

ANTENOR QUADERNI

DIREZIONE

Francesca Ghedini, Jacopo Bonetto, Maria Stella Busana, Monica Salvadori

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Carafa, Marie Brigitte Carre, Heimo Dolenz, Irene Favaretto, Christof Flügel, Andrea Raffaele Ghiotto, Giovanni Gorini, Stefania Mattioli Pesavento, Mauro Menichetti, Athanasios Rizakis, Daniela Scagliarini, Alain Schnapp, Gemma Sena Chiesa, Desiderio Vaquerizo Gil, Paola Zanovello, Norbert Zimmermann

COORDINAMENTO SCIENTIFICO

Isabella Colpo, Maddalena Bassani

SEGRETERIA REDAZIONALE

Alessandra Didonè, Giulia Salvo

Layout del testo: Matteo Annibaletto

Nella collana Antenor Quaderni sono pubblicate opere sottoposte a revisione valutativa con il procedimento in «doppio cieco» (double blind peer review process), nel rispetto dell'anonimato dell'autore e dei due revisori. I revisori sono professori di provata esperienza scientifica, italiani o stranieri, o ricercatori di istituti di ricerca notoriamente affidabili. Il revisore che accetti l'incarico di valutazione, formula il suo giudizio tramite applicazione di punteggio da 1 a 5 (sufficienza: 3 punti) in relazione ad ognuno dei seguenti profili: originalità o rilevanza della trattazione; sviluppo e coerenza interna delle argomentazioni; conoscenza degli studi pregressi sull'argomento; livello di leggibilità e correttezza formale (sintattico-stilistica). Il valutatore fornisce inoltre un giudizio complessivo sull'apparato illustrativo e indica se l'opera sia pubblicabile nella versione presentata senza modifiche, pubblicabile dopo le modifiche suggerite, se sia da riesaminare dopo un'attenta rielaborazione oppure da rigettare. Quindi, il valutatore fornisce un giudizio conclusivo con dettagliate indicazioni sulle eventuali modifiche da apportare.

Nel caso di giudizio discordante fra i due revisori, la decisione finale sarà assunta dai direttori responsabili della Collana e dal comitato scientifico, salvo casi particolari in cui i direttori medesimi provvederanno a nominare un terzo revisore cui rimettere la valutazione dell'elaborato. Le valutazioni sono trasmesse, rispettando l'anonimato del revisore, all'autore dell'opera. L'elenco dei revisori e le schede di valutazione sono conservati presso la sede della Collana, a cura della redazione. Il termine per lo svolgimento dell'incarico di valutazione accettato è di venti giorni, salvo espressa proroga, decorsi i quali, previa sollecitazione e in assenza di osservazioni negative entro dieci giorni, il direttore della Collana e il comitato scientifico, qualora ritengano l'opera meritevole, considerano approvata la proposta. A discrezione del direttore responsabile e del comitato scientifico sono escluse dalla valutazione opere di indubbia meritevolezza o comunque di contenuto da ritenersi già adeguatamente valutato in sede accademica con esito positivo, per esempio scritti pubblicati su invito o di autori di prestigio, atti di particolari convegni, opere collettive di provenienza accademica.

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte del Cinema e della Musica

Piazza Capitaniato, 7 - 35139 Padova

antenor.beniculturali@unipd.it

ISBN 978-88-6938-072-3

© Padova 2017, Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 febbraio 1848, 2 - 35122 Padova

tel. 049 8273748, fax 049 8273095

e-mail: padovauniversitypress@unipd.it

www.padovauniversitypress.it

Tutti i diritti sono riservati. È vietata in tutto o in parte la riproduzione dei testi e delle illustrazioni.

In copertina: Pompei, *Casa del bracciale d'oro*, cubicolo (foto Archivio Fotografico Scala).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

ANTENOR QUADERNI 36

HORTI PICTI
FORMA E SIGNIFICATO DEL GIARDINO
DIPINTO NELLA PITTURA ROMANA

Monica Salvadori





Il libro è stato finanziato da un Progetto di Ricerca di Ateneo (Università di Padova) dal titolo: "Dati per la ricostruzione della pittura romana in Cisalpina: dalla schedatura informatizzata dei reperti all'analisi degli aspetti tecnici, artistici, storici e sociali" (codice: CPDA112735/11).

SOMMARIO

PRESENTAZIONE - IL CONTRIBUTO DELL'ICONOGRAFIA ALLA CONOSCENZA DELLA CULTURA E SOCIETÀ ROMANE (<i>Francesca Ghedini</i>).....	9
INTRODUZIONE.....	13
I - L'AFFERMARSI DELL'ICONOGRAFIA DEL GIARDINO E I MODELLI D'ISPIRAZIONE	17
1. Le prime attestazioni in ambito romano.....	17
2. I precedenti nella fase di “secondo stile”	23
3. La nascita del genere pittorico e la problematica figura di <i>Studios</i>	25
4. Le origini del tema iconografico.....	29
II - GLI ELEMENTI DELLA RAPPRESENTAZIONE: TESTIMONIANZE DALLA SECONDA METÀ DEL I SEC. A.C. AL I SEC. D.C.....	35
1. La struttura.....	35
1.1 <i>La fascia della zoccolatura</i>	35
1.1.1 <i>Incannucciata</i>	36
1.1.2 <i>Balaustra</i>	39
1.1.3 <i>Basamento di finestra</i>	40
1.2 <i>La zona mediana</i>	41
1.2.1 <i>Lo schema a vegetazione continua</i>	41
1.2.2 <i>Lo schema a vegetazione scandita da elementi architettonici</i>	43
1.2.3 <i>Lo schema a vegetazione organizzata entro finestroni</i>	45
1.3 <i>La fascia superiore</i>	48
2. Presenze vegetali ed animali.....	50
3. L'arredo e il repertorio decorativo.....	51
3.1 <i>L'arredo scultoreo</i>	51
3.2 <i>Gli elementi decorativi</i>	56
4. La sintassi del sistema parietale	58
5. L'evoluzione cronologica	59
6. La circolazione di “motivi di bottega”	62

