ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 2

1995 Napoli

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 2

1995 Napoli

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Giuseppe Camodeca, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Ilaria D'Ambrosio

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17 × 24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

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

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

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

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

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS, RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

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

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii*: *et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: t.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

M. Botto, Studi iconografici sulla gioielleria del *Latium vetus* di ispirazione orientale p. 1

B. d'Agostino, Eracle e Gerione: la struttura del mito e la storia » 7

M. d'Acunto, I cavalieri di Priniàs e il tempio A » 15

A. D'Onofrio, Santuari "rurali" e dinamiche insediative in Attica tra il Protogeometrico e l'Orientalizzante (1050-600 a.C.) » 57

G. Aversa, Gli arieti dei Pisistratidi: studio sulla sima dell'*Athenaion* tardoarcaico sull'acropoli di Atene » 89

Ludi Chazalon, L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges » 103

Maria Chiara Monaco, *Syssitia*: ceramica da mensa dall'angolo nord-occidentale dell'*Agorà* ateniese » 133

Anne Jacquemin, Ordres des termes des dédicaces delphiques » 141

Effy Kassapoglou, Un lot de petits bronzes de l'édifice II d'Erétrie » 159

I. Bragantini, Problemi di pittura romana » 175

Attività di scavo

B. d'Agostino - F. Fratta, Gli scavi dell'I.U.O. a Cuma negli anni 1994-95 » 201

Recensioni

B. d'Agostino: M. Mazzei (a cura di), *Bovino - Studi per la storia della città antica - La collezione museale*, Martina Franca 1994 » 213

L. Cerchiai, Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti » 215

Riassunti degli articoli » 219

PROBLEMI DI PITTURA ROMANA*

Irene Bragantini

I. Ancora il II stile

Le pitture di II stile, che costituiscono per la grande quantità di testimonianze conservate[1] una sorta di osservatorio privilegiato per lo studio del significato della decorazione domestica, pur essendo state indagate in maniera quasi soverchiante offrono ancora qualche spunto di indagine, che si giustifica per l'importanza di questo tipo di decorazione. Si tratta infatti del sistema di decorazione parietale che per un lungo periodo di tempo, durante il quale la casa e la sua configurazione giocano un ruolo fondamentale nella vita politica romana[2], è stato in grado di rispondere alle esigenze di autorappresentazione della *nobilitas*. A questa circostanza, già di per sé estremamente significativa, si aggiunge il fatto che ci troviamo in un'epoca chiave della produzione figurativa romana, un arco di tempo di circa un centinaio di anni in cui cadono momenti di cruciale importanza nella storia della società romana. Per ultimo, ma non da ultimo, in questo schema sono decorati alcuni dei complessi pittorici più rilevanti per committenza e stato di conservazione giunti fino a noi[3].

Per approfondire la nostra comprensione del significato e del valore di queste decorazioni è utile cercare di "scorporare" le varie e molto diverse componenti che confluiscono nella definizione di II stile, termine con il quale si intende difatto tutta la decorazione parietale di età tardorepublicana, peraltro ideologicamente e tipologicamente molto omogenea, a causa delle condizioni della società romana in quest'epoca[4].

Due sono forse le caratteristiche più eclatanti delle decorazioni di II stile, che contribuiscono a

* La prima parte di questo articolo è stata scritta durante un soggiorno di studio presso l' Istituto Archeologico Germanico di Berlino, che ringrazio vivissimamente per l'ospitalità.

Il tema svolto nella seconda parte è stato oggetto di una conferenza tenutasi a Parigi nel maggio 1995. Ringrazio il Centre d' Etudes des Peintures Murales Romaines del CNRS e l'Ecole Normale Supérieure per il loro invito, e le persone che sono intervenute nel corso della discussione per i loro commenti.

[1] Come è stato più volte notato (cfr. ad esempio D. Michel, *Casa dei Cei (I 6, 15)* (Häuser in Pompeji, 3), München 1990, p. 75) questa circostanza non è casuale, ma dipende anche dal fatto che si tratta di decorazioni che sono state a lungo apprezzate, sia per l'alta qualità della esecuzione che per il possibile valore "nobilitante" che ad esse poteva essere annesso; l'esempio più eloquente di queste "conservazioni museali" è offerto come ben noto dalla Casa del Fauno: cfr. *PPM*, 5, 1994, p. 82: A. Hoffmann. Inoltre, l'alta qualità dei complessi conservati non è solo una conseguenza più o meno casuale dello stato dell'evidenza (come sembra doversi ricavare da Tybout 1989, p. 8 ?: «Die *für unser Bild massgebenden Wände des II Stils* – il corsivo è mio – wurden auf dem Palatin in Rom, in grossen kampanischen Villen und in pompejanischen Atriumshäusern gefunden»), ma discende al contrario da un dato strutturale della società romana. Come risulta infatti in maniera molto evidente dalla analisi e dalla quantificazione condotta da Wallace-Hadrill 1994, p. 143 ss., in part. pp. 160-164, le decorazioni parietali e pavimentali di II stile (e anche quelle di I stile, dato molto importante per valutare anche gli aspetti di continuità) sono attestate a Pompei in case chiaramente definibili per dimensioni, strutturazione planimetrica e tipologia degli elementi architettonici, il che spiega anche la costante, alta qualità delle decorazioni di età tardorepubblicana. I risultati raggiunti in questo studio offrono una sicura base quantitativa di grande importanza per valutare significato e valore dell'elemento decorativo in quest'epoca.

[2] Come sappiamo da Vitruvio e da tutte le analisi che il suo celebre passo ha suscitato: cfr. Coarelli 1989.

[3] La presenza di decorazioni di II stile a Pompei è messa più o meno esplicitamente in relazione con la fondazione della colonia, anche se con accenti diversi, da parte di Kockel 1987, pp. 185-186; F. Zevi, 'La città sannitica. L'edilizia privata e la Casa del Fauno', in F. Zevi (ed.), *Pompei*, 1, Napoli 1991, pp. 73-74. Si tratta di un'ipotesi certamente probabile, anche se la realtà non sembra così univoca: alcuni autori mettono infatti in vario modo l'accento su fenomeni di "*Selbstromanisierung*" negli anni precedenti la fondazione della colonia (cfr. V. Kockel, 'Funde und Forschungen in den Vesuvstädten II', in *AA* 1986, pp. 454-455; Kockel 1987, p. 184, con la bibl.; cfr. anche Lauter-Bufe 1987, p. 81). A questo proposito va anche tenuta presente la circostanza che, al contrario di quanto avviene per le ville (cfr. nota 33), le decorazioni di II stile a Pompei sono conservate in case che presentano anche fasi decorative di I stile: cfr. Lauter-Bufe 1987, p. 80.

[4] Su questo aspetto cfr. *infra*, p. 186 ss.

creare ai nostri occhi quella impressione di "straniamento" che costituisce motivo non secondario del nostro apprezzamento di queste pitture[5]: la vivace policromia data dall'imitazione di marmi policromi e la netta limitazione dell'elemento figurato (la megalografia e il fregio)[6], realizzato seguendo iconografie e modi stilistici che si collocano in pieno all'interno dell'esperienza ellenistica.

Un ruolo preponderante nell'analisi ha giocato finora l'elemento figurato, al quale è stata (peraltro comprensibilmente) dedicata un'attenzione inversamente proporzionale a quello che è il suo peso reale nella documentazione giunta fino a noi, dalla quale risulta che la presenza di questo elemento è nel II stile del tutto eccezionale e limitata entro ambiti molto precisi.

Nelle megalografie i personaggi sono rappresentati in modo da sembrare realmente presenti nell'ambiente[7] in cui la megalografia stessa compare, ambiente che negli esempi conservati è il c.d. *oecus* di due tra le più famose ville giunte sino a noi, quella di Boscoreale e quella dei Misteri; un esempio da Pompei ci assicura che (a una generazione di distanza?) (stralci di) megalografie potevano essere usati anche in città[8]. Tali esempi non sono certo sufficienti a capire quale potesse essere il valore di queste figurazioni – peraltro di lettura e interpretazione quanto mai discussa – e il significato da dare alla loro assenza in quei casi in cui "ce la saremmo aspettata", né la contemporanea situazione urbana permette di fatto di istituire un paragone tra i due ordini di testimonianze, a causa della natura degli esempi venuti in luce a Roma (mi riferisco al tipo di ambienti messi in luce e alla possibilità di analizzare la loro destinazione).

Nonostante queste limitazioni, sembrano esservi comunque dei casi in cui la rinuncia all'elemento figurato (sarebbe forse più esatto parlare di "elemento vivente") non sembra potersi far risalire a motivazioni di ordine economico o a questioni di maggiore o minore impegno decorativo. Tale sembra essere il caso della decorazione della Villa di Oplontis, attribuibile peraltro alla stessa équipe che ha lavorato a Boscoreale, villa che pur essendo stata molto ridecorata ha mantenuto la decorazione di II stile in ambienti che "avrebbero potuto avere" una megalografia[9]. Nella valutazione da dare alla presenza o all'assenza di megalografie andrà peraltro tenuta presente la destinazione e localizzazione dei due complessi conservati[10].

Anche i fregi si presentano con caratteristiche sufficientemente costanti: si tratta infatti di decorazioni parietali che hanno in comune il fatto di raffigurare narrazioni distribuite in diversi episodi e in molti personaggi, attestate in case con decorazioni di alto livello e in ambienti destinati al soggiorno prolungato di più persone, in cui è possibile che si sia voluto evocare una narrazione in maniera particolarmente distesa e adatta alla conversazione[11].

Alla individuazione di questo elemento delle figurazioni di II stile contribuisce il fatto che gli esempi conservati presentano didascalie in greco[12], circostanza che, unita alla differente tecnica pittorica e alla diversa collocazione all'interno dello schema decorativo, che sembrano voler interporre uno schermo tra spazio dell'ambiente e spazio della decorazione[13], sottolinea la distanza dall'elemento "vivente" costituito dalla megalografia.

Iscrizioni identificative dei personaggi compaiono come è noto in differenti epoche e nei contesti più varii[14], ma questi esempi tardorepubblicani sono raggruppabili per le loro caratteristiche comuni e sufficientemente definite, presenti anche in alcuni interessanti "*Nachleben*", che in età imperiale mantengono con una certa costanza le caratteristiche tipologiche dei fregi dipinti di età repubblicana[15].

L'unione di testo e immagine che queste decorazioni costantemente ripropongono, all'interno di una struttura figurativa che sembra particolarmente adatta ad evocare una narrazione, fa pensare a un legame non casuale tra i due elementi, a un voluto richiamo a una narrazione letteraria, al quale può non essere estranea la volontà di richiamare l'aspetto di un testo illustrato[16].

È significativo infatti che testo e immagine siano uniti anche in quelli tra i fregi qui citati (fre-

[5] Cfr. l'interpretazione di Hiller e Tybout (F. Hiller, 'Die Entstehung einer subjektivistischen Kunstform in der pompejanischen Wandmalerei', in *Bathron*, pp. 195-212; Tybout 1989, p. 25 ss.), che pongono l'accento, anche se da punti di vista diversi, sull'idea di "forma artistica soggettiva" e sul senso per così dire di straniamento che queste pitture – in cui l'imitazione architettonica non giunge mai al punto di voler completamente illudere – comunicano. Schmaltz 1989, pp. 218-221, sottolinea peraltro, assai giustamente, quanto la nostra recezione di queste pitture possa essere diversa da quella dell'osservatore antico.

[6] Non si intende qui affrontare la questione del significato da attribuire al termine di megalografia, usato qui nel significato "tradizionale" di raffigurazione di personaggi realizzati in grandi dimensioni, né della distinzione tra fregi e megalografie, qui mantenuta (*contra* B. Wesenberg, 'Certae rationes picturarum', in *MarbWPr* 1975-76, p. 36 ss.) per il diverso aspetto dei due generi.

[7] Beyen 1938, pp. 81-82.

[8] Casa del Criptoportico I 6, 2-4, *oecus* (p): Beyen 1960, pp. 108-109; *PPM*, 1, pp. 324-325, figg. 76-79.

[9] Come ad esempio l'ambiente (15). Sulla villa di Oplontis cfr. Tybout 1989, *passim*.

[10] Di grande interesse a questo proposito sarebbe la verifica del nesso tra la pittura di II stile nelle ville dell'agro pompeiano e le presenze coloniali, ipotizzato da W. Johannowsky ('La situazione in Campania', in Zanker 1976, p. 283) e negli studi citati alla nota 3.

[11] Casa dell'Esquilino, fregio con paesaggi dell'Odissea: Beyen 1960, pp. 260-350; Helbig 1, 465 (B. Andreae); R. Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, München 1995 (*non vidi*).

Casa del Criptoportico, fregio iliaco del criptoportico (17): Beyen 1960, pp. 106-108; *PPM*, 1, pp. 201-222, figg. 13-46 (sulle "differenti modalità spaziali e temporali degli itinerari" nel criptoportico della Casa omonima e le due funzioni che esse presuppongono per l'ambiente, cfr. Corlaita Scagliarini 1974-76, pp. 20-21).

Casa del Menandro, atriolo del bagno (46): Beyen 1960, pp. 146-148; *PPM*, 2, pp. 378-379, figg. 221-222 (F. Parise).

Interessanti per questo argomento sono alcune notazioni in Rouveret 1989, p. 354 ss. Sulla decorazione dei criptoportici cfr. anche la relazione di D. Corlaita Scagliarini al 6° Convegno internazionale sulla pittura antica, Bologna 1995: '*Propter spatia longitudinis*: cicli e serie figurative nelle *ambulationes* del II e IV stile' (in corso di stampa).

[12] La presenza di didascalie ma – è importante sottolinearlo visto il tema rappresentato – questa volta in latino, caratterizza anche un fregio con le origini di Roma di cui ci è nota una redazione dipinta di destinazione funeraria, da una tomba nei pressi del colombario degli Statilii (Helbig 3, 2489 (B. Andreae), Beyen 1960, pp. 362-363, 447), confrontabile almeno in parte con il fregio della Basilica Emilia, un altro importante caso quindi di reduplicazione della decorazione di un edificio pubblico in un edificio a destinazione privata (funeraria), da aggiungere a quelli elencati da Coarelli 1990, pp. 176-177.

Dai fregi, le didascalie (molte delle quali ancora in greco) passano ad alcuni dei primi quadri attestati su pareti di II e III stile: Casa di Livia, quadro con Io, Argo ed Hermes: G.E. Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia' (Palatino)*, (Monumenti della Pittura Antica, sez. 3, fasc. 3), Roma 1936, p. 26; Pompei, Villa Imperiale, quadro con Dedalo e Icaro: U. Pappalardo, 'La 'Villa Imperiale' a Pompei: rapporto preliminare', in *DialArch* 2 (s. 3), 1987, p. 126; quadro con ratto del Palladio da Pompei, Casa I 2, 6 (*PPM*, 1, p. 13, fig. 18); quadro con *Phoinix* dalla Casa degli Amorini dorati (*PPM*, 5, p. 725, fig. 18). Un *pinax* della Villa dei Misteri presenta didascalie in greco (Beyen 1960, p. 147, nota 2).

[13] Corlaita Scagliarini 1974-76, p. 7; Schmaltz 1989, pp. 232-235.

[14] Una casistica degli esempi in età romana è in M. Corbier, 'L'écriture dans l'image', in H. Solin *et al.* (edd.), *Acta Colloquii Epigraphici Latini*, Helsinki 1991 (Commentationes Humanarum Litterarum 104, 1995), pp. 113-161, che alla nota 5 rimanda agli studi di J.-M. Moret e F. Lissarrague su questo argomento.

