaico su volta è difatti una rarità assoluta nel I secolo d.C.

39 È un tema iconografico, questo (derivato forse dalla statuaria di ambito rodio), che in ultima analisi ci avvicina alla figura di Nerone, filhelleno, amante dell'arte, della musica, del teatro e più in generale della cultura greca (come erano stati altri prima di lui e saranno poi Adriano e diversi sovrani romani). Una figura fortemente inficiata dal verdetto della Storia e dalla propaganda avversa, a partire dalla storiografia filosenatoria a lui contraria (Tacito e Svetonio *in primis*) e da un derivato adagio che ne ha stigmatizzato aspramente il comportamento persecutorio nei confronti dei Cristiani (Tacito, *Annales*, XV, 44). Certo taluni atteggiamenti sanguinari del *princeps*

(a cominciare dall'assassinio di Britannico nel 55, della madre Agrippina nel 59 e delle mogli Ottavia e Poppea Sabina, rispettivamente nel 63 e nel 65 d.C.) non giocarono a suo favore, ma anche in tempi molto recenti una certa letteratura e specialmente il cinema statunitense hanno contribuito alla diffusione, presso le grandi masse, dell'immagine stereotipata e distorta di Nerone. Valga su tutti il colossal *Quo Vadis* (1951), diretto da Mervyn LeRoy e in cui Nerone è interpretato da uno straordinario Peter Ustinov, ruolo che gli valse il Golden Globe come migliore attore non protagonista. Ustinov visitò il padiglione del Colle Oppio nel giugno del 1999.

40 Si notino nella 70 lo stato di conservazione relativamente discreto di ampie superfici pittoriche, gli scarsi resti agli angoli del controsoffitto, pure affrescato, che copriva la stanza, e specialmente la presenza di un grande canale fognario in opera cementizia e cappuccina interna, visibile in alto, come sospeso, che fu realizzato entro una trincea scavata nella terra di riempimento della sala stessa (poi completamente rimossa) nel corso dei lavori di allestimento dell'impianto idrico e di smaltimento delle acque delle soprastanti Terme di Traiano e che attraversa il monumento in senso N-O/S-E. Particolari e ancora intrise di una nitida freschezza le decorazioni della sala 71 (da cui può accedersi anche agli ambienti da 68 a 65), tipiche grottesche a dominanza rossa e gialla appena schizzate su fondo bianco (caratteristico delle sale più interne e meno illuminate del padiglione – come nel caso della stanza 72bis o cd. della Sfinge, scoperta nel 2019 nell'ambito degli interventi di consolidamento della volta e degli affreschi della 72 e a quella retrostante), mentre nella 73, singolare per la coesistenza di pittura nel terzo superiore delle pareti e di lastre marmoree nei due inferiori, resta tutta la malta di allettamento della pavimentazione in *opus sectile*, completamente asportata agli inizi del II secolo ma perfettamente leggibile nelle impronte lasciate dalle formelle quadrangolari alternate a losanghe che ne componevano lo schema.

41 Anche a questo riguardo cfr. qui il contributo di Stefano Borghini. Sia questa installazione multimediale che quella già menzionata nella galleria XVIII sono state realizzate nel 2017 dalla società Katatexilux.

42 Qui ci si potrà soffermare rapidamente almeno nella sala absidata 89, caratterizzata da una serie di nicchie lungo le pareti e nell'abside stessa che alcuni hanno voluto interpretare come atte a contenere scaffali per libri, ma più probabilmente destinate a ospitare statue. Nel piccolo andito triangolare 91 si vedono invece gli scarni resti del controsoffitto dipinto.

43 Come abbiamo riproposto nella ricostruzione virtuale della sala 80.

44 Quasi l'autocitazione del padiglione stesso.

45 In cui campeggia isolata un'enigmatica figura maschile con il braccio destro alzato a reggere una patera e uno strano oggetto (cornucopia? altro?) dietro la spalla destra. Per quanto riguarda l'uso dei controsoffitti, che abbiamo già incontrato in altre sale della Domus e vedremo ancora nell'Ottagona, questi erano collocati di regola in ambienti stretti o comunque di dimensioni decisamente inferiori rispetto a quelle dei vani adiacenti, al fine di conferire un maggior equilibrio armonico ed estetico alla sequenza degli spazi, oltre che per esigenze di isolamento dall'umidità o dall'eccessivo calore.

46 Rimando anche in questo caso a E. Segala, I. Sciortino, *Domus Aurea*, cit., pp. 90-94, e alla bibliografia segnalata *supra*. Per determinate

questioni inerenti il connubio architettura-luce cfr. inoltre e ancora il saggio seguente di Stefano Borghini.

47 Si potrebbe in un certo senso affermare che forma e struttura di una moschea non sarebbero tali se non avessero alle spalle le esperienze architettoniche di Bisanzio (in particolare per quanto concerne proprio i sistemi di copertura), quali derivate a loro volta dall'architettura romana. In questo percorso ideale di sviluppo, la costruzione della Sala Ottagona, a dispetto della sua pur breve vita, deve aver costituito comunque, prima del grande *exploit* di epoca adrianea e successiva, una tappa fondamentale.

48 Per quanto riguarda le piattabande – non lo si è ancora detto – il loro impiego nel padiglione di Colle Oppio risulta pressoché esclusivo nei passaggi tra un ambiente e l'altro, facendosi in certo qual modo cifra edilizia e “stilistica” dominante.

49 Ad esempio dal laterizio al tufo.

50 Svetonio, *Nero*, 31: “... praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circumageretur”. Cfr. Voisin 1987.

51 Il rinvenimento in anni recenti (2009), da parte degli archeologi dell'École Française de Rome (F. Villedieu) a Vigna Barberini sul Palatino, di un'enorme struttura in opera laterizia costituita da un cilindro contenente una scala a chiocciola e collegato a un cerchio più ampio ed esterno tramite serie di archi disposti su più ordini (8 per ciascuno), a sua volta circondato da un terzo cerchio ancor più grande, ha fatto ipotizzare agli scopritori che sia questa la sala rotante descritta da Svetonio, azionata da un meccanismo idraulico (di cui restano alcuni elementi metallici) atto ad azionare il movimento non della volta, bensì di un tavolato pavimentale ligneo. Personalmente ritengo tuttavia improbabile anche questa identificazione con la *cenatio rotunda* della costruzione di Vigna Barberini, per la quale si possono avanzare altre e forse più plausibili ipotesi interpretative.