III - IL RAPPORTO CON LO SPAZIO ARCHITETTONICO: UN RISPECCHIARSI DI VERITÀ E FINZIONE	67
1. Le posizioni della critica archeologica	67
2. Il contesto	68
3. Il giardino dipinto nello “spazio della vita”	70
3.1 <i>Lo spazio del giardino</i>	70
3.1.1 <i>Tipologie dell’ambiente: questioni terminologiche</i>	70
3.1.2 <i>Distribuzione delle pitture</i>	71
3.2 <i>Lo spazio dell’acqua</i>	76
3.3 <i>Lo spazio del riposo</i>	78
4. Il giardino dipinto nello “spazio della morte”	80
5. Gli assi della percezione visiva.....	81
6. L’interazione tra pittura e architettura: l’ampliamento illusionistico dello spazio.....	84
6.1 <i>Le convenzioni formali dell’illusione</i>	84
6.2 <i>Le condizioni ambientali dell’illusione</i>	88
6.3 <i>I meccanismi di “sopravvivenza” dell’illusione</i>	89
IV - IL GIARDINO DIPINTO E LE SUE CONNESSIONI SEMANTICHE	93
1. Le linee interpretative.....	93
2. Le associazioni del tema	95
3. Il giardino dipinto come trasposizione domestica del <i>locus amoenus</i>	102
4. Il giardino dipinto come immagine di “divina vitalità della natura”	106
5. Il giardino dipinto come esibizione di “prestigio sociale”	110
V - I GIARDINI DIPINTI DI ETÀ MEDIO E TARDO IMPERIALE (con Giulia Pavan)	115
1. Premesse storiografiche.....	115
2. Le prime testimonianze della media età imperiale	115
3. I pannelli a motivo vegetale coprente.....	118
4. La persistenza del modello tradizionale in contesti domestici	126
5. La persistenza del genere in contesti non domestici.....	133
VI - IL <i>LOCUS AMOENUS</i> NEI SISTEMI DECORATIVI DELLE CATACOMBE: PER UN’IMMAGINE DEL PARADISO (con Giulia Pavan).....	139
1. Il giardino fiorito	142
2. <i>L’hortus conclusus</i>	144
VII - LA FORTUNA DEL GIARDINO DIPINTO NELL’AULA SUD DELLA BASILICA DI AQUILEIA (con Giulia Pavan).....	149
1. La Basilica di Aquileia e il suo programma decorativo	149
2. Gli affreschi della parete meridionale dell’aula sud	152

CATALOGO	157
Premessa	159
Italia.....	160
<i>Assisi</i>	160
<i>Boscoreale</i>	160
<i>Brescia</i>	161
<i>Desenzano del Garda</i>	163
<i>Ercolano</i>	163
<i>Ivrea</i>	166
<i>Oplontis</i>	166
<i>Ostia</i>	167
<i>Pompei</i>	169
<i>Roma</i>	208
<i>Verona</i>	213
Africa Proconsolare	213
<i>Bulla Regia</i>	213
Asia.....	214
<i>Efeso</i>	214
<i>Pergamo</i>	215
Gallia	216
<i>Épiais-Rhus</i>	216
<i>Fréjus</i>	216
<i>Narbonne</i>	217
<i>Rouen</i>	218
Germania	218
<i>Nimega (Noviomagus Batavorum)</i>	218
<i>Strasburgo (Argentoratum)</i>	219
Giudea.....	219
<i>Masada</i>	219
Norico.....	220
<i>Virunum</i>	220
Pannonia	220
<i>Baláca</i>	220
<i>Óbuda (Aquincum)</i>	221
TAVOLA SINOTTICA.....	223
POSTFAZIONE - LO SGUARDO E LA MEMORIA (<i>Gianluigi Baldo</i>)	239
BIBLIOGRAFIA	243
INDICE DELLE COSE NOTEVOLI	257

PRESENTAZIONE
IL CONTRIBUTO DELL'ICONOGRAFIA ALLA CONOSCENZA
DELLA CULTURA E SOCIETÀ ROMANE

Si hortum in biblioteca habes, deerit nihil
Cic., *Ad fam.* IX, 4

«Se presso alla tua biblioteca avrai un giardino non ti mancherà nulla»; così scrive Cicerone all'amico Varrone, in una lettera datata probabilmente nel 46 a.C., in un momento cioè in cui la "cultura del verde" si era ormai impossessata delle classi aristocratiche, in parte per influsso di quella *asiatica luxuria* importata dall'Oriente, assieme ad opere d'arte e pietre preziose, in parte anche perché si intrecciava con una particolare sensibilità per la natura insita nella tradizione italica, che dai frutti della terra aveva tratto sostentamento prima ancora che piacere. Nei piccoli *horti*, di cui ogni casa era provvista, venivano coltivati ortaggi e verdure e piantati alberi da frutto e viti per la preparazione dei pasti quotidiani; ne fornisce buona testimonianza Ovidio che, nel descrivere il povero pranzo che i vecchi Filemone e Bauci approntano per i celesti pellegrini, elenca prodotti facilmente coltivabili, come olive, corniole, ravanelli e cicoria, e poi noci, fichi secchi, prugne, mele profumatissime e grappoli d'uva (*Met.* VIII, 648-649; 666-668; 676-678). Ma spesso le piante edibili si intrecciavano con i fiori e gli arbusti ornamentali, come nel piccolo appezzamento del virgiliano vecchio di Corico, in cui gli ortaggi si accompagnavano ai bianchi gigli, alle verbene, al fragile papavero (Virg., *Georg.* IV, 130-131: *alba ... lilia verbenasque... vescumque papaver*), alla rosa di primavera (134: *vere rosam*) e al molle giacinto (136: *comam mollis... hyacinthi*), e crescevano rigogliosi in mezzo ad alberi ornamentali e da frutto (141: *tiliae atque uberima pinus... 144-145: ulmos... eduram pirum... ministrantem platanum potantibus umbram*), come d'altronde avviene ancora oggi negli orti delle nostre campagne, dove i filari di pomodori, le zucchine, i piselli, le rape e le patate convivono con le rose, i gigli, i giacinti, i narcisi, gli iris...