[15] Fregio con imprese di Ercole da Ercolano: M. Pagano, 'Un ciclo delle imprese di Ercole con iscrizioni greche ad Ercolano', in *RM* 97, 1990, pp. 153-161, con proposta di datazione a età vespasianea.

Fregio iliaco proveniente dall'*oecus* (h) della Casa II 2, 4, associato con un fregio di maggiori dimensioni raffigurante anch'esso imprese di Eracle, una sorta di megalografia di IV stile (*PPM*, 3, pp. 84-98, figg. 64-84: M. de Vos): i nomi dei personaggi sono qui inscritti in latino, ma per l'ipotesi che le didascalie in latino siano copiate da didascalie in greco si veda F. Aurigemma, Appendice, in Spinazzola 1953, pp. 1006-1007. Va sottolineato che il fregio iliaco è realizzato su fondo nero, una caratteristica questa che riprende modi tipici di età ellenistica (si tratta di una tradizione che, secondo Ph. Bruneau, *Les mosaïques* (EAD 29), Paris 1972, pp. 33-34, risale ancora al fondo dello stesso colore della ceramica a figure rosse. Il mosaico con le colombe da Villa Adriana è l'unica tra le copie conservate del mosaico di Sosos a mantenere il fondo nero che doveva essere dell'originale. Questa tradizione risulta già abbandonata a favore del fondo bianco a Pergamo stessa, Alessandria e Pompei: cfr. D. Salzmann, 'Zu den Mosaiken in den Palästen IV und V von Pergamon' (Asia Minor Studien 16. Studien zum Antiken Kleinasien 3), Bonn 1995, p. 110. Il fondo nero del fregio pompeiano è particolarmente significativo, in quanto è stato ipotizzato (Beyen 1960, pp. 442, 445) che i fregi dell'*oecus* (h) di II 2, 4 possano riprendere una decorazione di II stile presente originariamente nell'ambiente, nel quale peraltro il pavimento di cocciopesto con ornato di tessere bianche e nere (*PPM*, 3, p. 85, figg. 66-67: M. de Vos) attesta l'esistenza di una fase decorativa di II stile. Va ancora sottolineata la diversa collocazione nella parete di questo fregio rispetto agli altri esempi citati: esso fa infatti da predella al di sotto del fregio con imprese di Eracle (la collocazione corrisponderebbe a quella attestata per la lastra con Centauri dalla Casa del Fauno: I. Bragantini - M. de Vos, 'La documentazione della decorazione pompeiana nel Settecento e Ottocento', in *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, 'Catalogo della mostra', Roma 1981, p. 37; Laidlaw 1985, tav. 43a).

Fregio con caricatura di Enea da Pompei: M. de Vos, 'La fuga di Enea in pitture del I secolo d.C.', in *KölnJb* 24, 1991, pp. 113-123: in questo caso si tratterebbe però, secondo Cavallo (cit. *ibid.*, p. 117 nota 22), non di iscrizioni, ma di pseudoiscrizioni. Anche questo fregio, come quello della Casa di Loreio Tiburtino, è su fondo nero, ma la mancanza di qualunque rendimento spaziale e di qualunque ambientazione suggeriscono che in questo caso al fondo nero – divenuto peraltro ormai estremamente popolare – non vada attribuito particolare significato.

[16] «Sie wollen aus der Nähe betrachtet werden, und man soll sie abschreiten und die Geschehnisse an sich vorbeiziehen lassen, wie wenn man ein Bilderbuch vor sich abrollte» (H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt 1950, p. 28). Si tratta di un "campo minato", al quale si può qui solo accennare. Posizioni come al solito contrastanti si trovano anche in due sintesi recenti sul libro nell'antichità, quella di G. Cavallo, ('Libro e cultura scritta', in *Storia di Roma*, 4, Torino 1989, pp. 717-718) e quella di H. Blanck (*Das Buch in der Antike*, München 1992, pp. 102-111). Cfr. anche Rouveret 1989.

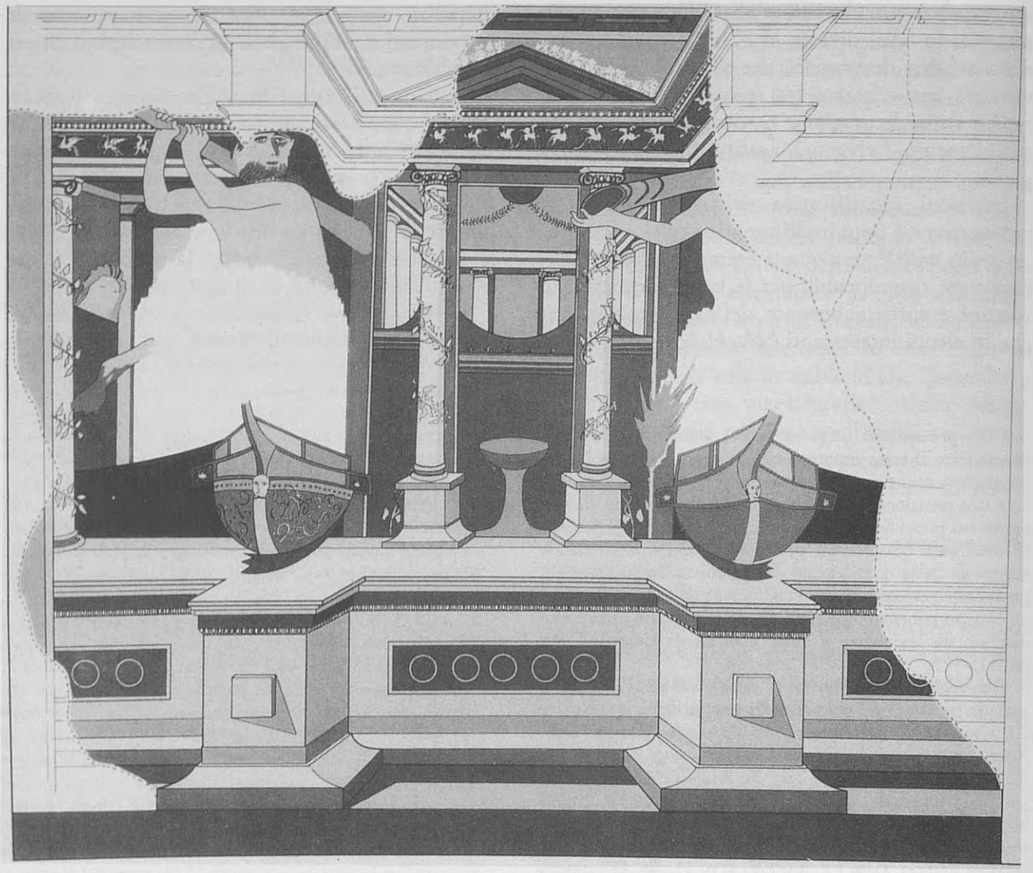


Fig. 1 - Pompei, Casa del Labirinto. Schema della decorazione parietale del cubicolo (42) (da Strocka 1991).

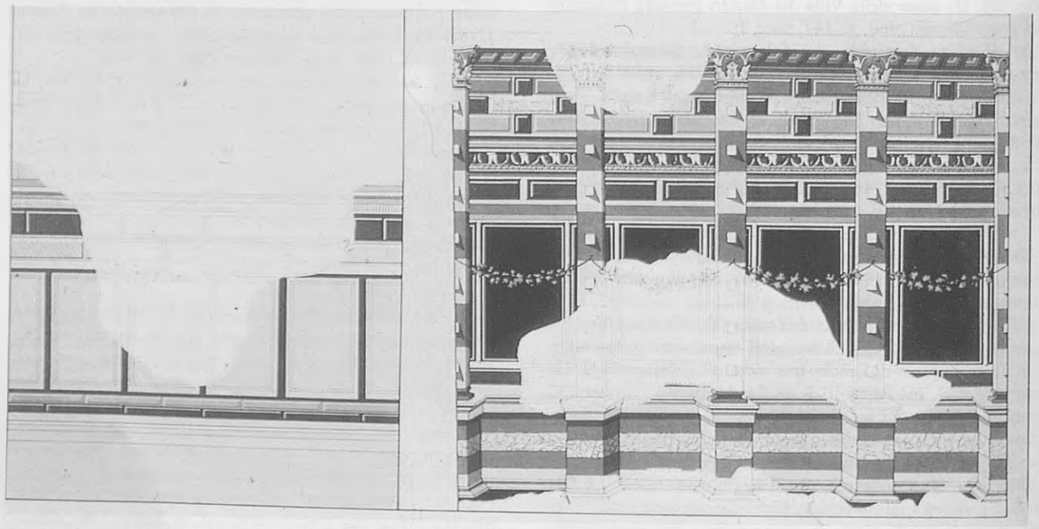


Fig. 2 - Pompei, Casa del Labirinto. Schema della decorazione parietale del triclinio (39) (da *PPM*).

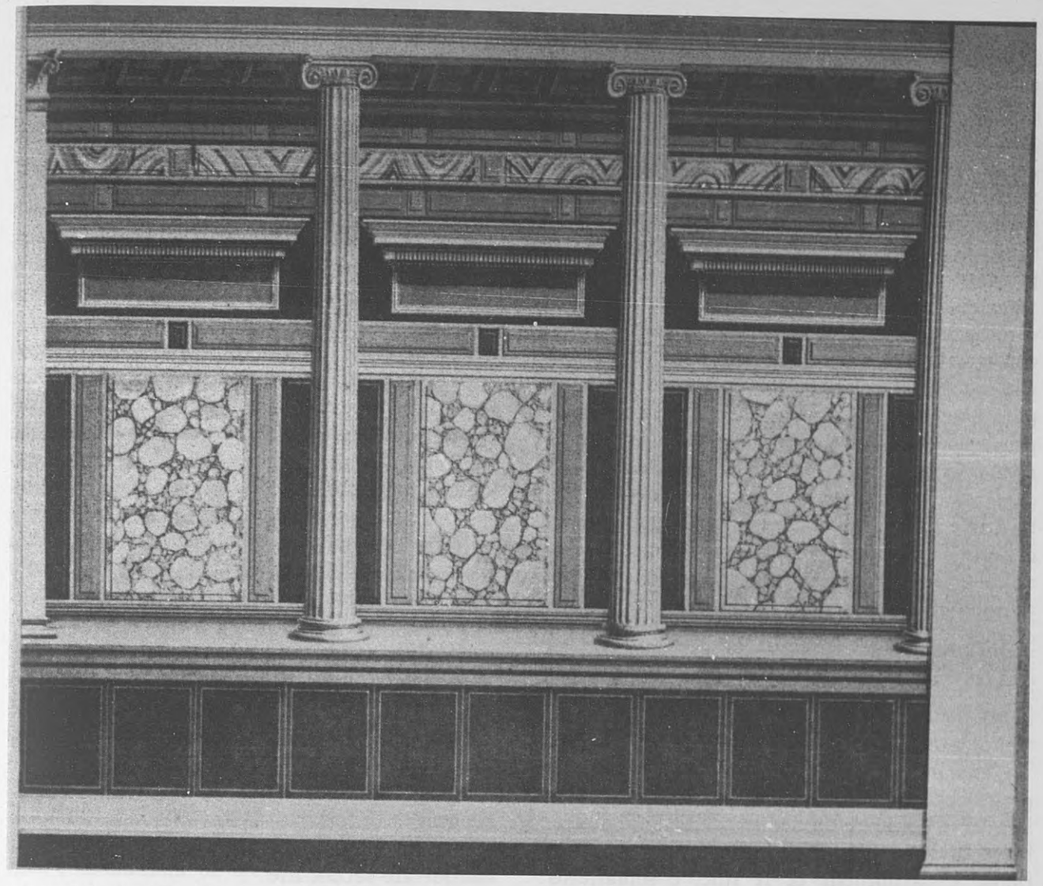


Fig. 3 - Pompei, Casa del Labirinto. Schema della decorazione parietale dell'ala (7) (da Mau 1882).

gio della Casa del Menandro e fregio con caricatura di Enea) che si richiamano a un genere letterario diverso, la parodia[17]; il caso del fregio con caricatura di Enea è anzi particolarmente significativo in quanto mantiene l'iscrizione in una forma svuotata di contenuto ("pseudoiscrizione"), ciò che sottolinea l'importanza di questo elemento nella tipologia decorativa che viene qui imitata.

Della limitazione dell'elemento figurato entro gli ambiti qui descritti andrà dunque tenuto conto nella valutazione della decorazione parietale di età tardorepubblicana, costituita per la maggior parte come è noto da schemi di derivazione architettonica, apparentemente tutti uguali e usati in maniera "neutrale" e indifferenziata, ma che già a una prima analisi sembrano invece rivelare differenze notevoli nel modo della loro applicazione.

La presenza di didascalie caratterizza anche un'opera di poco più antica, il mosaico Barberini, che rimanda però a una letteratura – quella di carattere scientifico – per la quale l'esistenza di illustrazioni antiche si ricava direttamente dai testi: cfr. A. Stückelberger, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994. Cfr. anche K.M. Phillips, *The Barberini Mosaic: Sunt Hominum Animaliumque Complures Imagines*, Tesi Princeton 1962, p. 198 ss.

[17] Un altro fregio parodistico eseguito nella Casa del Menandro intorno alla metà del I secolo d.C. in uno stile completamente diverso manca invece di iscrizioni (*oecus* 11: *PPM*, 2, p. 300 ss., fig. 92 ss.: F. Parise; per l'ipotesi che sia qui ripreso un fregio tardorepubblicano v. H. G. Beyen, 'Die grüne Dekoration des Oecus am Peristyl der Casa del Menandro', in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 5, 1954, *Festsch. A. W. Byvanck*, pp. 208-209), che mancano pure nel lungo fregio narrativo eseguito, a distanza di pochi anni dagli esempi di II stile sopra citati, nel salone nero della Villa della Farnesina: Bragantini - De Vos 1992, pp. 22, 234-239.

Anche se una verifica approfondita di questa ipotesi richiederebbe un esame estremamente particolareggiato della documentazione conservata che qui non è possibile condurre, si possono avanzare alcune proposte.

L'opera di riferimento sul II stile è, come è noto, quella di Beyen, che si è dedicato alla sistematizzazione del *corpus* delle decorazioni parietali di II stile allora note[18]. Uno degli interessi principali del lavoro dello studioso olandese è stato comprensibilmente quello di costruire una cornice cronologica entro la quale situare i resti conservati. Il taglio "evolutivo" dato dal Beyen alla sua analisi del II stile – da schemi più semplici a schemi più complessi – lo ha portato a privilegiare nella trattazione le pareti che presentavano soluzioni più avanzate, considerando le decorazioni con schemi meno innovatori come attardate e quindi secondarie, anche in quei casi in cui esse sono presenti in ambienti che per la loro ubicazione e la loro (presumibile) funzione non possono essere considerati "minori"[19]. In questo enorme e approfondito sforzo di sistematizzazione – insomma – minore attenzione sembra essere stata dedicata alla possibilità che esista un nesso tra la funzione dell'ambiente e lo schema scelto per decorarlo.

L'esempio (unico?) della Casa del Labirinto si presta bene a un'analisi come quella qui proposta, in quanto conserva un numero sufficiente di ambienti di destinazione diversa con decorazione parietale e pavimentale di II stile, e soprattutto perché è stato recentemente oggetto di uno studio che ha messo in evidenza con chiarezza la gerarchia dell'impegno decorativo[20].