Fra II e I secolo a.C. l'orticello faticosamente coltivato dal *pater familias* si trasforma in un lussureggiante giardino, in cui alberi, cespugli, fiori si dispongono ora in ordinate aiuole ora in un elegante disordine, intorno a vasche e fontane zampillanti, a triclini estivi, a tempietti, a panche e tavolini marmorei, a un raffinato arredo statuariale, per ricreare anche all'interno delle dimore urbane l'incanto di quei grandi parchi attrezzati che fra tarda Repubblica e primo Impero cinsero di una corona verde la capitale, divenendo il palcoscenico dell'autorappresentazione nobiliare. Colline, valli, ruscelli, laghetti si alternavano a eleganti architetture, tempietti, padiglioni, passeggiate coperte, piccoli edifici utilizzati ora per il riposo ora per il banchetto ora anche per cerimonie sacre a carattere familiare; l'arredo era completato da statue, erme, fontane... in una sorta di gara con la natura tesa a dilettere il padrone e a stupire l'ospite. Degli *horti* romani restano importanti tracce monumentali, epigrafiche e letterarie; fra queste spicca un famoso passo di Varrone (*r.r.* III, 13), in cui viene descritta la villa di Quinto Ortensio Ortalo, il cui parco era addirittura una *silva*, di ben 50 iugeri, circondata da un alto muro (*maceria saepta*), all'interno del quale si allevavano, come nei *paradeisoi* ellenistici, belve feroci, e si allestivano banchetti all'aperto e spettacoli teatrali.

Ed è alla moda della natura addomesticata per il piacere dell'uomo che possiamo ricollegare l'affermarsi della pittura di giardino, oggetto del saggio di Monica Salvadori che, attraverso una rigorosa analisi delle testimonianze pervenuteci, offre al lettore un quadro ampio ed esaustivo di un fenomeno sociale che ha attraversato, con alterna fortuna, il mondo romano dalla tarda Repubblica alla fine dell'Impero. Il tema non è nuovo nella letteratura archeologica, essendo stato oggetto da varie pro-

spettive dell'attenzione degli studiosi (da Pierre Grimal a Wilhelmina Jashemski, da Mariette de Vos a Stefano De Caro, da Salvatore Settis alla stessa Monica Salvadori, per non citarne che alcuni), ma il taglio metodologico proposto dall'Autrice, che coniuga l'impostazione catalogica ad una solida analisi iconografico/iconologica, le consente di proporre nuovi spunti interpretativi, ponendosi nella duplice prospettiva del committente/fruitori e dell'artigiano.

È quindi per me gradito compito, a conclusione della mia carriera scientifica, presentare questo saggio dedicato alle rappresentazioni di giardino nel repertorio iconografico romano, per condividere con l'Autrice, che è stata una delle mie prime allieve, una riflessione sul significato e sull'utilità degli studi iconografici, a cui ho dedicato tanta parte della mia attività.

Il tema del giardino infatti ben si presta a verificare quel metodo di lettura del patrimonio figurato che da tempo andiamo praticando a Padova, basato su una rigida classificazione delle immagini (secondo la sequenza *soggetto, tema, schema*). Il campo di indagine con cui ci siamo confrontate in questi anni è stato quello mitologico, che meglio di altri si adatta a quella classificazione, indispensabile per comprendere le modalità di formazione del repertorio e ricostruirne il divenire in rapporto con la cultura figurativa dell'artigiano e con le esigenze di auto rappresentazione del committente. È facile infatti, quando ci si rapporti ai protagonisti dell'epos o del mito, individuare, grazie anche al confronto costante con una variegata tradizione letteraria, non solo il *soggetto* ma anche il *tema*, indispensabile per inquadrare, almeno nelle grandi linee, il messaggio veicolato dall'immagine: è infatti evidente che non è sufficiente fermarsi al *soggetto* (come talvolta ancora si fa nella letteratura di riferimento), dal momento che gli eroi antichi non sono portatori di un messaggio univoco, ma sono polisemantici, generosi o crudeli, equilibrati o folli... Se ci limitiamo, ad esempio, a dire Achille (*soggetto*), ognuno di noi penserà all'invincibile combattente che terrorizzava i nemici sotto le mura di Troia... ma Achille non è solo l'*aristos ton Achaion*, il più grande, il più forte fra i guerrieri greci, ma è anche il crudele uccisore del disarmato Troilo (*tema*) o l'amico fedele che si rinchiude nel suo dolore per la morte dell'amato Patroclo (*tema*): ed è evidente che ben diverso è il messaggio veicolato dai due episodi. Analogamente, al nome di Medea (*soggetto*) la mente corre alla mitica maga, capace di preparare pozioni miracolose, ma la nipote del Sole è anche un'eroina innamorata (*tema*) o la madre crudele che per vendetta massacra i figli innocenti (*tema*): e anche in questo caso è il tema che chiarisce a quale delle molteplici valenze del soggetto il committente ha inteso riferirsi. Ancora potremmo ricordare che Teseo (*soggetto*) è il fondatore della democrazia, ma è anche l'eroe che si batte contro il mostro per liberare i giovani ateniesi (*tema*) o il crudele mandante dell'uccisione dell'incolpevole Ippolito (*tema*)... L'elenco potrebbe continuare a lungo, ed ogni studioso troverà nel serbatoio della sua cultura figurativa e letteraria innumerevoli altri esempi, perché ogni protagonista (*soggetto*) è portatore di molteplici e spesso antitetici significati (*temi*). Tuttavia è bene ricordare che l'analisi a livello del *tema* non esaurisce il percorso esegetico dell'iconologo, dal momento che anche il medesimo episodio può caricarsi di significati diversi: è solo lo *schema* infatti che può chiarire, senza lasciare equivoci, il senso ultimo che all'immagine il committente intendeva dare. Solo analizzando gesti, attributi, abbigliamento, prossemica è possibile comprendere quale delle molteplici versioni di un episodio epico mitico sia stata messa in scena e coglierne appieno le valenze semantiche: emblematico a tale proposito è il caso di Achille a Sciro (*tema*), che veicola messaggi ben diversi, a seconda che l'eroe sia raffigurato nell'atto di brandire lancia e scudo (*schema*) e liberamente decida di affrontare la bella morte, oppure mentre è afferrato per il polso da Ulisse (*schema*), che lo spinge, quasi lo costringe, a seguire il suo destino, come nella redazione fatta risalire ad Atenione di Maronea.