Degli ambienti che si affacciano sull'atrio tuscanico (3), solo l'ala (7) ha un tappeto a mosaico, mentre intorno all'atrio tetrastilo (27) si dispongono due ambienti a mosaico, il tablino (33) e l'ambiente (35); sul peristilio si aprono infine i due ambienti mosaicati (37) e (38), nonché le "*Festsäle*" (40)-(46)[21]. In particolare, il secondo ambiente in ordine di importanza risulta essere l'*oecus* (40)[22], pavimentato con un tappeto a rete di rombi policromi resi prospetticamente, contenuto entro due bordi pure a mosaico policromo, l'uno con bastoncini con bende avvolte in due direzioni, l'altro con meandri prospettici. A fronte di questo importante allestimento pavimentale, la parete presenta uno schema notevolmente più chiuso di quelli attestati nell'*oecus* corinzio (43) o nel cubicolo (42) con atlanti e prue di navi (fig. 1), costituito da un podio con avancorpi sul quale poggiano colonne abbinate a pilastri, visti come se si trovassero davanti a una parete a ortostati e bugne[23]. Manca completamente qui quello che caratterizza le altre decorazioni citate, la volontà di aprire o sfondare la parete verso la visione di templi, altari con offerte, case, maschere, ... insomma l'aspetto "teatrale" dell'*oecus* (43)[24], e ciononostante si tratta di un ambiente il cui allestimento decorativo, affine a quello dell'adiacente triclinio (39) (fig. 2)[25], non si può certo considerare secondario.

Allo stesso modo va valutata anche la pittura conservata nell'ala (7) (fig. 3)[26], di cui si è già detto che è l'unico ambiente di quelli che si affacciano sull'atrio tuscanico (3) ad avere ricevuto un pavimento a mosaico. Come il triclinio (39) e l'*oecus* (40), essa è caratterizzata da una zona mediana "chiusa" di fronte alla quale è realizzato un colonnato che sorregge un soffitto a cassettoni; la cura posta nell'esecuzione di questa parete è messa in evidenza dal Mau[27], che ne sottolinea anche le complicate corrispondenze di colori tra ortostati e colonnato.

Anche l'ambiente (38) nell'angolo sud-ovest del peristilio, nel quale il pavimento a mosaico (e l'uso del cinabro?)[28] suggeriscono di riconoscere un ambiente alla cui decorazione si è voluto dedicare una certa importanza, adotta uno schema a parete chiusa[29].

L'analisi della Casa del Labirinto dimostra insomma che quando è possibile incrociare i dati che risultano dall'osservazione delle decorazioni pavimentali e parietali dei varii ambienti si scorge una "*ratio*" nell'applicazione dei diversi schemi decorativi, e in particolare che schemi a parete chiusa vengono usati anche in ambienti i cui pavimenti si collocano, per tecnica e decorazione, piuttosto in alto nella gerarchia dell'impegno decorativo, per i quali quindi difficilmente si sarà scelta una decorazione percepita come attardata o "secondaria".

A conclusioni molto simili è giunto Strocka[30], attraverso un'analisi estremamente particolareggiata, possibile all'interno di un complesso chiuso, della combinazione di due diversi "indicatori", lo schema scelto (1: a parete chiusa; 2: a parete chiusa dietro sostegni; 3: a parete aperta) e i particolari decorativi ad esso sovrapposti. Se l'analisi qui proposta si differenzia nella sua impostazione da quella di Strocka[31], è interessante sottolineare la convergenza di risultati, ottenuta attraverso osservazioni di natura diversa, ma complementari, di una stessa realtà.

L'esempio della Casa del Labirinto è, come si è già detto, praticamente l'unico al quale fare appello, nel tentativo di indagare il modo di applicazione dei diversi schemi di decorazione parietale. Altre case pompeiane offrono situazioni comparabili, ma per la frammentarietà dello stato di conservazione possono essere con più difficoltà inserite in una ricostruzione più ampia, che rimane comunque largamente ipotetica.

Così, il tablino (19) della Casa di Obellio Firmo IX 14, 2-4, che nella zona superiore adotta cornici e motivi decorativi appartenenti chiaramente alla fase finale del II stile, mantiene nella zona mediana lo schema della parete chiusa a ortostati, ravvivato da colonne e ghirlande, schema decisamente "arcaizzante" rispetto agli sfondamenti e alle aperture degli ambienti che si aprono sul lato sud del peristilio, l'*oecus* (3) (dove fa anche la sua comparsa il quadro figurato al centro dell'edicola, che segna ormai la fine del II stile) e il cubicolo adiacente (5)[32].

Anche nell'atrio della Casa delle Nozze d'Argento V 2, i (una casa per altro la cui decorazione è tutta piuttosto "conservatrice")[33] la decorazione parietale, che nei suoi elementi secondarii si rivela chiaramente come appartenente alla fase finale del

[18] Beyen 1938, 1960.

[19] Cfr. ad esempio Beyen 1938, p. 75 (*oecus* 16 della Villa dei Misteri); pp. 350-351; Beyen 1960 pp. 403-405 (nel trattamento degli schemi a incrostazione nella fase II del II stile vengono prese in considerazione «in erster Linie...Wände von geringerer Bedeutung»); cfr. anche Tybout 1989, p. 45. A proposito della Casa delle Nozze d'Argento peraltro viene sottolineata la volontà del committente o del pittore di creare un'opera "classicistica": Beyen 1960, pp. 67-68.

[20] Strocka 1991; cfr. anche Tybout 1993.

[21] Cfr. Strocka 1991, p. 105 e le piante alle figg. 45 e 46.

[22] Strocka 1991, p. 91.

[23] Cfr. Strocka 1991, figg. 258-259.

[24] Le vedute di città di questo ambiente hanno una "ossatura" sovrapponibile a quella delle stesse vedute nel cubicolo (M) della villa di Boscoreale (Strocka 1991, p. 46), con una somiglianza che giunge a numerosissime concordanze tra le due decorazioni (si veda ad es. la presenza delle varie "aperture", finestre, loggiati etc.; anche l'ampiezza dei campi in cui essi compaiono è molto vicina, circa cm. 105 a Boscoreale, circa cm. 115 a Pompei: Strocka, *ibidem*). Lo stato di conservazione delle pitture della Casa del Labirinto, ridotte quasi a un monocromo, impedisce però di valutare quanto questa somiglianza di impianto si accompagnasse a un'uguale resa dei singoli elementi decorativi. Si tratta comunque di una concordanza notevolissima, che sembra superare le possibilità di una riproduzione a memoria nell'ambito di una pratica artigianale che opera su un repertorio comune. Volentieri vorremmo quindi sapere attraverso quali mezzi tecnici essa sia stata realizzata (si ricordi che in questo ambiente si conserva un abbozzo molto dettagliato dello schema architettonico: Strocka 1991, fig. 307, p. 47) nell'ambito di una committenza privata, i cui sistemi non sono direttamente sovrapponibili a quelli di un grande cantiere pubblico (per i quali cfr. la bibl. in L. Haselberger, 'Ein Giebelriss der Vorhalle des Pantheon. Die Werkrisse vor dem Augustusmausoleum', in *RM* 101, 1994, pp. 299-300). Nonostante questa circostanza, Strocka 1991, p. 114 ritiene comunque che non si possa pensare che i varii schemi fossero monopolio di un'unica officina; così anche Beyen 1938, pp. 179-181.

[25] Per la decorazione dell'*oecus* (43) cfr. anche il cubicolo (17) della casa VI 17, 41: Strocka 1993, tav. 72, 1.

[26] Cfr. Strocka 1991, p. 117; Beyen 1938, p. 266, definisce questa decorazione come "neutrale".

[27] Mau 1882, p. 153.

[28] Cfr. *ibidem*, p. 183.

[29] Strocka 1991, pp. 116-117.

[30] *Ibidem*, pp. 115-119.

[31] La differenza di impostazione rispetto al lavoro di Strocka consiste nel fatto che (come si vedrà più chiaramente in seguito) ritengo si possa parlare di un uso volutamente arcaizzante degli schemi di decorazione parietale. Contrariamente a quanto egli afferma (Strocka 1991, p. 116), a me sembra infatti che proprio le contrastanti indicazioni che derivano dalla scelta di uno schema "più antico" combinato con particolari decorativi "più moderni" (che sono comunque meno appariscenti e rivestono nell'economia della parete un'importanza secondaria, come risulta dalla loro frequente presenza nella zona superiore) possa far concludere per un uso intenzionalmente arcaizzante degli schemi a parete chiusa.

[32] *PPP*, 3, p. 579 ss., con la bibl.; Beyen 1960, tablino (19): fig. 227; *oecus* (3) e cubicolo (5): figg. 217-222.

[33] Beyen 1960, p. 43 ss., in part. pp. 66-68. La rinuncia all'elemento figurato che connota la fase decorativa di II stile di questa casa è difficilmente spiegabile con motivazioni di ordine economico, viste le dimensioni e l'impianto che essa mantiene in quest'epoca: cfr. Coarelli 1989, p. 181.

La Casa del Labirinto, la Casa di Obellio Firmo e la Casa delle Nozze d'Argento hanno in comune una importante circostanza: la presenza, come dimostra la Lauter-Bufe 1987, p. 36 ss., di capitelli usciti dalla stessa officina che in età tardo-ellenistica ha prodotto i capitelli del Tempio di Iside, della Basilica e del Tempio di Apollo, le ultime grandi realizzazioni della città sannitica (realizzazioni che – come dimostra con evidenza l'esempio della Basilica – sono anche molto "avanzate" architettonicamente). Nella valutazione di questo importante dato sulle case (pompeiane) di età ellenistica andrà tenuto presente il fatto che questi capitelli non sono finora attestati nelle ville contemporeanee, nelle quali pure sono raramente conservate fasi decorative di I stile: A. Allroggen-Bedel, 'Die Wanddekorationen der Villen am Golf von Neapel', in *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*, 'Atti del Convegno Napoli 1979' (1982), p. 525; Kockel 1987, p. 187.

II stile, mantiene però la struttura tradizionale a ortostati e bugne[34].

Grazie a questi (pochi) esempi, si può dunque forse intravvedere un uso intenzionalmente graduato dei diversi schemi di decorazione[35], che vede quelli più avanzati o più "connotati" riservati alle parti più interne della casa, al contrario di quello che avviene per gli schemi più conservativi, a parete chiusa, che sembrano essere preferiti per l'atrio e gli ambienti circostanti[36]. In parallelo con un innegabile aumento dell'"apertura" della parete, una maggiore importanza dell'elemento figurato e un accentuarsi del decorativismo, sembra dunque esistere pure un uso intenzionalmente differenziato dei diversi schemi di decorazione parietale. La lettura di Beyen, che considera tendenzialmente gli schemi a parete chiusa come attardati e quindi secondarii, e ne ricava la minore importanza annessa all'ambiente nell'ambito della decorazione di un dato complesso, potrebbe dunque non tener conto di un'importante realtà[37].

Se questa ipotesi è giusta, vedremmo quindi anche qui all'opera quella tendenza "schizofrenica"[38] tipica della società romana in quest'epoca, che distingue nettamente comportamenti e atteggiamenti adatti alle diverse circostanze, e consapevolmente ne fa uso, adottando per gli ambienti appartenenti alla parte "pubblica" della casa decorazioni più conservatrici[39]. Anche senza voler meccanicamente ricollegare ordini diversi di testimonianze, è evidente che un approccio di questo tipo è connesso alle ricostruzioni sulla funzione della casa romana in quest'epoca e motivato dalla crescente consapevolezza dell'importanza dell'elemento sociale nella strutturazione della cultura abitativa tardorepubblicana, guadagnata grazie al lavoro di studiosi diversi[40]. Come tale esso si differenzia da quello, già accennato da numerosi autori, sul rapporto tra decorazione e funzione dell'ambiente, che è in genere puntato su altri aspetti e riguarda in particolare la scelta dei motivi figurati, mentre qui si vorrebbe richiamare l'attenzione sulla coesistenza di schemi diversi di II stile all'interno di complessi unitari e sul possibile significato da attribuire a questa circostanza[41].

Una interpretazione come quella qui proposta è avvalorata – io credo – proprio dalla cesura, quasi una forma di censura, che Augusto attuerà con la sua restaurazione neoclassica, che nel caso della decorazione parietale darà luogo al sistema che va sotto il nome di III stile[42]. Nella problematica qui proposta sarebbe peraltro di estremo interesse analizzare proprio le decorazioni della Casa di Augusto, ma l'esame non si può spingere troppo a causa dell'incertezza che grava sulla destinazione dei singoli ambienti e delle parti del complesso recuperate[43].

L'osservazione delle diverse tecniche di rivestimento pavimentale usate, combinata con quella dei diversi schemi di decorazione parietale adottati, ci permette comunque di seguire – come nell'esempio della Casa del Labirinto – la diversità di funzione delle diverse parti della casa.

La circostanza più eclatante consiste nella presenza di pavimenti ad *opus sectile* negli ambienti (10), (11) e (13)[44]. Di questi, l'ambiente del quale più di tutti si vorrebbe poter valutare la decorazione è l'ambiente (10), un "tablino" secondo Carettoni, o un triclinio di carattere ufficiale, secondo Coarelli, nel quale invece, secondo Gabelmann[45], avevano luogo udienze e cerimonie, nel corso delle quali Augusto avrebbe occupato una posizione particolarmente eminente, sul podio che corre per tre lati davanti alle pareti della sala e che era anch'esso rivestito ad *opus sectile*. Della sua decorazione purtroppo si è salvato molto poco; meglio possiamo valutare la decorazione degli ambienti (11) e (13), per il primo dei quali Carettoni sottolinea la mancanza dell'elemento teatrale, elemento presente invece nell'ambiente (13), caratterizzato però dal mantenimento della struttura a ortostati che domina e controlla le aperture della zona mediana.

Paragonati alla decorazione dell'ambiente (5), caratterizzata da una forte presenza dell'elemento teatrale e dell'elemento grottesco, gli schemi usati in questi ambienti potrebbero sembrare "attardati", ma se teniamo conto della loro ubicazione e delle pavimentazioni a *opus sectile* e le confrontiamo con il pavimento a semplice mosaico «di tessere tutte bianche ornato unicamente dalla incorniciatura» dell'ambiente (5), siamo portati a assegnare un significato specifico all'uso dei diversi schemi decorativi[46].

Esempio eloquente della diversità di schemi che discende dalla diversità di funzioni è anche quello offerto dalla decorazione della rampa (12), che collega questa parte della casa al tempio. Nel tratto più vicino al tempio, alla ricca e vivace policromia del primo settore dell'ambiente si sostituisce un sistema a imitazione dell'*opus quadratum*

[34] La decorazione di II stile dell'atrio è stata restaurata nello zoccolo e nella zona mediana all'epoca del IV stile, ma si conservano resti della decorazione originaria a ortostati: cfr. A. Mau, 'Scavi di Pompei 1891-92', in *RM* 8, 1893, pp. 35-38, anche per i particolari "innovatori" di questa parete, come la cornice e gli elementi decorativi contenuti entro le bugne; Strocka 1991, nota 170 (ortostati originari neri).

[35] Cfr. la scheda della decorazione della Villa dei Misteri in R. Bianchi Bandinelli - M. Torelli, *Etruria-Roma*, Torino 1986, fig. 52; U. Pappalardo, 'Il terzo stile', in AA. VV., *La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nella zona sepolta dal Vesuvio nel 79 d.C.*, Milano 1991 (ed. it.), p. 227; I. Bragantini, *Ricerche archeologiche a Napoli. Lo scavo di Palazzo Corigliano. Parte I* (Quaderni AION ArchStAnt 7), Napoli 1991, p. 114 e nota 12; Tybout 1993; Torelli 1994, p. 183. Nello stesso senso va forse interpretato anche Blanckenhagen 1988, pp. 357-358.

In maniera non dissimile, la Laidlaw propone che l'uso della tecnica di rivestimento a rilievo di stucco dopo l'età tardorepubblicana sia connessa ai valori che si volevano ostentare negli spazi pubblici della casa: Laidlaw 1985, p. 45; cfr. anche p. 15.

[36] In questo senso si potrebbe interpretare la circostanza, messa in rilievo da Strocka 1991, p. 116, che nei complessi di II stile gli atrii sono spesso decorati in maniera più semplice degli altri ambienti di ricevimento o dei cubicoli più importanti.

[37] A Beyen stesso non sembra essere talvolta sfuggita la difficoltà di alcune sue ricostruzioni: cfr. ad esempio Beyen 1960, p. 111; nello stesso senso M. de Vos, 'Scavi nuovi sconosciuti (I 9, 13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei', in *Meded* 38, 1976 (n.s. 3), p. 51: «sembra che i pittori fossero più conservatori nel loro repertorio che non i mosaicisti».

[38] La definizione è di Filippo Coarelli, in *DialArch* 2 (s. 3), 1984, discussione a p. 152.

[39] Per questo aspetto cfr. sempre J. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and their Owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Cambridge 1970.

In quest'ottica di "distinzione di comportamenti" proporrei anche di interpretare una decorazione come quella dell'atrio (5) della villa di Oplontis (per la quale cfr. Tybout 1989, tavv. 32-38), che da sola basterebbe altrimenti a invalidare l'interpretazione qui proposta. Altrettanto problematico è l'inserimento nello schema di interpretazione qui proposto di una decorazione come quella della casa VI 17, 41 a Pompei (Strocka 1993, pp. 321-351): se infatti le ali presentano, per quanto se ne può ancora osservare, uno schema a ortostati (*ibidem*, pp. 324-325, 350, tav. 70, 1), il tablino è caratterizzato «durch die monumentalen figürlichen Malereien martialischen oder mythologischen Inhalts» (*ibidem*, pp. 326-327, 350, tav.70, 3). Per la valutazione della decorazione dell'atrio di questa casa cfr. Strocka 1991, nota 638.

Contro l'interpretazione qui proposta sembrerebbe andare anche l'esempio della Casa del Fauno, che proprio nel vestibolo e nell'atrio tuscanico esibisce le forme più spinte di derivazione architettonica (cfr. *PPM*, 5, pp. 90-98, figg. 9-17: A. Hoffmann). Esiste però – credo – la possibilità di considerare questa macroscopica differenza come dovuta alla diversa situazione della società pompeiana prima dell'installazione della colonia romana, diversità che non è necessariamente contraddetta dalla eventuale "*Selbstromanisierung*" del proprietario della Casa del Fauno (cfr. Kockel 1987, p. 184); Zanker *Pompei*, p. 44, mette a confronto la maggior libertà dei ricchi Pompeiani verso l'accettazione e l'ostentazione del lusso, rispetto a quello che sappiamo avvenire per i Romani, almeno in città.

L'interpretazione dell'uso dei diversi schemi di decorazione parietale qui proposta trova una conferma assai significativa nella datazione alla metà del I sec. a.C. recentemente avanzata per le pitture del *Capitolium* di Brescia. In questo monumento è presente uno schema a parete chiusa, che possiamo considerare volutamente arcaizzante, esempio comunque di estremo interesse vista la destinazione del monumento (cfr. F. Rossi - A. Garzetti, 'Nuovi dati sul santuario tardorepubblicano di Brescia', in *Studi Frova*, pp. 77-93).

[40] Per una sintesi recente sull'argomento si veda ora Wallace-Hadrill 1994 con la bibliografia precedente.

[41] Cfr., a questo proposito, la bibliografia citata alla nota 35 e in part. Tybout 1993, che – coerentemente con la sua impostazione – sottolinea il senso di irrealtà trasmesso dal gioco illusionistico degli schemi a parete aperta adottati negli ambienti privati.

Questa proposta si presenta diversa dall'approccio di P. Allison, 'The Relationship between Wall-decoration and Room-type in Pompeian Houses: a Case Study of the Casa della Caccia antica', in *JRA* 5, 1992, pp. 235-249, che evita nel suo esame qualunque riferimento non strettamente funzionale.

[42] Non credo che si possa disconoscere la consonanza di clima tra il "programma augusteo" e la decorazione di III stile, come fa A. Geyer, rec. al volume di P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, in *GGA* 241, 1989, p. 196, circostanza che non perde di realtà per il fatto che il III stile conserva e sviluppa alcuni elementi del II, come è naturale, in quanto ci troviamo comunque all'interno di un "panorama artigianale" che è quello del tardo II stile.

[43] La casa è pubblicata in una edizione italiana fornita di note (Carettoni 1983) e in una traduzione tedesca senza note (*Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz 1983), nelle quali la trattazione dei singoli ambienti si succede secondo l'ordine numerico. A queste due edizioni non si farà pertanto riferimento in seguito, se non nei casi in cui se ne voglia richiamare qualche precisa notazione. Si veda inoltre G. Carettoni, 'La decorazione della Casa di Augusto sul Palatino', in *Pictores per provincias* (Aventicum 5. Cahiers d'Archéologie Romande 43), Avenches 1987, pp. 111-117 (ricostruzione della decorazione del soffitto del cubicolo (15) e identificazione delle figure contenute nel medaglione centrale come rappresentanti la *Pax Augusta* portata in volo dalla Vittoria); Iacopi - Tedone 1990.

[44] Cfr. Morricone Matini 1967, ambienti I, L, N, pavimenti 47, 48 e 50, pp. 51-53. Nella casa sono presenti altri pavimenti in *opus sectile* ancora inediti: cfr. F. Guidobaldi *et al.*, Sectilia pavimenta *di Villa Adriana* (Mosaici antichi in Italia, Studi monografici), Roma 1994, pp. 248-251. *Ibidem*, p. 179, viene specificato che due di questi pavimenti si trovano negli ambienti 8 bis e 9.

[45] Coarelli 1984, p. 116; H. Gabelmann, 'Zur Schlussszene auf dem Schild des Eneas', in *RM* 93, 1986, p. 286 ss.

[46] Cfr. Morricone Matini 1967, p. 48, n. 38. La semplice pavimentazione di (5) potrebbe anche essere volutamente usata per accordarsi meglio all'esuberanza della decorazione, ma si tratta della stessa pavimentazione usata anche negli ambienti circostanti (cfr. *ibidem*, p. 47 ss.). In questa zona particolarmente "avanzata" è la decorazione dell'ambiente (7), confrontabile con il salone nero (c) della Farnesina, come hanno già notato Blanckenhagen 1988, pp. 357-358 e Torelli 1994, p. 183.

che – se ai nostri occhi appare effettivamente come piuttosto povero – avrà suscitato nell'osservatore antico un diverso tipo di associazioni. Lo stacco tra le due decorazioni parietali è ribadito nel soffitto, che al complesso cassettonato del primo tratto sostituisce nel secondo un sistema più semplice[47].

La decorazione del cubicolo superiore (15) sarebbe, secondo l'editore, seppur di poco successiva a quella degli ambienti del complesso inferiore[48]. L'intervallo di pochissimi anni che intercorrerebbe tra le due fasi decorative, una precedente e una successiva alla battaglia di Azio, ci impedisce di verificarne l'effettiva esistenza, ma la differenza di schemi esistente tra ambienti diversi di uno stesso complesso rende forse possibili anche altre ipotesi, potendosi più semplicemente pensare che – in linea con quanto finora qui proposto – per le stanze dell'ala nord che si dispongono simmetricamente ai lati dell'ambiente (10) e per l'*oecus* dell'ala est – che si segnalano immediatamente per il loro rivestimento pavimentale – siano stati scelti schemi meno avanzati di quelli usati in altre parti della casa, quali l'ambiente (5) o l'ambiente più appartato al piano superiore nel quale si vuole riconoscere il cubicolo privato di Augusto. In esso, quasi nascosti da una notevolissima esuberanza decorativa e da un repertorio fortemente egittizzante, sono presenti elementi tradizionali delle pareti di II stile (si veda ad esempio l'indicazione delle parti in luce e in ombra negli ortostati e nelle bugne), mentre il quadro con scena di culto[49] non mostra alcuna apprezzabile differenza né stilistica né tematica rispetto agli elementi figurati presenti nel cubicolo (14) del piano inferiore.

Carettoni ha concluso per una distanza notevole tra la decorazione della Casa di Augusto e quella degli altri complessi di II stile[50]. Al contrario, va segnalato che la decorazione parietale della Casa di Augusto presenta notevoli punti di contatto con altre decorazioni note, prime fra tutte quelle della Casa del Criptoportico a Pompei, le cui decorazioni si situano a un livello qualitativo assolutamente paragonabile con quello della Casa di Augusto[51], circostanza questa per noi di estremo interesse, perchè ci dimostra che almeno in alcuni casi le testimonianze dei centri vesuviani non sono – come si è a volte polemicamente sostenuto – periferiche e secondarie, ma che al contrario, e coerentemente con la situazione della Campania in quest'epoca, esse sono estremamente rappresentative della realtà loro contemporanea, e come tali possono essere legittimamente usate per ricostruirla[52].

Nel suo insieme comunque – e coerentemente con la cronologia per essa proposta tra il 36 e il 28 a.C. – la decorazione della Casa di Augusto si presenta come quanto di più lontano possiamo immaginare rispetto a quello che sarà il III stile[53].

Anche lo studio di questo monumento sembra dunque convalidare quella ricostruzione di momenti diversi e contrastanti nell'autorappresentazione di Ottaviano e di Augusto, che vanno dall'atteggiamento "rivoluzionario" degli inizi alla reazione restauratrice degli anni successivi al conseguimento del potere[54].

[47] La decorazione dell'ambiente (8), nel quale Carettoni ha proposto di riconoscere una biblioteca, non può essere esaminata nella sua funzione specifica a causa delle incertezze che gravano sulla effettiva destinazione dell'ambiente: cfr. V.M. Strocka, 'Römische Bibliotheken', in *Gymnasium* 88, 1981, p. 27; *contra* Carettoni 1983, nota 27.

[48] Carettoni 1983, p. 416 = p. 90 dell'ed. tedesca, seguito da Coarelli 1984, pp. 124-125; cfr. anche Tybout 1989, nota 173.

[49] Iacopi - Tedone 1990, fig. 3.

[50] Carettoni 1983, p. 419 = p. 93 dell'ed. tedesca.

[51] Somiglianza notata anche da Carettoni 1983, p. 388 = pp. 44-45 dell'ed. tedesca, il quale però (come Strocka 1991, p. 114) attribuisce questa somiglianza all'esistenza di un "repertorio comune".

[52] Per le condizioni ideologiche di questa circostanza cfr. *infra*, p. 186 ss. Un interessante corollario di questa situazione, che ci restituisce in quest'epoca una realtà ancora sostanzialmente omogenea, è offerto dalla straordinaria concordanza tra la decorazione dell'ambiente (4) della Casa di Augusto e gli esempi di II stile schematico censiti da A. Barbet, 'Peintures de second style schématique en Gaule et dans l'empire romain', in *Gallia* 26, 1968, pp. 145-176: particolarmente vicini alla decorazione dell'ambiente della Casa di Augusto sembrano gli esempi di *Glanum*.

[53] Per il significato da attribuire all'unione di funzioni tra casa e tempio cfr. P. Zanker, 'Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium', in *Città e architettura nella Roma Imperiale*, *AnalRom*, Suppl. 10, 1983, in part. pp. 23-24. Contribuisce alla valutazione di questo complesso l'analisi delle lastre "Campana": M.J. Strazzulla, *Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre "Campana" dal tempio di Apollo Palatino*, Roma 1990. H. Walter-Karydi sottolinea l'aspetto "anticlassicistico" delle figure grottesche (largamente presenti nella decorazione della Casa di Augusto), che non a caso scompariranno dalle decorazioni degli edifici pubblici di età augustea a partire dagli ultimi anni del I secolo a.C. (H. Walter-Karydi, 'Zur Entstehung der Grotteskenornamentik in der Antike', in *RM* 97, 1990, pp. 137-152, con la bibl. precedente).

[54] L'esempio forse più illuminante di questo atteggiamento in campo figurativo è offerto come è stato da tempo notato dal mutamento nella tipologia dei ritratti: cfr. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, 'Catalogo della mostra', Berlino 1988, pp. 298-299, cat. nn. 146, 148-149 (M. Hofter).

Un'analisi di questo tipo, che propone che i diversi schemi di II stile siano scelti in relazione all'uso dell'ambiente e alla sua collocazione nel percorso della casa, riconosce dunque anche agli schemi decorativi la capacità di assumere su di sé e di trasmettere contenuti ideologici e di conseguenza toglie a quello che potrebbe apparire come elemento decorativo per eccellenza (uno schema di decorazione parietale di derivazione architettonica, privo di figurazioni) quel carattere di gratuità che sembra implicito nel nostro concetto di decorazione come elemento superfluo o accessorio, ma che appare profondamente in contrasto con il legame inscindibile tra funzione e "aspetto" dell'oggetto che sembra invece profondamente connaturato alla mentalità romana[55]. Questa analisi ci è pertanto di grande aiuto nel tentativo di comprendere il significato da attribuire a queste pitture che – per il modo in cui noi concretamente le conosciamo – non possono che connotarsi in un nesso inscindibile con la società romana dell'epoca[56]. Per una più approfondita comprensione del significato di queste decorazioni sarebbe per noi di estremo interesse ricostruire quali correzioni siano state apportate al patrimonio decorativo esistente[57], come cioè, nel caso della decorazione domestica, si sia svolto in concreto quel processo di continua rifunzionalizzazione e di continuo e estremamente duttile riadattamento alle proprie esigenze del patrimonio di tecniche e tipologie figurative formatosi attraverso secoli di uso politico dell'espressione artistica, che caratterizza le scelte figurative della *nobilitas* durante l'età repubblicana.

Nel caso della decorazione domestica, il tentativo di capire in concreto come questo processo abbia avuto luogo deve fare i conti con una sorta di "salto" nella documentazione. Se infatti i punti di contatto tra I e II stile esistono e sono certo numerosi, quello che qui si vuole sottolineare è il sostanziale cambiamento di tecnica e di colorismo esistente tra i due tipi di decorazione, cambiamento al quale si accompagna un mutamento altrettanto importante nella decorazione pavimentale, che cede ora alla parete l'accento sulla funzione decorativa che aveva finora accentrato su di sé. Si tratta di un mutamento molto vistoso, che non sembra paragonabile con le apparentemente indolori tecniche di aggiustamenti e rifunzionalizzazioni che ci sono testimoniate in altri campi della produzione contemporanea, nei quali si interviene – a quanto sembra di poter ricostruire – agendo in modo più sottile e meno appariscente. Ci troviamo insomma davanti a una vera e propria "*invention des images*", a una interruzione in una tradizione artigianale, avvenuta in una maniera che le testimonianze archeologiche lasciano intravvedere come abbastanza improvvisa, e che come tale non sembra certo attribuibile agli artigiani decoratori, bensì riconducibile a esigenze di ordine mentale e sociale dei committenti, che attraverso percorsi e mediazioni che vorremmo poter ricostruire in maniera molto più concreta (nel loro "come e perchè") avranno rifunzionalizzato per le proprie esigenze di autorappresentazione una tecnica e una tradizione artigianale che doveva essere stata usata sino a quel momento, come è stato da più parti proposto, in ambito teatrale[58], ma che un ruolo altrettanto

[55] Cfr. Vitr. VII, 4, 4 cit. da Strocka 1991, p. 116; Torelli 1994 p. 183. Si veda anche P. Gros, 'La sémantique des ordres à la fin de l'époque hellénistique et au debut de l'Empire. Remarques preliminaires', in *Studi Frova*, pp. 23-33.