Quando si tratta di raffigurazioni mitologiche, il metodo elaborato, e testato in questi anni su innumerevoli miti, ha dato, ci sembra, risposte soddisfacenti; ma Monica Salvadori si è trovata ad affrontare un *soggetto*, la rappresentazione di giardino, ben più complesso rispetto al repertorio epico/mitico, un soggetto che all'apparenza sfugge alla possibilità di una classificazione nel senso sopra proposto. Le "pareti ingannevoli", come le ha definite, con suggestiva formula, Salvatore Settis, affondano infatti le loro radici nell'immaginario del *locus amoenus*, oggetto di infinite e difficilmente classificabili varianti, di cui abbiamo traccia nella copiosa tradizione letteraria, che variamente interpretava le istanze personali o collettive. Varianti che si sono trasferite sulle pareti delle dimore, in cui le immagini di una rigogliosa vegetazione servivano ora per dilatare lo spazio, annullando i confini e dando l'il-

lusione di prospettive senza fine, ora per aprire suggestivi scorci verdeggianti da godere in compagnia, durante i banchetti o in solitudine nel ritiro del proprio cubicolo. Varianti che potevano riguardare i colori del cielo, ora di un luminoso e naturalistico azzurro, ora di un improbabile giallo o di un rosso acceso, ora di un bianco astratto, ora anche di un nero notturno contro cui si stagliavano gli smaglianti colori dei fiori; varianti che potevano caratterizzare l'arredo, che poteva essere essenziale (un vaso, una fontana), ridondante (*stylopinachia*, erme, statue, colonnine...) oppure anche del tutto assente, ma sostituito dalla presenza di volatili di ogni specie (ben sessantanove nel giardino di Livia!), forse per evocare quelle voliere così di moda fra tarda repubblica e primo impero, di cui Varrone ci fornisce una lunga quanto problematica testimonianza (Varro, *r.r.* III, 4-5).

Quindi, se l'identificazione del *soggetto*, cioè il giardino, non ha posto soverchi problemi, il passaggio alla fase successiva (la declinazione per *temi* e *schemi*), non è risultato altrettanto scontato, proprio in ragione della varietà di soluzioni documentate nel repertorio pervenutoci, che sembrava difficile sottoporre a quella rigida classificazione, che è il presupposto per l'applicazione del metodo. Per individuare quegli indicatori che, essendo provvisti di valenza semantica, possono essere utilizzati per la realizzazione di una griglia di riferimento, l'Autrice ha dovuto analizzare nel dettaglio ogni documento (anche in stato frammentario, purché leggibile nella sua struttura compositiva), scomponendolo nei suoi elementi costitutivi, sia interni all'immagine (come ad esempio la tipologia delle presenze vegetali ed animali, l'arredo scultoreo, gli elementi decorativi...) sia esterni ad essa e legati invece al rapporto con la parete (che può essere ora tutta riempita di alberi e fiori ora invece scandita da elementi architettonici o da finte finestre aperte su prospettive verdeggianti, che in taluni casi si contraggono fino a diventare pannelli, più decorativi che evocativi). Grazie a questa minuziosa classificazione è stato possibile declinare il *soggetto*, il giardino, in *temi* diversi, distinguendo le immagini "pure", in cui sono presenti solo alberi, arbusti, fiori e uccelli, da quelle che, con felice definizione, l'Autrice chiama "contaminate", in cui il giardino è arricchito da manufatti di lusso realizzati dalla mano dell'uomo.

All'interno delle immagini "pure" l'identificazione dello *schema* è da ricercarsi non tanto nelle modalità di messa di scena dell'immagine che, come abbiamo visto, può disporsi sull'intera parete, oppure limitarsi a porzioni di essa, quanto nella tipologia della composizione, nell'ambito della quale si distinguono le soluzioni isonomiche, in cui cioè non ci sono elementi predominanti, come ad esempio nella Tomba di Patron, nella Casa delle Vestali a Roma o nei più tardi esempi di Efeso e Bulla Regia, da quelle accentrate intorno ad un elemento (albero, vaso, fontana...), che funge da perno e principale asse visuale, come nel giardino a tutta parete della Villa di Livia, oppure nei *viridaria* raffigurati nelle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate o nella Villa della Farnesina, per non citare che alcuni esempi. Ulteriori elementi per meglio definire lo schema sono offerti dalle delimitazioni che separano lo spettatore dallo spazio del giardino: tali confini possono presentarsi nella forma di leggere incannuciate, a reticolo fitto o a maglia larga, di più robusti steccati o anche di eleganti balaustre marmoree. Nelle immagini "contaminate" gli spunti per una classificazione sono offerti, oltre che dagli elementi sopra citati, anche dalla selezione degli "arredi", che possono essere limitati a vasi, fontane o *pinakes*, oppure arricchiti dalla presenza di statue, di ninfe o di divinità, di soggetti erotici o dionisiaci, di sfingi alate evocanti l'Egitto, fino ad arrivare alla raffigurazione di un tempietto dedicato alle divinità orientali, come nella pompeiana Casa delle Amazzoni.

È dunque grazie a questa rigorosa classificazione, che si traduce in utili tabelle, che Monica Salvadori riesce a coniugare il *soggetto* (giardino), in *temi* e *schemi*, utili da un lato alla decodificazione delle valenze simboliche di ciascuna soluzione, funzionali dall'altro alla comprensione delle modalità con cui si è creato e diffuso un repertorio, che pur nel mutare delle mode non conobbe oblio fino ad età tardoantica, quando alle pareti dipinte con immagini di lussureggiante vegetazione si affiancarono soluzioni sia più durature, come le stesure in mosaico o lastre marmoree, sia più effimere, come i grandi pannelli tessuti o dipinti, precursori degli arazzi rinascimentali.

Questo meditato percorso, basato sulla classificazione iconografica, si accompagna ad una approfondita riflessione sul contesto, che parte dalla destinazione degli edifici (molti privati, pochi pubblici, alcuni funerari), passa ad analizzare la funzione dell'ambiente (accanto ai moltissimi spazi aperti in un dialogo fra realtà e finzione, e ai moltissimi ambienti da ricevimento, vera palestra dell'autorappresentazione, non mancano ambienti riservati, dove l'immersione nella natura poteva favorire la medita-

zione), per definire infine la ubicazione del vano nei percorsi della casa, elemento che, coniugato con la disposizione dell'affresco sulla parete, consente alla studiosa di ricostruire gli assi visuali, attraverso i quali arriva a comprendere la percezione che del soggetto avevano i contemporanei: si tratta di una prospettiva originale, in genere trascurata dalla letteratura sull'argomento, che riveste invece grande importanza per la decodificazione del significato che l'immagine poteva veicolare per i suoi fruitori.

Non manca infine un'attenta disamina dei soggetti associati al giardino: oltre ai predominanti riferimenti alle divinità della natura, come Venere e Dioniso, si segnala la presenza di raffigurazioni di paesaggi e *paradeisoi*, mentre fra i personaggi mitologici sembra dominare Orfeo, la cui immagine richiama immediatamente alla memoria un famoso passo di Varrone (*r.r.* III, 13).