[56] Un approccio di questo tipo è decisamente criticato da Tybout 1989, in particolare pp. 4-16. Un'analisi approfondita che renda ragione di questo testo – che raggiunge risultati di sicuro interesse e che è stato favorevolmente accolto (cfr. W. Wohlmayr, in *BJb* 192, 1992, pp. 681-684; A. Kuttner, 'Vitruvius and the Second Style', in *JRA* 6, 1993, pp. 341-347) – non è qui possibile, ma non è neanche possibile ignorare le profonde divergenze esistenti tra due impostazioni che continuano a correre parallele, senza che una delle due possa comunque pensare di possedere la verità. Nell'interessante tentativo di approfondire il significato delle decorazioni di II stile attraverso l'analisi degli schemi e dei particolari decorativi in esse presenti, un accento particolare viene posto ancora una volta in questo libro sulla provenienza degli schemi e dei particolari decorativi piuttosto che sull'uso che ne viene fatto dal committente, con il risultato di ritornare inevitabilmente alle tombe macedoni, dalle quali si dovrebbe ricostruire la contemporanea decorazione domestica: cfr. in particolare Tybout 1989, pp. 140-142: «Man darf annehmen, dass das relativ kleine Familiengrab in Leukadia» (si parla qui della tomba di Lyson e Kallikles) «nicht allein steht, sondern dass eine allgemein-hellenistische Tradition vergleichbarer Architekturmalerei auch für Wohnhäuser existierte, deren Dekoration ja während des ganzen Altertums die Modelle für die Ausschmückung der Gräber abgab». L'approccio, che pone l'accento sulle tecniche decorative piuttosto che sull'uso "mirato" che ne viene fatto nelle diverse situazioni, sembra spostare indietro le lancette del discorso rispetto al punto al quale esso era giunto: cfr. Baldassarre 1984; Rouveret 1989, pp. 214-215.

[57] In questo stesso senso, da un altro punto di vista, anche O. Murray, 'Symposium and Genre in the Poetry of Horace', in *JRS* 75, 1985, p. 39.

[58] Fondamentale a questo riguardo è notoriamente l'opera di Beyen più volte citata. Cfr. inoltre Bragantini - De Vos 1982, pp. 37-38; A. Rouveret, in *DialArch* 2 (s. 3), 1984, discussione a p. 155; Rouveret 1989, pp. 213-215. Per l'introduzione di elementi teatrali di derivazione pergamena

importante aveva avuto nella pittura funeraria, che da tempo e in varie zone d'Italia (sulla scorta dell'esempio macedone?) aveva fatto appello alle possibilità di una tecnica illusionistica per sostituire – o piuttosto per "dare loro eternità", in una sorta di pietrificazione – oggetti presenti nella tomba con funzioni simboliche (ghirlande, offerte etc.)[59].

II. Scelte figurative della pittura nella prima età imperiale

L'analisi della decorazione parietale nel periodo a cavallo tra la fine dell'età repubblicana e la prima età imperiale si presta a una serie di considerazioni il cui interesse sembra andare al di là dello studio della pittura murale, in quanto ci aiuta a ricostruire l'atteggiamento di committenti dalle possibilità economiche assai diversificate, ma caratterizzati da un'evidente coerenza sul piano ideologico, al di là del variare delle singole capacità espressive, queste sì determinate economicamente.

L'esame delle fonti archeologiche di questo periodo ci fa infatti registrare, accanto alle committenze tradizionali, l'emergere di nuovi soggetti appartenenti a classi sociali che finora non avevano lasciato testimonianza di sé, e che manifestano ora forti esigenze di autorappresentazione. È significativo che lo stesso fenomeno investa sia l'ambito domestico che quello funerario, dove dà luogo alla nascita dei monumenti collettivi a colombario, i cui primi esempi sono significativamente riconducibili a collegi funerari di liberti delle grandi famiglie dell'epoca[60]; possiamo dire fin d'ora che le scelte figurative da essi operate, pur nelle loro innegabili specificità, appaiono fortemente condizionate da quelle delle classi dominanti[61].

Studi recenti[62] hanno dimostrato in maniera molto convincente – riuscendo a dare una dimensione quantitativa al fenomeno – la diffusione della decorazione domestica nel corso della prima metà del I secolo d.C., quando ambienti con pavimenti e pareti decorate compaiono anche in tipi di case che ne erano sinora privi. Si tratta di una committenza che non si accontenta di semplici rivestimenti parietali a carattere funzionale, che costituiscono un tipo ben identificabile di rifinitura della parete[63]; al contrario, essa richiede un prodotto che per la presenza della scansione in pannelli, l'alternanza dei colori, i quadri e i motivi decorativi, si presenta in tutto e per tutto come l'imitazione povera delle decorazioni presenti nelle case di livello più alto. È grazie alla particolare situazione della società romana in quest'epoca – oltre che evidentemente per la estrema cura con cui è stata elaborata – che la tipologia dei sistemi di decorazione parietale elaborata nel secolo scorso dal Mau a partire dalle pareti di Pompei (Mau 1882) è tuttora valida anche per contesti diversi, a cominciare da Roma stessa: le "mode" decorative elaborate per una committenza appartenente a una società in continuo movimento si sostituiscono una all'altra in rapida successione e unificano in un sistema unitario complessi decorativi di livello assai diverso. La committenza di livello inferiore infatti ripete – non potendo innovare – queste "mode" e al tempo stesso spinge per una non ambigua caratterizzazione artigianale del prodotto (per quanto attiene agli schemi di partizione, ai motivi decorativi, all'uso dei colori etc.), che ne renda evidente l'appartenenza a un comune sistema figurativo[64]. Da tutto ciò possiamo ricostruire quale importanza si attribuisse in questa società alla decorazione domestica, percepita come legittimante e fondante proprio in quanto replica dei comportamenti delle classi dominanti, mantenuta anche in quei casi in cui le condizioni economiche del committente lo costringevano a avvalersi di artigiani di livello talmente basso da rendere quasi irriconoscibile il modello "alto" che si intendeva riprodurre[65].

Si tratta come è evidente dello stesso fenomeno analizzato da Zanker[66] a proposito di alcune significative tipologie architettoniche delle grandi ville repubblicane, citate "in miniatura" in alcune case di Pompei databili all' ultimo periodo edilizio della città e appartenenti a persone che avevano fatto fortuna in quell'epoca: è proprio grazie alla riproduzione di elementi quali i giardini, arredati da statuette di marmo e mossi da ponticelli, euripi, finte grotte, biclini, sacelli etc., costretti entro gli spazi angusti di una residenza urbana di media o piccola dimensione, che noi riusciamo a cogliere il significato di queste strutture e il valore loro attribuito, tale da far sì che esse venissero riprese e imitate anche in quei casi in cui le possibilità concrete ne impedivano di fatto o ne limitavano fortemente la realizzazione.

Il fenomeno è di ordine e portata generale, e discende evidentemente dalla funzione sociale della casa in età tardorepubblicana e dall'uso politico che era stato fatto delle tipologie architettoniche e decorative, in un momento in cui la popolarità personale era una condizione ineliminabile per il raggiungimento del potere[67].

Rilevante a questo proposito è l'eterno problema del significato delle figurazioni, problema che investe sia l'ambito domestico che quello funerario: ci si chiede cioè se le immagini che in questo periodo ornano case e sepolcri siano state scelte perché i committenti attribuivano a queste immmagini e alla loro combinazione un qualche significato, o se esse abbiano un valore esclusivamente ornamentale[68]. Possiamo notare qui che – all'interno di una produzione figurativa quale quella romana, che sembra aver sempre privilegiato (anche a danno della riuscita estetica) i messaggi che tramite quella produzione figurativa potevano essere trasmessi, in un nesso molto forte tra forma e funzione, tipologia e stile – sembra strano che questo legame si allenti proprio in campi ai quali, come abbiamo visto dall'analisi che precede, era affidata grande importanza nella vita dell'epoca.

Sullo sfondo della situazione così delineata, i quadri figurati che in questo stesso periodo compaiono al centro delle pareti si prestano a una serie di considerazioni di ordine non solo pittorico in quanto anche la scelta dei temi iconografici, le trasformazioni che i miti subiscono e la loro resa

nella messa in scena di "cerimonie a sfondo cultuale" cfr. F. Coarelli, 'Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica', in *Architecture et société*, 'Colloque Ecole Française de Rome 1980' (CEFR 66), Rome 1983, pp. 215-217; cfr. anche *idem*, *Da Pergamo a Roma. I Galati nella città degli Attalidi*, 'Catalogo della mostra' Roma 1995, pp. 43-44; H. von Hesberg, 'Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst. Zur Legitimation frühellenistischer Königsherrschaft im Fest', in *JdI* 104, 1989, p. 77.

Interessanti in questo contesto sono anche le notazioni sulla distanza tra architettura dipinta e architettura reale dovute a Lauter-Bufe 1987, pp. 93-98, con i commenti di B. Wesenberg, 'Attische Säulenbasen in der Wanddekoration des zweiten pompejanichen Stils', in *Bathron*, p. 416.

[59] Cfr. S. Steingräber, 'Unteritalische Grabmalerei', in *JdI* 106, 1991, pp. 17-19. A. Rouveret, 'Les langages figuratifs de la peinture funéraire paestane', in *Poseidonia-Paestum*, 'Atti 27° Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1987' (1988), pp. 313-314. È da ricordare la difficoltà di ricostruire correttamente sulla base delle testimonianze di cui disponiamo il ruolo che in questo processo deve essere stato giocato da Napoli: cfr. I. Baldasarre, 'Problemi archeologici', in *Napoli antica*, 'Catalogo della mostra', Napoli 1985, pp. 122-132; A. Greco Pontrandolofo, 'Gli ipogei funerari', *ibidem*, pp. 283-287; I. Baldassarre, in *L' Italie méridionale et les premières experiences de la peinture hellénistique*, 'Atti della tavola rotonda Ecole Française de Rome 1994', in corso di stampa.

[60] Per il rapporto tra le scelte figurative delle classi dominanti e quelle delle classi medie, osservato sull'esempio del ritratto, cfr. P. Zanker, 'Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser', in *Les "bourgeoisies" municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C.*, 'Colloque Naples 1981' (1983), pp. 251-266, in part. p. 252.

[61] Su tutto ciò cfr. Zanker *Pompei*, pp. 14-31.

[62] A. Wallace-Hadrill, 'The Social Spread of Roman Luxury: Sampling Pompeii and Herculaneum', in *BSR* 58, 1990, pp. 145-192; si veda ora Wallace-Hadrill 1994, pp. 143-174.

[63] Cfr. V.M. Strocka, 'Pompejanische Nebenzimmer', in *NFP*, pp. 101-114

[64] Spunti di approfondimento a questo riguardo possono venire da alcune osservazioni proposte da U. Bezerra de Meneses per la particolare situazione di Delo: cfr. il suo articolo 'Essai de lecture sociologique de la décoration murale des maisons d'habitations hellénistiques à Delos', in *DialArch* 2 (s. 3), 1984, 1, in particolare pp. 86-87.

[65] Si tratta di una sorta di "acculturazione al quadrato", che agisce dapprima sulle *élites*, che per questi stessi motivi assumono il linguaggio figurativo dell'arte greca, e in seconda istanza sui soggetti che di quelle *élites* imitano il comportamento: cfr. Zanker *Pompei*, p. 22 s.

[66] Zanker 1979 = Zanker *Pompei*, pp. 149-230.

[67] Si tratta del fenomeno chiaramente enunciato nel noto passo di Vitruvio (VI, 5, 1-2) citato da B. Tamm e analizzato più distesamente e con più forti implicazioni per quello che riguarda l'analisi della società romana in quest'epoca da P. Gros e F. Coarelli: cfr. B. Tamm, *Auditorium and Palatium. A Study on Assembly-rooms in Roman Palaces during the Ist Century B.C. and the Ist Century A.D.* (Stockholm Studies in Classical Archaeology 2), Lund 1963, p. 123; P. Gros, *Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République* (Collection Latomus 156), Bruxelles 1978, p. 6 nota 3, pp. 65-66; Coarelli 1989; cfr. inoltre E. Romano, 'Dal *de officiis* a Vitruvio, da Vitruvio a Orazio. Il dibattito sul lusso edilizio', in *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du* De Architectura, 'Colloque Ecole Française 1993' (CEFR 192), Rome 1994, pp. 63-73.

Non si può non sottolineare la circostanza che un passo di questo tipo, che registra come a tutti noto un fatto dalle fortissime implicazioni per quel che riguarda il significato sociale della decorazione, presente per giunta in un trattato di tipologie architettoniche, non sia stato posto nel dovuto rilievo se non in tempi molto recenti, e questo all'interno di una disciplina in cui l'analisi delle fonti scritte ha invece sempre preceduto l'osservazione dei resti archeologici.

[68] Per questo problema v. *supra*, p. 185; ad esso accenna anche V. M. Strocka nella recensione al volume di R. Ling, *Roman Painting* , in *Gnomon* 66, 1994; la posizione di Ling è ribadita in 'The Decoration of Roman Triclinia', in O. Murray-M. Teucuşan (a cura di), *In vino veritas*, Oxford 1995, pp. 239-251. Si veda anche Zanker *Pompei*, pp. 14-31, in particolare p. 22, che parla di un mondo di immagini da utilizzare «come sequenze figurative libere, e per molti versi arbitrarie».

Un utile "stato della questione" per quel che riguarda l'ambito funerario è in G. Koch-H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* (Handbuch der Archäologie), München 1982, pp. 583-617 (H. Sichtermann).



Fig. 4 - Quadro con la liberazione di Andromeda (MNNa, inv. 8993) (fot. AFS Napoli).

stilistica, si distribuiscono secondo linee di tendenza abbastanza precise.

La storia degli studi della pittura antica ha però sinora fatto sì che – in pratica – questi indici rivelatori così importanti non siano stati finora sfruttati appieno per ricostruire i comportamenti e la mentalità della società romana in quest'epoca[69].

Infatti, i quadri di epoca romana giunti sino a noi sono stati osservati soprattutto per cercare di ricostruire gli schemi dei possibili originali greci che essi potevano riprodurre, secondo i metodi ben noti applicati dalla scuola filologica all'analisi delle copie scultoree[70].

A un diverso tipo di approccio, che sfrutti le informazioni che i quadri possono dare quando osservati come prodotti del loro tempo, stimolano anche studi recenti su alcune iconografie che, considerate in maniera pressoché unanime come dipendenti da originali greci di epoca tardo-classica, sono state recentemente riprese in esame per verificare la possibilità effettiva di questa ipotesi.

Se infatti l'esame stilistico dei quadri che ci testimoniano queste iconografie non contraddiceva l'ipotesi che essi potessero essere repliche di originali greci, un diverso tipo di approccio, che prende in esame il modo di comporre la scena, la "scelta del momento" della sequenza narrativa, addirittura il significato di singoli gesti, sembra autorizzare conclusioni opposte a quelle finora raggiunte. Mi riferisco in particolare a una serie di studi di B. Schmaltz: analizzando i quadri raffiguranti Perseo e Andromeda considerati dipendenti da un originale di Nicia (Schmaltz 1989a), lo studioso rileva la resa "non drammatica" dei varii elementi della narrazione, rappresentata al suo epilogo attraverso il giustapporsi paratattico degli elementi che la compongono (il mostro ucciso a terra, la testa di Medusa e l'arpione nella mano di Perseo), "presentati", ma non "composti" nel quadro, che sceglie per di più per la figura dell'eroe "in conversazione" una formula iconografica che in epoca classica caratterizza altre situazioni (fig. 4). In breve, in questi quadri l'episodio è raccontato con scelte iconografiche non paragonabili a quelle che – in altre classi di materiali – siamo autorizzati a considerare strettamente dipendenti dal modello tardoclassico. Una conferma di questa ipotesi è offerta da un quadro con Perseo e Andromeda ora al Museo di Napoli (inv. 9477, fig. 5): il quadro, assegnabile ancora ad età repubblicana, rappresenta infatti il momento culminante e più drammatico della storia, la lotta tra l'eroe e il mostro alla quale assiste Andromeda ancora incatenata, secondo una concezione della narrazione che risponde a una mentalità completamente diversa da quella che sarà in seguito testimoniata dalla redazione neoclassica dell'episodio[71].

Alle stesse conclusioni Schmaltz (Schmaltz 1989b) giunge esaminando i quadri con Teseo liberatore (fig. 6), dei quali analizza le scelte iconografiche più significative, in particolare la trasformazione dei giovani ateniesi liberati in una folla di bambini festanti che si inginocchiano intorno all'eroe, gli baciano le mani o si ag-

[69] Vanno fatte salve alcune importanti eccezioni, tra le quali andranno citati almeno gli studi di K. Schefold, che pur privilegiando nella sua interpretazione un'ottica non da tutti condivisa, ha notoriamente dedicato una prevalente attenzione al tentativo di ricostruire attraverso un'analisi contestuale i programmi figurativi che potevano essere alla base della combinazione dei quadri in quest'epoca.

[70] Questa discrasia tra metodi di indagine, fonti scritte e fonti archeologiche è messa in rilievo da H. Eristov, 'Peinture romaine et textes antiques: informations et ambiguités', in *RA* 1, 1987, pp. 109-123.

[71] Per l'attribuzione del quadro ad una decorazione di II stile cfr. A. Allroggen-Bedel, 'Die Malereien aus dem Haus *Insula Occidentalis, 10*', in *CronPomp* 2, 1976, pp. 177-179. Ai fini del discorso che qui si propone, che vuole porre l'accento sui diversi modi di dare forma figurata alla narrazione, ha un'importanza relativa l'identificazione dell'episodio rappresentato (la liberazione di Esione: cfr. R. Merkelbach, 'Herakles und Hesione', in *RM* 101, 1994, p. 85).

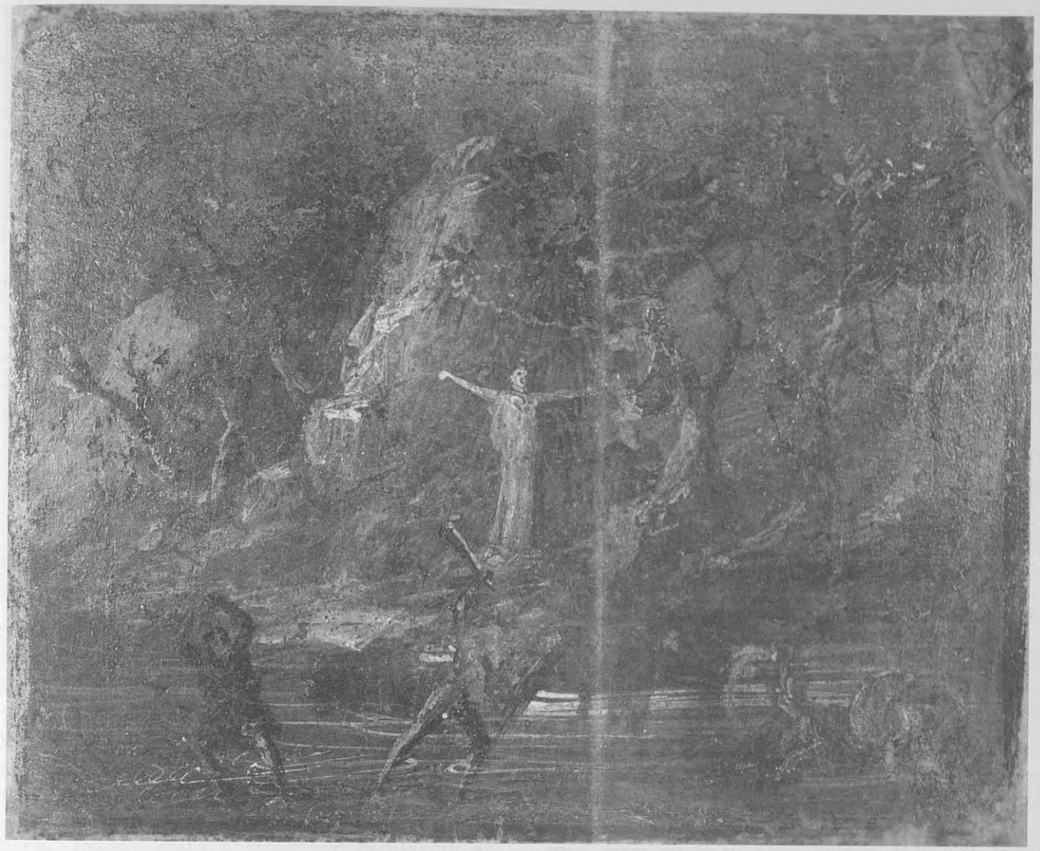


Fig. 5 - Quadro con Perseo in lotta con il mostro marino (da Pompei, VI *I.O.* 10, ora MNNa inv. 9477) (fot. AFS Napoli).

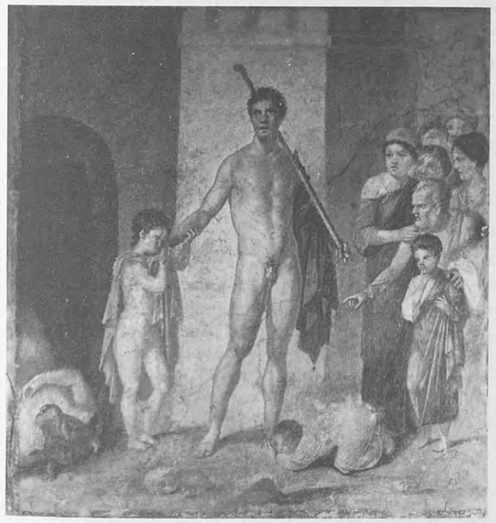


Fig. 6 - Quadro con Teseo liberatore (dalla Casa di Gavio Rufo, ora MNNa inv. 9043) (fot. AFS Napoli).



Fig. 7 - *Emblema* a mosaico con Teseo in lotta con il Minotauro (dalla villa di Mola di Gaeta, ora MNNa inv. 10017) (fot. AFS Napoli).



Fig. 8 - Quadro con Teti nell'officina di Efesto (dalla Casa di Meleagro, ora MNNa inv. 9528) (da *MEFRA* 1986).

grappano alle sue ginocchia. Anche in questo caso, le formule iconografiche usate per rendere la situazione qui rappresentata sono completamente nuove rispetto a quelle dell'epoca classica, e una mentalità assai diversa è rivelata anche dalla scelta del momento della narrazione: ancora nei mosaici campani di epoca tardorepubblicana infatti, la storia è "condensata" nel momento culminante della lotta tra l'eroe e il mostro in presenza degli spettatori atterriti (fig. 7)[72].

Privati dello "status" di riproduzione di un grande originale – che in quanto tale poteva essere riprodotto per il proprio valore artistico[73] – e considerati invece come prodotti del loro tempo, questi quadri stimolano a una serie di considerazioni

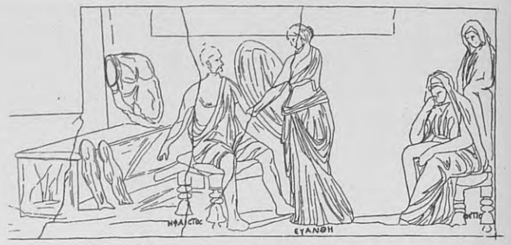


Fig. 9 - Fregio con Teti nell'officina di Efesto (*in situ* nella Casa del Criptoportico) (da Spinazzola 1953).

nuove sull'epoca che li ha prodotti e fanno emergere con maggior forza anche le caratteristiche stilistiche dei varii periodi: per quanto riguarda l'età augustea ad esempio l'immagine che se ne ricava è quella di un neoclassicismo ancora più diffuso e "penetrante" di quello che l'adozione di questo stile sui monumenti ufficiali poteva far ritenere.

A distanza di due generazioni dall'età augustea, percepiamo un generale rinnovamento dei temi dei quadri quando, sulle pareti che definiamo di III stile finale, si amplia la gamma dei soggetti rappresentati, con alcuni quadri tipici del periodo, come la toilette di Afrodite in presenza o meno di Ares, Arianna che consegna a Teseo il filo che lo aiuterà a uscire dal labirinto, o Teti che si reca nell'officina di Efesto per prendere le armi per Achille[74].

Quest'ultima iconografia è stata esaminata da F. Gury, che ne attribuisce la creazione all'età neroniana e sottolinea il favore di cui essa ha goduto nella Campania dell'età neroniana e flavia. In accordo con la mentalità dell'epoca, lo spunto offerto dalla leggenda omerica diventa il pretesto per la realizzazione di una scena di predizione astrologica, che trova il suo centro nello scudo dell'eroe, rappresentato in posizione dominante al centro del quadro (fig. 8)[75]. Il salto con la precedente tradizione figurativa risulta evidente se paragoniamo questi quadri alla realizzazione tardorepubblicana della scena quale ci è testimoniata nella Casa del Criptoportico (fig. 9)[76], più vicina allo spirito della narrazione omerica per l'atteggiamento di dolore della nereide, nel momento in cui si appresta a ricevere le armi con le quali il figlio morirà. Anche questo esempio quindi, come quelli del quadro con Perseo e Andromeda e dei mosaici con Teseo citati alle note 71 e 72, dimostra un fatto assai significativo, e cioè che l'età tardorepubblicana si pone, dal punto di vista figurativo, nel solco della tradizione ellenistica alla quale essa ancora appartiene a buon diritto,

[72] Cfr. Strocka 1991, p. 107, con la bibl. precedente. Per la riduzione che il quadro della Basilica di Ercolano – considerato copia fedele di un quadro alto-ellenistico – subisce nel quadro della Casa di Gavio Rufo VII 2, 16 (fig. 6, MNNa, inv. 9043) cfr. Bianchi Bandinelli 1973, pp. 304-306. Per quanto riguarda quest'ultimo quadro, si noti che il gesto del bacio della mano è replicato nel quadro che gli stava di fronte, rappresentante il Centauro che saluta Piritoo baciandogli appunto la mano (MNNa, inv. 9044): lo schema dei due quadri è speculare, e disposto in maniera da indirizzare lo sguardo di colui che entra nell'ambiente verso il quadro della parete di fondo a schema piramidale (il "Concilio degli Dei" MNNa inv. 9449), come aveva già notato F. Zevi ('La Casa Reg. IX 5, 18-21 a Pompei e le sue pitture', in *StMisc* 5, 1960-1961, pp. 52-53).

[73] Per il concetto dell'autonomia dell'opera artistica quale lo possiamo ricavare dall' analisi delle fonti scritte cfr. Bianchi Bandinelli 1973, pp. 328-331; Rouveret 1989, in particolare pp. 328-330; 345; 350.

Per il significato della citazione dell'opera d'arte – in altri contesti e in altre epoche – cfr. Baldassarre 1984, in particolare pp. 72-73.

[74] È significativo che i mutamenti degli schemi decorativi (degli "stili") seguano ritmi diversi rispetto a quelli ricavabili dall'osservazione delle iconografie: questa circostanza sembra dovuta al fatto che gli "stili" corrispondono a scelte dall'alto di mode decorative, mentre i mutamenti iconografici seguono i tempi diversi dei mutamenti di mentalità. Ai profondi mutamenti stilistici avvertibili sin dall'età claudia allude Zanker *Pompei*, p. 221 = Zanker 1979, p. 523, che rimanda all' analisi di G. Lotito, 'Il tipo etico del liberto funzionario di corte (Stazio, 'Silvae', III, 3 e V, 1)', in *DialArch* 8 (s. 1), 1974-1975, 2, pp. 275- 383. Integralmente dedicato allo studio di quest'epoca è il volume *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n. Chr). Umbruch oder Episode?*, 'Atti del Convegno Friburgo 1991', Mainz 1994 (a cura di V.M. Strocka).



Fig. 10 - Quadro con Perseo e Andromeda come amanti (*in situ* nella Casa del Principe di Napoli) (da Strocka 1984).

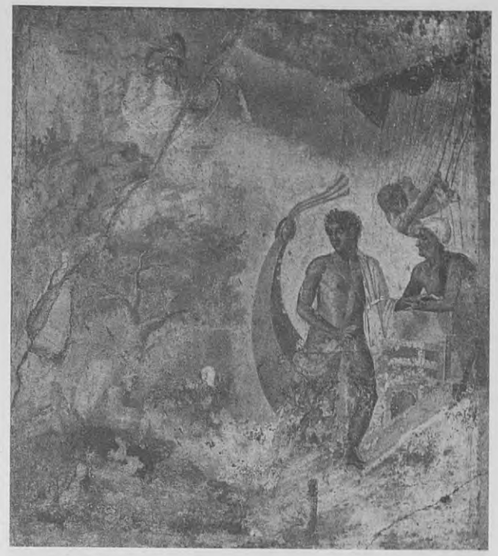


Fig. 11 - Quadro con l'abbandono di Arianna da parte di Teseo (*in situ* nella Casa del Poeta tragico) (da *PPM*).

mentre l'età augustea segna una rottura con questa tradizione.

Il sostanziale mutamento che alcune iconografie subiscono nel corso del periodo – relativamente breve – qui esaminato (dall'età augustea all'età flavia) è la dimostrazione evidente della nuova lettura alla quale gli episodi mitologici vengono ora sottoposti, ulteriormente messa in luce dalla combinazione dei soggetti in uno stesso ambiente.

Della storia di Perseo e Andromeda, come ha già osservato Schmaltz, viene messa ora in scena di preferenza "la fine della storia". Dalla scena di contenuto eroico della liberazione della fanciulla presente sulle composizioni neoclassiche di età augustea, si passa alla rappresentazione di una coppia di amanti, la cui identità è riconoscibile solo per la testa di Medusa che Perseo tiene in alto sulle loro teste; questo schema è presente a distanza di due generazioni dai quadri neoclassici rappresentanti la liberazione di Andromeda, su pareti ragionevolmente assegnabili alla metà del I secolo d.C.[77] (fig. 10).

[75] F. Gury, 'La forge du destin – à propos d'une série de peintures pompéiennes du IVe style', in *MEFRA* 98, 1986, 2, pp. 427-489.