Anche la copiosa tradizione letteraria sui giardini è stata vagliata dall'Autrice, e non solo quella riferibile alle "pareti ingannevoli", che in realtà si riduce al solo, famosissimo passo pliniano (*Ep.* V, 6, 23), ma anche gli innumerevoli passi degli autori antichi, che illustrano l'amore per una natura "attrezzata", preziosi per meglio definire le sottili implicazioni semantiche del soggetto.

In conclusione, questo addentrarsi nel mondo della natura rappresentata, se da un lato costituisce un modello di metodo, offre dall'altro al lettore spunti per una riflessione sui modi e sui tempi dell'affermarsi della "cultura del verde" nel repertorio iconografico romano: il giardino dipinto infatti, dopo aver goduto della predilezione della aristocrazia romana, che lo aveva declinato secondo moduli diversi, era divenuto presto moda ed era passato, come tutte le mode, dalle classi di vertice alla *middle class*, per essere infine acquisito anche in contesti modesti. Ma il percorso esegetico non si ferma qui: le "pareti ingannevoli" conobbero infatti, nel corso degli anni, periodi di oblio e di ripresa, come ci informano le testimonianze provinciali e tardo antiche, che aprono nuove prospettive per una più ampia comprensione del divenire di tali raffigurazioni.

L'analisi congiunta del repertorio iconografico, della tradizione letteraria e della realtà dei *viridaria* pompeiani, consente dunque all'Autrice di offrire al lettore uno spaccato della società romana che al giardino, reale o dipinto, aveva affidato il compito di veicolare messaggi diversificati, culturali, socio politici, simbolici.

Francesca Ghedini

INTRODUZIONE

«Nel suo tentativo di delimitare il caos, il giardino è il recinto meraviglioso in cui si impara a “barare” con le leggi della natura»¹. Una specie di metafora della millenaria partita fra la razionalità umana e l’inesauribile trasformazione del reale.

Ma nel mondo antico il giardino prevede un livello ulteriore di trasfigurazione: quello pittorico. Proiettata a superare il limite fisico della parete, la pittura di giardino inganna l’occhio dell’osservatore e lo induce a contemplare luoghi meravigliosi e rasserenanti. Luoghi dell’immaginazione, affrescati con abilità da pittori specializzati, che possono costruire un’amplificazione dello spazio reale di un giardino delimitato da superfici murarie o evocare mondi dell’“altrove” in contesti ambientali connotati da funzioni che dal giardino prescindono completamente.

Colpisce l’originalità ideativa che sta alla base del tema iconografico del giardino, in quanto si tratta di un soggetto complesso, la cui realizzazione doveva richiedere doti elevate nella mimesi degli elementi naturali e una notevole abilità nel concepire in modo organico la struttura decorativa della superficie parietale, secondo modelli codificati che di volta in volta venivano adattati alle esigenze proprie dell’ambiente che andavano ad arredare. L’altissimo livello esecutivo e lo straordinario effetto suggestivo che caratterizzano il celebre ambiente ipogeo della Villa di Livia a Prima Porta – e che lo qualificano come una delle più fortunate immagini dell’arte romana – si riscontrano certo in pochissimi altri esempi, ma la costruzione iconografica del giardino dipinto si avvale di regole fisse, forse elaborate proprio a partire dagli affreschi di Prima Porta, che ne determinano il successo anche nei casi che appaiono più modesti sia per la capacità esecutiva delle maestranze sia per le dimensioni ridotte del contesto in cui sono realizzate; il risultato finale viene ad essere sempre efficace dal punto di vista delle ambizioni illusionistiche e per il messaggio veicolato, che riflette il poliedrico mondo delle idee connesso allo spazio del giardino reale.

Questo saggio, dedicato al tema dell’iconografia del giardino nell’arte romana, necessita di alcuni chiarimenti. Entro la definizione di *horti picti* si sono comprese esclusivamente quelle rappresentazioni in grande scala, che dovevano estendersi sull’intera superficie parietale, dalla fascia dello zoccolo alla zona superiore della parete, fino a comprendere talora lo spazio della volta. Non sono stati considerati i cosiddetti giardini in miniatura, denominati anche *horti conclusi*, realizzati entro piccoli riquadri, la cui fortuna si registra nei sistemi decorativi parietali soprattutto durante il I sec. d.C.: posti solitamente al livello della predella e più raramente al centro dei pannelli della zona mediana, questi quadretti presentano in una prospettiva a volo d’uccello vedute di giardino, in cui elementi di recinzione a incannucciata scandiscono lo spazio su più piani e lo articolano in sequenze di nicchie. Tali *horti* miniaturistici non mirano al richiamo di giardini veri, quanto piuttosto a “progetti” di giardino², in una forma che anticipa la produzione di vedute di ville e paesaggi naturali, che troverà ampia diffusione fra il XVI e il XVIII secolo: basti pensare alle famose lunette della Villa di Artimino, dipinte da G. Utens alla fine del ’500. Pur richiamando il tema del giardino ed evocando anch’essi i contenuti di uno spazio che aveva un ruolo privilegiato nella società romana in quanto elemento di prestigio, è evidente che tali raffigurazioni sono tutt’altra cosa rispetto agli *horti picti*, la cui capacità di definire le funzioni di un vano era decisamente molto più pregnante.

La trattazione si sviluppa in sette capitoli e procede secondo un ordine cronologico che, dall’analisi sistematica delle testimonianze attestata a partire dagli ultimi decenni del I sec. a.C., arriva fino alla

¹ GRIMAL 2005 [1974], p. 32.

² SETTIS 2002, p. 36.

considerazione degli esempi riferibili alla tarda età imperiale. Alla sequenza dei capitoli seguono il catalogo, costituito da una serie di schede identificative degli esempi considerati³, e una tabella sinottica, che offre un veloce strumento di consultazione.

Nel capitolo I è esplorata la fase di formazione dell'iconografia del giardino con una analisi dettagliata dei primi esempi documentati a Roma in contesti residenziali di altissima committenza. Se ne traccia un percorso che tenta di definire i possibili ambiti di ispirazione del tema, sia in senso geografico sia sul piano simbolico: la tendenza, che parrebbe insita nel sostrato italico, a manifestare un forte interesse per la rappresentazione della natura, unita alle particolari considerazioni di tipo sociale e culturale, che vedono nel mondo romano il giardino come un forte elemento di autorappresentazione, costituisce indubbiamente una solida base per comprendere il pieno sviluppo del tema iconografico durante la prima età imperiale.

Un'analisi approfondita degli aspetti formali che determinano la fortuna delle pitture di giardino è presentata nel capitolo II. Il cospicuo *corpus* delle pitture registrate a Roma e nel comparto vesuviano consente di sviluppare in maniera sistematica una disamina degli elementi costitutivi dell'immagine del giardino a partire dalla fascia dello zoccolo fino a comprendere le partiture della zona mediana e della fascia superiore della parete. L'analisi della struttura delle rappresentazioni rende possibile distinguere i casi in cui il giardino dipinto si pone in continuità e sullo stesso piano dello spazio reale, del quale costituisce l'apparato decorativo, da quelli in cui il giardino dipinto è raffigurato all'interno di riquadri che simulano delle ampie finestre, con l'obiettivo di evocare un ulteriore contesto di paesaggio naturale, concepito come una sorta di veduta apprezzata dall'interno dello spazio domestico.

L'osservazione degli elementi di arredo e decorativi – vegetali e materiali – e delle presenze di animali consente di mettere in luce la ricchezza delle pareti dipinte e l'abilità delle maestranze chiamate ad operare, che in alcuni rarissimi casi raggiungono livelli di alta specializzazione nella resa delle essenze arboree e delle specie floreali e animali, facendo pensare al ricorso a modelli, cartoni predefiniti o cataloghi di immagini necessari alla riproduzione dei singoli dettagli. Nell'ambito del comprensorio vesuviano, ad esempio, sono stati individuati analoghi processi esecutivi nella definizione di alcuni motivi decorativi, che inducono ad ipotizzare l'intervento di un medesimo gruppo di pittori e la circolazione di schemi iconografici diffusamente utilizzati.

Il tema del rapporto con lo spazio architettonico e la considerazione statistica dell'ubicazione delle pitture di giardino attestate tra la fine dell'età repubblicana e la prima età imperiale viene affrontato nel capitolo III. Dall'analisi emerge quanto il giardino dipinto costituisca una delle più esplicite testimonianze di una congruente adesione del tema iconografico alla destinazione dell'ambiente: i vani scoperti, quali giardini e corti, sono infatti gli spazi maggiormente caratterizzati dalla presenza degli *horti picti*, i quali sottolineano, con un processo di amplificazione illusionistica, le funzioni proprie degli ambienti. In essi emerge il pressoché costante ricorrere del tema sulla superficie del muro di fondo, che determina il limite dell'ambiente; talvolta il medesimo soggetto è ripetuto su una o entrambe le pareti laterali, testimoniando in un gran numero di casi attestati nell'area vesuviana una tendenza ad essere riproposto sull'intera superficie perimetrale del vano scoperto. La stessa selezione del tema in un rapporto di stretta convenienza con la destinazione dell'ambiente si registra in tutta una serie di altri esempi riscontrati in contesti termali e ninfei, dove l'acqua riveste un ruolo primario che viene esalto dallo sfondo di vitalità naturale del giardino dipinto, spesso in associazione con scene marine. Questo rapporto di "sottolineatura funzionale" tra apparato decorativo ed ambiente risulta invece meno esplicito in una terza e meno ampia categoria, nella quale rientrano ad esempio i cubicoli, sulle cui pareti la pittura di giardino si snoda sulla base di differenti motivazioni, evocative di un ambito positivo di valori.

Di conseguenza è nel capitolo IV che si affronta il problema della decodificazione del significato e del portato semantico degli *horti picti*. Il richiamo ai principali tratti distintivi del *locus amoenus*, in quanto spazio di natura capace di rigenerare lo spirito o di allietare l'umore di chi ne entra in contatto, sembra essere una delle caratteristiche principali che determinano il successo delle pitture di giardino: le pareti domestiche su cui si estendono felici radure, popolate di piante rigogliose, uccelli e fontane con zampilli d'acqua, costituivano un chiaro rimando ad uno spazio dai valori positivi, reso attraver-

³ Per la struttura delle schede, cfr. la premessa al catalogo.

so l'immagine di una sorta di boschetto composito, che aveva la forza di allontanare dalle incombenze del mondo esterno, grazie ai suoi aspetti di eutopia, ovvero al suo presentarsi quale luogo felice, bello, piacevole, utile e salutare. Pur attraverso una visione addomesticata della natura, è palese talvolta il richiamo a una vitalità primigenia, che emerge attraverso la presenza di ninfe e satiri (talora raffigurati negli arredi dei giardini) e divinità (spesso Venere) che, in veste di forze segrete e rigeneratrici, orientano il contenuto dell'immagine tramite allusioni alla fecondità della natura.

È evidente che, con l'avanzare dell'età imperiale e con la tragica distruzione delle città del comprensorio vesuviano, viene a mancare il fondamentale "archivio" della pittura campana e la ricognizione delle testimonianze, provenienti da tutta l'area dell'impero romano, offre un panorama di casi, oggetto del capitolo V, che si presentano il più delle volte in forma frammentaria e spesso avulsi dall'originario contesto d'appartenenza. Ciò rende impossibile analizzare in maniera sistematica lo sviluppo dell'iconografia durante la media e tarda età imperiale; tuttavia, attraverso i casi meglio noti, è possibile coglierne da un lato la fedeltà ai modi di rappresentazione in continuità con i modelli del I sec. d.C., dall'altro un richiamo parziale dell'immagine del giardino attraverso la selezione di alcuni motivi topici, che vengono riproposti solo in limitati settori della parete. Se è stato osservato da più voci come nella media e tarda età imperiale si assista ad un generale svilimento dei caratteri naturalistici dei precedenti sistemi decorativi a favore di un intento sempre più ornamentale, denunciato dal frequente ricorso ai fondi bianchi in luogo dei più consueti fondali azzurri e gialli nonché dalla resa maggiormente convenzionale delle piante e dei motivi floreali, echi delle straordinarie macchine scenografiche concepite sulle pareti delle *domus* tardo-repubblicane e della prima età imperiale si ritrovano in alcune attestazioni, come ad esempio negli affreschi in parte conservati della corte dell'Hanghaus 2 di Efeso.