[76] *Ibidem*, fig. 1, pp. 442-443; 469-472.

[77] Gli esempi più antichi sono testimoniati su due pareti databili alla fase iniziale del IV stile: – l'*oecus* verde (11) della Casa del Menandro I 10, 4 (cfr. F. Parise Badoni, in *PPM*, 2, 1990, p. 314, fig. 114), in associazione con un quadro con Satiro e amorino e uno con Menade e Dioniso fanciullo, tra quadretti con amorini e un fregio parodistico con Centauri e Lapitesse (*ibidem*, p. 295 ss.); – il triclinio (k) della Casa del Principe di Napoli VI 15, 7-8 (cfr. Strocka 1984, p. 44), in associazione con un quadro con Adone e Afrodite (?) e vignette con amorini, *ibidem*, pp. 26-29.



Fig. 12 - Parete con quadro centrale con Arianna abbandonata (ADS 287, Casa del Poeta tragico) (da *PPM*).



Fig. 13 - Quadro mitologico-paesistico con la caduta di Icaro (*in situ* nella Casa del Frutteto) (da *PPM*).

In complessi come quello del triclinio della Casa del Poeta tragico[78] la storia di Teseo sarà ancora rappresentata nell'iconografia attestata dal ciclo cretese della Villa Imperiale (fig. 11). Per impulso di Atena, Teseo abbondana Arianna che lo ha salvato perché chiamato dagli dei a rifondare Atene, come Enea abbandona Didone perché destinato a fondare Roma, e nella sua figura eroica si è proposto di riscontrare "assonanze" con la figura di Augusto rifondatore di Roma[79]. Ma la scena che si preferisce rappresentare sulle pareti databili alla seconda metà del I secolo d.C. (si tratta di venti esempi circa) ci restituisce un clima ben diverso, presentandoci l'epilogo "romanzesco" della fanciulla abbandonata, che si sveglia sulla spiaggia in compagnia di un amorino in lacrime.

La diversità di significato e di funzione attribuita alle diverse redazioni iconografiche di uno stesso episodio risulta evidente in quei casi in cui in uno stesso complesso ambienti diversi appartenenti a un'unica fase decorativa vengono decorati con redazioni diverse della stessa storia. Così, la presenza di un quadro con il risveglio di Arianna (fig. 12) in un cubicolo della stessa Casa del Poeta tragico che adotta per il triclinio già citato il tema eroico dell'abbandono, rende esplicita la lettura diversa dello stesso episodio, ulteriormente messa in luce dagli altri temi presenti nel cubicolo (quadri con Narciso e Venere pescatrice e vignette con amorini)[80].

Nel corso della prima metà del I secolo d.C. assistiamo dunque a un fondamentale mutamento di mentalità, in quanto figure mitologiche che in età augustea erano sottoposte a letture eroiche in redazioni di un grande classicismo e che potevano prestarsi anche a una chiave di lettura politica[81], diventano ora protagoniste di situazioni più immediatamente narrative, che sembrano essere scelte per la loro capacità di ricreare un'atmosfera meno "impegnata", più "laica" e mondana.

Lo stesso fondamentale mutamento di clima lo riscontriamo anche nelle trasformazioni subite da una classe particolare di quadri, quelli detti mitologico-paesistici che, contemporanei alle grandi creazioni neoclassiche di età augustea, ne divergono però completamente, in quanto su di essi la narrazione è pretesto alla resa fiabesca di un'atmosfera popolata di personaggi rappresentati fuori dal tempo e dallo spazio[82]. Il loro carattere è irriducibile al clima eroico dei quadri neoclassici, e a questa profonda diversità non sarà estraneo il fatto che i più antichi esemplari conservati di questi quadri provengono non da dimore urbane ma da ville (Portici e Boscotrecase)[83].

[78] *PPM*, 4, p. 576, fig. 94, triclinio (15) (F. Narciso).

[79] F. Parise Badoni, 'Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano', in *DialArch* 8 (s. 3), 1990, 1, pp. 73-89. F. Ghedini, 'Il mito di Teseo nella propaganda di Augusto', in *Itinerari. Scritti in onore di L. Bosio*, Padova s.a., pp. 85-93.

[80] *PPM*, 4, pp. 560-564, figg. 67-73, cubicolo (14) (F. Narciso).

[81] T. Hölscher, 'Augustus and Orestes', in *EtTrav* 15, 1990, pp. 164-168.

L'importanza che questo mondo di immagini, grazie alla sua polivalenza che ne permetteva una diffusione estrema, ha avuto nella politica di creazione del consenso perseguita da Augusto, appare centrale nell'analisi di Zanker (P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. Torino 1989), che mette in rilievo come il successo di questa operazione augustea sia legato proprio alla possibilità di "letture libere" alle quali le immagini si prestano, e in ultima analisi all'ambiguità stessa delle associazioni mentali che l'immagine può suscitare.

[82] Si vedano le analisi di questa classe di quadri in Blanckenhagen 1962 e 1968.

[83] Per la provenienza da Portici della parete con paesaggi monocromi verdi, tra cui il frammento MNNa inv. 9413, con Diana e Atteone, cfr. A. Allroggen-Bedel, 'Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien', in *NFP*, pp. 115-116; cfr. inoltre L.A. Scatozza Höricht, 'Ville nel territorio ercolanese', in *CronErc* 15, 1985, pp. 146-150. Per la villa di Boscotrecase cfr. Blanckenhagen 1962.

Difficilmente accettabile – proprio in considerazione del carattere fiabesco di questi quadri – sembra la proposta di Wrede (H. Wrede, 'Augustus und das mythologische Landschaftsbild', in *KölnJb* 24, 1991, pp. 91-96), di stabilire un nesso tra le vittorie di Ottaviano su Sesto Pompeo e su Antonio e Cleopatra e i quadri mitologico-paesistici presenti nella villa di Boscotrecase, la cui decorazione appare del tutto "fuori linea" rispetto alle tendenze del momento. Secondo Blanckenhagen il carattere particolare di questa villa e la sua notevole differenza rispetto a complessi contemporanei quali la Villa Imperiale andrebbero imputati alla proprietaria della villa di Boscotrecase, Giulia, che avrebbe scelto una bottega più innovatrice rispetto a quella scelta (da Augusto, secondo lo stesso studioso) per la decorazione della Villa Imperiale: cfr. H.P. von Blanckenhagen, recensione a F. Bastet - M. de Vos, *Proposta per una classificazione del III stile pompeiano*, in *AJA* 86, 1982, pp. 307-308. Non è possibile qui riprendere la questione della proprietà della villa, ma va forse sottolineato che, se appaiono convincenti le considerazioni svolte da varii studiosi sulla qualità della bottega di pittori che vi ha operato e sulla sua "aria di corte" (cfr. U. Pappalardo, 'La "Villa Imperiale" a Pompei: rapporto preliminare', in *DialArch* 5 (s. 3), 1987, 2, pp. 125-134), tali considerazioni vanno decisamente svincolate dalla pretesa prova costituita dal bollo su tegola menzionante Agrippa Postumo: cfr. M. Steinby, 'La produzione laterizia', in F. Zevi (a cura di), *Pompei 79*, Napoli 1979, pp. 270-271.



Fig. 14 - Quadro mitologico-paesitico con Diana e Atteone (*in situ* nella Casa del Frutteto) (da *PPM*).

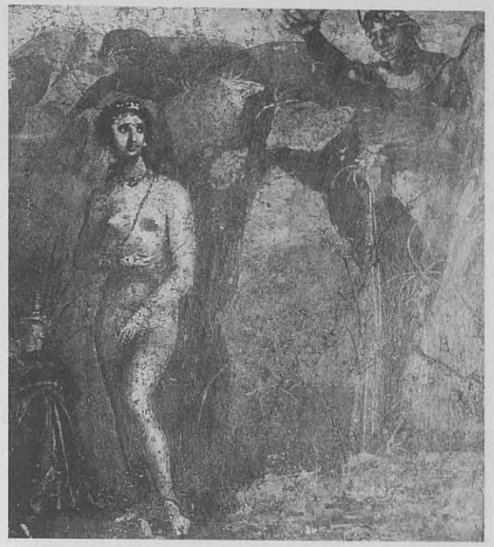


Fig. 15 - Quadro con Diana e Atteone (*in situ* nella Casa degli Amorini dorati) (da *PPM*).



Fig. 16 - Quadro con Polifemo e Galatea (dalla Casa della Caccia antica, ora MNNa inv. 27687) (fot. AFS Napoli).

I soggetti più frequenti in questo tipo di quadri sono Perseo e Andromeda, Polifemo e Galatea, Diana e Atteone, Dedalo e Icaro. Non sarà forse un caso che il quadro con la caduta di Icaro, che era stato peraltro pretesto di alcune delle realizzazioni più belle in questo genere di quadri (fig. 13), ma che evidentemente difficilmente si prestava a mutare di lettura e di senso, sparisca virtualmente nell'epoca del IV stile[84].

Gli altri tre soggetti resistono invece al nuovo clima della media età imperiale, in quanto le storie da essi narrate si prestavano a chiavi di lettura diverse che, mutandone l'iconografia e spingendo in primo piano solo i protagonisti dell'azione in redazioni di piccolo formato, ne accentuavano l'aspetto immediatamente narrativo[85].

Che trasformazioni subisca la storia di Perseo e



Fig. 17 - Quadro con Narciso (*in situ* nella Casa dell'Efebo) (da *PPM*).

Andromeda lo abbiamo già visto, seguendone il percorso dalla scena neoclassica della liberazione a quella medioimperiale della coppia di amanti[86].

La storia di Diana e Atteone (fig. 14) subisce, in un cubicolo della Casa degli Amorini dorati, un mutamento in senso che è stato addirittura definito voyeuristico (fig. 15)[87]: mentre nelle versioni letterarie del mito il fatto che Atteone scorga la dea al bagno è conseguenza di una punizione divina, egli è qui appostato al di sopra della grotta entro la quale compare la dea, che si copre il corpo in un atteggiamento che ricorda quello dell'Afrodite Pudica. Un ulteriore "scivolamento" della scena appare in un altro quadro di IV stile, in cui sono mantenute alcune caratteristiche compositive delle redazioni più ridotte della scena (lo schema della figura accovacciata, la grotta), ma i cui protagonisti sono ormai tramutati in un satiro che spia una ninfa[88].

[84] Blanckenhagen 1968. Un altro quadro raffigurante Andromeda liberata da Perseo, datato al III stile, è stato recentemente rinvenuto nell'ambiente (13) della casa I 14, 12 a Pompei: cfr. B. Conticello, 'L'attività della Soprintendenza Archeologica di Pompei - 1992', in *Sibari e la Sibaritide*, 'Atti 32° Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1992' (1993), p. 703: il quadro si intravvede in *Archäologie und Seismologie*, 'Atti del Convegno Boscoreale 1993', a cura di T. Fröhlich e L. Jacobelli, München 1995, fig. 12 a p. 51.

[85] Cfr. I. Bragantini- F. Parise Badoni, 'Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo', in *DialArch* 2 (s. 3), 1984, 2, pp. 119-129.

[86] Cfr. *supra*, p. 191 ss.

[87] F. Seiler, *Casa degli Amorini dorati VI 16, 7.38* (Häuser in Pompeji, 5), München 1992, pp. 113. Gli altri quadri dello stesso cubicolo rappresentano Leda che abbraccia il cigno e la Venere pescatrice (fig. 18), nei medaglioni laterali sono teste femminili: *ibidem*, pp. 113-114. Secondo U. Schädler ('Ikonologie und Archäologie', in *AuA* 39, 1993, p. 169) già lo schema dell'Afrodite accovacciata, usato per rappresentare Diana al bagno nei quadri mitologico-paesistici (cfr. ad es. la fig. 14) conferisce carattere erotico alla scena. Lo stesso autore sottolinea (*ibidem*) che di conseguenza anche la figura di Atteone muta di significato.

[88] *PPP*, 3, p. 275: Casa di Fabio Rufo VII 16, 22, ambiente (64); cfr. E. W. Leach, 'Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting', in *RM* 88, 1981, p. 313, nota 26 n. 19, tav. 134, 2; C. Schlam, 'Diana and Actaeon. Metamorphoses of a Myth', in *ClAnt* 3, 1984, pp. 82-110.



Fig. 18 - Quadro con Venere pescatrice (*in situ* nella Casa degli Amorini dorati) (da *PPM*).

Polifemo infine perde le sue caratteristiche mostruose e, riconoscibile solo per l'ariete e la *syrinx*, abbraccia finalmente Galatea (fig. 16)[89].

Le informazioni che possiamo trarre da questi sostanziali mutamenti iconografici di temi che nella loro continua presenza sembrano eterni, ma che in realtà vengono di volta in volta rifunzionalizzati a esigenze diverse, vanno combinate con le novità derivanti da una serie di quadri, improvvisamente presenti in maniera massiccia a partire dalla metà del I secolo d.C.

Il caso più significativo delle nuove preferenze è offerto dai quadri con Narciso (fig. 17)[90]: si tratta di una vera e propria "esplosione iconografica", attestata in più di quaranta esemplari. Gli ambienti in cui questo tema compare (perloppiù cubicoli e triclini) e i quadri con cui esso è più frequentemente associato ci aiutano a ricostruire la mentalità e il gusto abitativo dell'ultima generazione di committenti pompeiani, caratterizzati da un impoverimento sostanziale e formale dell'apparato decorativo[91]. Così, dei venti quadri con la cosiddetta Afrodite pescatrice (fig. 18), anche questi databili tutti all'ultimo periodo di Pompei, la metà è associata alla figura di Narciso, che compare anche frequentemente in associazione con Arianna abbandonata[92].

È molto significativo che tutto ciò avvenga in un momento in cui, sulla base di quella quantificazione della decorazione che abbiamo già citato (cfr. *supra*, nota 62), la decorazione domestica conosce una diffusione fino ad allora sconosciuta, mentre nei centri campani i restauri successivi al terremoto del 62 contribuiranno ad alimentare notevolmente la richiesta di nuove decorazioni, abbassandone così il tono e la qualità.

Noi non sappiamo quanto tutto ciò sia dovuto alla particolare situazione di Pompei, dove il terremoto avrà contribuito a quegli effetti di scadimento del gusto abitativo che sono comuni ad altre città di provincia italiche[93].

Una mentalità non dissimile, che ci invita a non insistere troppo sul tema della banalizzazione e delle modeste possibilità dei committenti, invitandoci invece ad approfondire la ricerca del mutato significato della decorazione in una società che le nuove condizioni istituzionali dello stato romano hanno profondamente cambiato, affiora nel trattamento della scena di Io e Argo nel mosaico parietale della *domus* alle pendici del Quirinale attribuita a *T. Flavius Sabinus* (fig. 19)[94].

Ma ci siamo ormai avviati verso un periodo che

[89] *PPP*, 3, p. 139: Casa della Caccia antica VII 4, 48, *oecus* (15), ora al Museo di Napoli, inv. 27687. Per questo tema cfr. E. W. Leach, 'Polyphemus in a Landscape: Traditions of Pastoral Courtship', in J. Dixon Hunt (ed.), *The Pastoral Landscape* (Studies in the History of Art 36, Symposium Papers 20), Washington 1992. Il quadro della Casa della Caccia antica è citato alla nota 40.