Una volta ridotto ai minimi termini, tale codice figurativo diventa un potenziale serbatoio di spunti iconografici cui attingere in situazioni ove si aspira ad evocare un mondo felice, un giardino edenico interessato da una sempiterna primavera, e si rivela un connettivo iconico particolarmente gradito al vocabolario paradisiaco proposto dalla cultura figurativa dei primi cristiani. È questo il tema che viene indagato nel capitolo VI che, lungi dal voler trattare in maniera sistematica l'iconografia del giardino nella cultura figurativa paleocristiana, si pone l'obiettivo di mettere in luce quanto il repertorio decorativo proprio dell'immagine del giardino possa essere fecondo al fine di esprimere l'idea di un Aldilà inteso come luogo di beatitudine: basti vedere come l'iconografia classica dell'*hortus pictus*, reso come frutteto o aiuola appena accennata e intravista al di là di un'incannucciata o balastra, ritorni spesso nelle pitture catacombali di ambito romano a delineare la fronte degli arcosoli o la zoccolatura delle pareti.

Entro questo composito quadro evolutivo vanno ad inserirsi gli "*amoeni* frammenti" provenienti dall'aula sud della Basilica di Aquileia, a cui si dedica un approfondimento specifico nel capitolo VII. I lacerti, per quanto in maniera parziale a causa delle condizioni di conservazione, propongono uno schema iconografico del giardino dipinto in grado di annoverare, ancora agli inizi del IV secolo d.C., tutti i *topoi* canonici del tema, a partire dal motivo della recinzione costituita da una transenna ad assi incrociate e dalla presenza delle fontane zampillanti d'acqua. Inserito all'interno di un complesso basilicale, in un'età di incubazione del lessico figurativo cristiano, il tema del giardino lussureggiante viene acquisendo connotazioni nuove, salvifiche, prossime al concetto del paradiso delle origini. Calata sulle pareti di un'aula cristiana, tale concezione viene a suggellare lo spazio sacro, frantumando il crogiuolo di sopravvivenze pagane al servizio di nuovi dettami dottrinali.

A margine della presentazione dello schema della ricerca, va detto che si tratta di un lavoro impostato diversi anni orsono, che solo in tempi recenti è stato possibile riprendere. La vita porta spesso ad affrontare percorsi diversi, da cui si sviluppano sentieri e traiettorie che a loro volta conducono a sostare, a superare montagne, a guadare fiumi, a costeggiare e ad attraversare mari. In un angolo della nostra mente si conserva però la consapevolezza che, per vari motivi, una strada non è stata percorsa fino in fondo e questo lascia un forte senso di insoddisfazione, soprattutto quando si ha la certezza che *quella strada* valeva la pena di essere esplorata sino alla fine. Solo in questi ultimi anni si sono create le circostanze che mi hanno consentito di riprendere lo studio dei giardini dipinti e sono grata a Giulia Pavan, che mi ha supportato per la realizzazione dei capitoli dedicati all'evoluzione degli *horti picti* nelle fasi avanzate dell'età imperiale, e a Alessandra Didonè che con grande professionalità e competenza mi ha coadiuvato nel processo dell'edizione.

Naturalmente il mio grazie va a tutti coloro – amici, colleghi e familiari – che mi hanno spinto a riprendere questo studio.

Trovarsi in un ambiente eccezionale come quello della Villa di Livia a Prima Porta credo che stimoli particolarmente a riflettere sui processi della creazione artistica. In tal senso, mi sembra illuminante la lezione di Luciano di Samosata, quando nell'opera *perì tou oikou*, si sofferma a considerare la difficile capacità di parlar d'arte. Attraverso l'espedito retorico della disputa giudiziaria, il tema è affrontato a partire da due contrastanti posizioni teoriche: da una parte vi è l'esaltazione dei potenti mezzi dell'eloquenza, che può competere con splendide immagini e che anzi da quelle è ispirata; dall'altra viene rilevata la supremazia delle immagini splendide sulla parola, perché l'animo dell'uomo sensibile al bello viene completamente assorto dalla visione e la forza del suo discorso ne risulta abbagliata. La sala in cui si svolge la disputa è infatti decorata in maniera stupefacente e tale contesto si presta ad essere interpretato come fattore di impulso o meno alla elaborazione del discorso. È nella descrizione delle pareti della sala (par. 10) che troviamo, a distanza di circa due secoli, uno dei rimandi più vicini ai celebri affreschi della Villa di Livia:

[...] il resto della decorazione, le immagini raffigurate sulle pareti, la bellezza dei loro colori, la vivezza, la perfezione e il realismo di ogni dettaglio, si potrebbero porre a confronto, in un bel paragone, con una visione di primavera e con un prato fiorito. Ma c'è una differenza: i fiori veri sfioriscono, seccano, abbandonano e perdono la loro bellezza, mentre qui la primavera è eterna, il prato non secca mai e i fiori non muoiono, perché solo lo sguardo li tocca, raccogliendo la dolcezza di quello che vede. E chi non sarebbe affascinato dalla vista di uno spettacolo così bello? Chi non potrebbe desiderare di parlare tra quelle meraviglie anche al di là delle sue stesse forze [...]. La vista del bello costituisce una grandissima attrattiva, e questo vale non solo per l'essere umano [...] la bellezza di questa sala ha il potere di indurre un uomo all'eloquenza e di spingerlo a pronunciare un discorso e a distinguersi in ogni modo [...]⁴.

*In horto imaginationis
cum Laetitia Lauraque*

⁴ LUC., *Descrizioni di opere d'arte* (a cura di S. Maffei).

CAPITOLO I
L'AFFERMARSI DELL'ICONOGRAFIA DEL GIARDINO
E I MODELLI D'ISPIRAZIONE

1. LE PRIME ATTESTAZIONI IN AMBITO ROMANO

[...] *contra mediam fere porticum diaeta paulum recedit, cingit areolam, quae quattuor platanis inumbatur. Inter has marmoreo labro aqua exundat circumiectasque platanos et subiecta platanis leni adspergine fovet. Est in hac diaeta dormitorium cubiculum, quod diem, clamorem, sonum excludit, iunctaque ei cotidiana amicorumque cenatio: areolam illam, porticum aliam eademque omnia, quae porticus, adspicit. Est et aliud cubiculum a proxima platano viride et umbrosum, marmore excultum podio tenus, nec cedit gratiae marmoris ramos insidentesque ramis aves imitata pictura. Fonticulus in hoc, in fonte crater; circiter sipunculi plures miscent iucundissimum murmur [...]*¹.