[90] W. Prehn, 'Bild und Raumkontext: Zu einigen Darstellungen des Narziss in der römisch-campanischen Wandmalerei', in *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*, 'Atti del Convegno Amsterdam 1992', *BABesch* Suppl. 3, Leiden 1993, pp. 174-178, con la bibl. L'analisi del significato letterario del racconto ovidiano è in G. Rosati, 'Narciso o l'illusione dissolta', in *Maia* 28, 1976, pp. 83-108; cfr. *idem*, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

[91] I. Baldassarre legge nell'immaginario di quest'epoca «la tensione verso un mondo ricreato dalla fantasia»: cfr. *eadem*, 'Piramo e Thisbe: dal mito all'immagine', in *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat*, 'Tavola rotonda Roma 1979' (CEFR 55), Rome 1981, p. 345.

[92] Corollario di questa sostanziale differenza tra le decorazioni eseguite all'inizio dell'età imperiale e quelle databili dalla tarda età claudia all'età flavia è l'alto numero di quadri con soggetti non identificati assegnabili al III stile, di contro all'estrema rarità di questa situazione nei quadri di IV stile.

[93] Su tutto ciò cfr. Zanker *Pompei*, p. 210 ss. = Zanker 1979, p. 513 ss. con la relativa bibliografia alle note 153-154 dell' edizione italiana.

[94] Sulla *domus* v. M. Torelli, 'Culto imperiale e spazi ur-

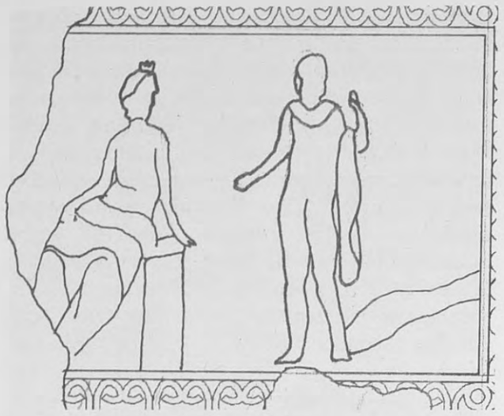


Fig. 19 - Lucido del mosaico parietale con Io e Argo, da Roma, via XX Settembre.

richiede metodi di indagine diversi da quelli qui proposti, poiché l'enorme distanza che si va creando nello "spettro" della committenza renderà ormai impraticabile il tentativo di integrare in un discorso sinora ancora sufficientemente omogeneo le scelte figurative dei due estremi della committenza[95].

Abbreviazioni supplementari:

Bathron = H. Büsing - F. Hiller (edd.), *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten. Festschrift H. Drerup* (Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte, 3), 1988.

Baldassarre 1984 = I. Baldassarre, 'Pittura parietale e mosaico pavimentale dal IV al II sec. a.C.', in *DialArch* 2 (s. 3), 1984, pp. 65-76.

Beyen 1938, 1960 = H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, Haag.

Bianchi Bandinelli 1973 = R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, 3ª ed., Bari 1973.

Blanckenhagen 1962 = H.P. von Blanckenhagen - Ch. Alexander, *The Paintings from Boscotrecase, RM-EH* 6, 1962.

Blanckenhagen 1968 = H.P. von Blanckenhagen, 'Daedalus and Icarus on Pompeian Walls', in *RM* 75, 1968, pp. 106-143.

Blanckenhagen 1988 = H.P. von Blanckenhagen, rec. a Bragantini - De Vos 1982, in *Gnomon* 60, 1988, pp. 356-359.

Bragantini - De Vos 1982 = I. Bragantini - M. de Vos (edd.), *Le decorazioni della villa romana della Farnesina* (Museo Nazionale Romano, Le Pitture, II, 1), Roma 1982.

Carettoni 1983 = G. Carettoni, 'La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino', in *RM* 90, 1983, pp. 373-419.

Coarelli 1984 = F. Coarelli, *Roma sepolta*, Roma 1984.

Coarelli 1989 = F. Coarelli, 'La casa dell'aristocrazia romana secondo Vitruvio', in H. Geertman - J. J. de Jong (edd.), *Munus non ingratum*, 'Congresso Leiden 1987', *BABesch* Suppl. 2, pp. 178-187.

Coarelli 1990 = F. Coarelli, 'Cultura artistica e società', in *Storia di Roma* 2, 1, Torino 1990, pp. 159-185.

Corlaita Scagliarini 1974-76 = D. Corlaita Scagliarini, 'Spazio e decorazione nella pittura pompeiana', in *Palladio* n.s. 23-25, 1974-76, pp. 3-44.

Iacopi - Tedone 1990 = I. Iacopi - G. Tedone, 'Lo "studiolo" di Augusto: ricomposizione e ripristino', in *Bollettino di Archeologia* 1-2, 1990, pp. 143-148.

Kockel 1987 = V. Kockel, 'Im Tode gleich ? Die sullanischen Kolonisten und ihr kulturelles Gewicht in Pompeji am Beispiel der Nekropolen', in *Römische Gräberstrassen*, 'Colloquio München 1985' (1987), pp. 183-198.

Laidlaw 1985 = A. Laidlaw, *The First Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Roma 1985.

Lauter-Bufe 1987 = H. Lauter-Bufe, *Die Geschichte des sikeliotisch-korintischen Kapitells. Der sogenannte italisch-republikanische Typus*, Mainz 1987.

Mau 1882 = A. Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.

bani in età flavia. Dai rilievi Hartwig all'arco di Tito' in *L'Urbs. Espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.-C. - IIIe siècle ap. J.-C.)*, 'Colloque Ecole Française de Rome 1985', (CEFR 98), 1987, pp. 563-582, in particolare pp. 567-569. L'ipotesi di Torelli è ripresa in *Dono Hartwig*, 'Catalogo della mostra', Roma 1994.

Sul mosaico v. C. W. Müller, 'Io und Argos auf einem frühkaiserzeitlichen Wandmosaik', in *RhM* 129, 1986, pp. 142-156; N. Yalouris, *s.v.* 'Io', in *LIMC* V, 1990, p. 668 n. 52; M. de Vos, 'Late Republican and Flavian Wall Mosaics in the Horti Sallustiani (Rome)', in '6° Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo', Palencia-Mérida 1990 (senza luogo né anno), pp. 91-96: Hylas ?

[95] Questa situazione ha un riflesso diretto anche nella pratica impossibilità di costruire per quest'epoca una tipologia degli schemi di decorazione parietale sul tipo di quella proposta dal Mau (cfr. *supra*, p. 186): con il progredire dell'età imperiale infatti la situazione si è diversificata in maniera tale che non è più possibile fare ricorso a un unico sistema di riferimento, grazie al quale sia possibile leggere nel comportamento di uno degli estremi della committenza il riflesso del comportamento dell'altro.

MNNa = Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Morricone Matini 1967 = M.L. Morricone Matini, *Roma: Reg. X. Palatium* (Mosaici Antichi in Italia, Regione I), Roma 1967.

NFP = B. Andreae - H. Kyrieleis (edd.) *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975.

PPM = *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 1 ss., Roma 1990 ss.

PPP = I. Bragantini - M. de Vos - F. Parise Badoni - V. Sampaolo, *Pitture e pavimenti di Pompei*, voll. 1-3, Roma 1981 - 1986.

Rouveret 1989 = A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - Ier siècle ap. J.-C.)* (BEFAR 274), Rome 1989.

Schmaltz 1989 = B. Schmaltz, 'Der 2. pompejanische Stil - Zur Eigenart einer Dekorationsweise und zum Verständnis einer Entwicklungsstufe', in *Gymnasium* 96, 1989, pp. 217-238.

Schmaltz 1989a = B. Schmaltz, 'Andromeda - ein campanisches Wandbild', in *JdI* 104, 1989, pp. 259-281.

Schmaltz 1989b = B. Schmaltz, 'Theseus, der Sieger über den Minotauros', in *AA* 1989, pp. 71-79.

Spinazzola 1953 = V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di via dell'Abbondanza*, Roma 1953.

Strocka 1984 = V. M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)* (Häuser in Pompeji, 1), Tübingen 1984.

Strocka 1991 = V. M. Strocka, *Casa del Labirinto (VI 11,8-10)* (Häuser in Pompeji, 4), München 1991.

Strocka 1993 = V. M. Strocka, 'Pompeji VI 17, 41: ein Haus mit Privatbibliothek', in *RM* 100, 1993, pp. 321-351.

Studi Frova = G. Cavalieri Manasse - E. Roffia (edd.), *Splendida Civitas Nostra. Studi archeologici in onore di A. Frova* (Studi e Ricerche sulla Gallia Cisalpina, 8), Roma 1995.

Torelli 1994 = M. Torelli, 'Per un'eziologia del cambiamento in epoca Claudia. Vicende vicine e vicende lontane', in V.M. Strocka (ed.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n. Chr.). Umbruch oder Episode ?*, Mainz 1994, pp. 177-187.

Tybout 1989 = R. A. Tybout, *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989.

Tybout 1993 = R.A. Tybout, 'Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil', in E. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*, 'Atti del convegno, Amsterdam 1992', *BABesch* Suppl. 3, Leiden 1993, pp. 38-50.

Wallace-Hadrill 1994 = A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton 1994.

Zanker 1976 = P . Zanker (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien*, 'Colloquio Göttingen 1974' (1976).

Zanker 1979 = P. Zanker, 'Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks', in *JdI* 94, 1979, pp. 460-523.

Zanker *Pompei* = P. Zanker, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993.

Attic districts. It is still flourishing in the 7th c. B.C., when the archaeological evidence indicates the transformation of the network of discrete hamlets around the Acropolis into two main settlement sites. At the beginning of the same century, the clearing up of the central area of the new Agora from burials marks a shift from private to public use, and the distribution of the pits turns out to be widely comparable to that of the 6th century B.C., when the first political buildings appear on the west edge. The "birth of the *polis*" now affects the former topographical order.

The author also deals with some problems concerning the distribution and function of Protoattic pottery in Attic sites, and reviews some recent papers on the subject.

G. Aversa, *Gli arieti dei Pisistratidi: studio sulla sima dell'*Athenaion *tardoarcaico sull'acropoli di Atene.*

The sculptural decoration of the Late Archaic *Athenaion* on the Athenian Acropolis features, alongside the usual lion-heads, the exceptional motif of ram-heads. After carrying out a stylistic analysis of the individual elements composing the sima (profile, painted decoration, plastic decoration), datable to the last quarter of the 6th century B.C., the author proposes an interpretation of this unusual iconography. The remarkable diffusion of the ram-head as an autonomous ornamental motif between the 6th and 5th century B.C. is contemporary, interestingly enough, with references in the literary sources to the introduction in Greece, on the part of Cleostratos, of the Zodiacal sign of the Ram. This new semantic value acquired by the ram in this period encourages an astronomical interpretation of the decorative complex of the *Athenaion*, whose protagonists, Athena and Zeus, guarantee the cosmic order of which the politics of the tyrants, placed under the goddess' protection, are a reflection.

L. Chazalon, *L'arbre et le paysage dans la céramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges.*

Landscapes are seldom represented in the iconography of Archaic Greek vases. Only rarely do elements possibly attributable to such a representation appear. These images reveal certain aspects of Greek mentality and offer us evidence of the relationship of man with his space. The author uses the tree as a thread of Ariadne. Trees are often identified with a superficiality reflecting the preconceived ideas one often has of Greek landscapes. Why label at all costs the trees in this imagery? With few exceptions, they do not display well-defined typological characteristics and do not resist careful scrutiny. In examining these images, one realizes that trees can introduce different, apparently schematic spaces (fruit-trees denote cultivated, conifers savage land). Their arrangement in the image highlights their dynamic function: they convey the notion of a limit. Through its multiple facets, the tree expresses in the context of the image some aspects of the rich and complex relation that Greek man entertains with his environment.

M.C. Monaco, Syssitia: *ceramica da mensa dall'angolo nord-occidentale dell'*Agorà ateniese.

The dump labeled H 7:1, immediately behind the later *Stoà* of Zeus *Eleutherios*, containing a remarkable quantity of fine table ware, especially black-paint, has always been interpreted as evidence of the presence of a pottery-producing *ergasterion*, active in the years immediately preceding the construction of the *Stoà* itself. The author's re-examination of the available data does not confirm this interpretation. Furthermore, the characteristics generally displayed by pottery-producing centers are totally absent. In the light of these considerations and on the basis of a typological study of the material, the author proposes to connect this dump and, consequently, part of the adjacent building remains, with the custom of holding *syssitia*, well attested at the north-west corner of the Athenian *Agorà*.

A. Jacquemin, *Ordres des termes des dédicaces delphiques.*

After presenting the most characteristic terms in the vocabulary of the dedicatory inscriptions found in Delphi, the article examines 238 texts engraved between the 6th century B.C. and the 4th century A.D., distinguishing between texts in prose and metrical texts. Documents deviating from the norm are briefly commented upon. In editions of the Delphic corpus, the restoring of lacunae should be carried out with caution.

E. Kassapoglou, *Un lot de petits bronzes de l'édifice II d'Erétrie.*

A lot of twenty-one small bronzes was discovered in building II at Eretria, in the west quarter of the ancient city. It came to light in the destruction stratum of the second phase of the house, in the room facing the entrance hall, and is dated to the second half of the 3rd century B.C. The study of these bronzes must necessarily focus on the question of their function in the context of the private house in which they were found. The great diversity of miniature animals and objects and the lack of parallels make it difficult to interpret the find. The author opts for a symbolical meaning, reflecting the religious aspirations of the owner of the objects. Certain archaeological clues suggest a possible connection with the cult of Sabazios and of Egyptian deities. According to a more abstract interpretation, the role of the objects may have been apotropaic. The group may thus have had the function of protecting the house and its inhabitants.

I. Bragantini, *Problemi di pittura romana.*

In Part I, it is suggested that Second Style closed walls may have been used to convey an archaistic and conservative message in rooms belonging to the "public" part of houses in which, on the other hand, theatrical wall decoration patterns were employed in the "private" rooms.

In Part II, the most popular subject-paintings of the Augustan, late Julio-Claudian and Neronian-Flavian periods are examined. The use of different myths or of different iconographies of the same myth reveals changing attitudes toward domestic decoration.

The significance of the homogeneity of wall decoration during these periods is also stressed. By the late 1st century A.D., this homogeneity gave way to much more differentiated house-decoration styles, reflecting the powerful changes that were taking place in Roman society.

B. d'Agostino - F. Fratta, *Gli scavi dell'I.U.O. a Cuma negli anni 1994-95.*

This is a preliminary report on the excavations carried out in Cumae in the fall of 1994 and the spring of 1995 by some members of the Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico of the Istituto Universitario Orientale in Naples in the framework of a project drawn up by the Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta.

The purpose of the excavations was to begin to reveal the urban plan and to advance knowledge of the layout and chronological phases of the fortifications.

In an area east of via Vicinale Licola, near the "Central Thermae", three streets have been brought to light, two oriented east-west, the other north-south. On the north side of the city, at the issue of a road possibly to be identified with the *Via Domitiana*, a tract of the city walls was excavated. Three main phases were recognized, the most ancient going back to the end of the 6th, the intermediate one to the 3rd century B.C., while the most recent may possibly date from the Sillan period.

L. Cerchiai, *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti.*

This study focuses on a bucchero olpe found in Cerveteri and decorated with figures of Medea and Jason, the Argonauts and Daedalus. Two hypotheses are proposed: that the importance of the figures of Medea and Daedalus in the West reflect a Cumaean intermediation, and that the figured decoration of the olpe celebrates the craftsman's *metis*.

The olpe itself can be regarded as the *agalma* of a craftsman celebrating the paradigmatic figures of Daedalus and Medea.

ISSN 0393-070x