Il noto passo pliniano, tratto dalla lettera a Domizio Apollinare dedicata alla descrizione della villa ai *Tusci*, costituisce esplicita e unica testimonianza letteraria riferibile alla cosiddetta pittura di giardino². Plinio offre infatti un chiaro rimando ad un genere di decorazione che imita rami e uccelli appollaiati su di essi (*ramos insidentesque ramis aves imitata pictura*), realizzata al di sopra di uno zoccolo marmoreo, sulle pareti di un cubicolo già reso ombroso e verdeggiante (*viride et umbrosum*) dalla vicina presenza di un platano (*a proxima platano*). Il tema della rappresentazione sembra essere perfettamente consona al carattere di serena riservatezza del piccolo quartiere³; una sorta di *buen-retiro* in cui potersi appartare in tranquillità, del quale fa parte il cubicolo, allietato a sua volta dalla presenza di una fontanella collegata ad un sistema di canaletti che danno origine ad un piacevolissimo mormorio (*iucundissimum murmur*).

Il passo appare di estrema importanza, in quanto nella descrizione del sistema decorativo del cubicolo continuano ad essere riconoscibili alcuni caratteri fondamentali – la rappresentazione di alberi e uccelli, lo zoccolo marmoreo, l'associazione con una fontana – del genere pittorico che compare a Roma già negli ultimi decenni del I sec. a.C. e la cui introduzione si ritiene collegata a committenze imperiali⁴. Tale circostanza sembra in primo luogo confermata dal celebre esempio attestato nella sala ipogea della Villa *ad gallinas albas* presso Prima Porta (R1), di particolare suggestione e considerato generalmente dalla critica il più antico di una lunga serie⁵ (*fig. 1*). Come è noto, l'ampio ambiente, la cui funzione non

¹ PLIN., *Ep.*, V, 6, 20-23: «Press'a poco di fronte alla metà della galleria si trova, un poco arretrato, un appartamento, che racchiude un cortiletto ombreggiato da quattro platani. Fra questi da un bacino marmoreo si riversa gran copia d'acqua e con lievi spruzzi alimenta i circostanti platani e tutto ciò che si trova sotto di essi. In questo appartamento vi è una camera da riposo, che non lascia entrare né la luce, né gli schiamazzi, né i rumori, e presso la camera un tinello da cenarvi ogni giorno, con persone di confidenza: essa scorge da un lato quel cortiletto, dall'altro il portico e tutto ciò che si vede di là. V'è un'altra camera che dal vicino platano riceve il verde e l'ombra, ornata di marmo nella parte inferiore della parete, e alla bellezza del marmo non la cede un affresco raffigurante dei rami e degli uccelli che vi si posano sopra. In essa vi è una piccola fontana, sotto la fontana un bacino; tutt'intorno parecchi canaletti che creano un piacevolissimo mormorio» (trad. L. Rusca).

² SETTIS 1988, p. 15.

³ Sull'importanza del passo per un'interpretazione che punti al significato del giardino dipinto, cfr. *infra*, CAPITOLO IV.

⁴ BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 123.

⁵ SETTIS 1988, p. 3 e bibliografia ivi citata; LING 1991, pp. 149-151; LEACH 2004, p. 124. Di questo avviso non è A. Barbet (1985, pp. 136-139) che propone una datazione agli anni Trenta del I sec. d.C. sulla base del confronto con la Casa dei Cubicoli floreali a Pompei. Su questo problema si veda oltre la nota n. 10.



Fig. 1 - Roma, Villa di Livia, sala ipogea dopo i restauri del 1937 (MESSINEO 2001, p. 13, fig. 2).

è stata ancora del tutto chiarita, e per il quale sono state avanzate le ipotesi di vano fresco in cui ritirarsi d'estate, di luogo di incontro connesso al vicino impianto termale o di ninfeo⁶, faceva parte di un complesso sotterraneo che apparteneva alla proprietà di Livia. Proprio qui, al tempo delle sue nozze con Augusto, Livia era stata protagonista di un episodio prodigioso: la tradizione tramanda, infatti, che un'aquila le avesse lasciato cadere in grembo una gallina bianca, che teneva nel becco un ramoscello d'alloro; da questo avrebbe poi preso origine il folto bosco che

circondava la villa, fonte di tutti i rami utilizzati per le cerimonie trionfali dei Cesari⁷.

La pittura, descritta al momento del suo ritrovamento da H. Brunn⁸, appariva «sola e continua» lungo l'intera superficie parietale dell'ampio ambiente⁹ («[...] quasi un piazzale in mezzo ad una folta piantagione, che in nessun punto permette una libera veduta sull'aperta campagna [...]») e si caratterizzava per l'assenza della figura umana («[...] di esseri umani all'incontro non ve n'è presente neppure uno solo [...]») e di elementi architettonici («[...] non vi è punto indizio di architettura [...]»). Nonostante il controverso problema della datazione, complicato soprattutto dall'altissima resa formale, che rende difficile un inserimento delle pitture entro i consueti sistemi di classificazione basati essenzialmente su materiale di livello "artigianale", risulta verosimile collocare intorno agli anni venti del I sec. a.C. il complesso decorativo¹⁰, che solo apparentemente si trova, data la mancanza di elementi strutturali, in aperta contraddizione con le regole compositive del II stile¹¹. Se è vero, infatti, che sono assenti quegli elementi architettonici che nei dipinti parietali di questa fase stilistica permettono normalmente una scansione della parete in senso verticale, ad un'attenta osservazione appare evidente che l'esigenza di rappresentazione dello spazio, secondo i canoni di sfondamento illusionistico del II stile, trova risposta nell'utilizzo di una vera e propria "architettura di giardino"¹². Lo scorre parallelo d'un graticcio e di una balaustra marmorea lungo la zona inferiore e, in corrispondenza delle rientranze di questa, i fusti eretti di alcuni alberi, posti in particolare risalto, determinano gli assi orizzontali e verticali della rappresentazione e creano effetti prospettici (fig. 2). Ritmato da que-

⁶ Le diverse interpretazioni di Brunn, Lugli e Sulze sono raccolte in GABRIEL 1955, p. 11. Sulla funzione della sala sotterranea come luogo di culto in onore della dinastia giulio claudia, cfr. da ultima KELLUM 1994, p. 223. Riguardo alla recente bibliografia sulle pitture della sala ipogea della Villa di Livia si vedano: MAZZOLENI, PAPPALARDO 2004, pp. 189-191, 198-208; CROISILLE 2005, pp. 89-90. Per quanto concerne invece l'esegesi interpretativa di tale decorazione si rimanda a SAURON 2000, pp. 41-43; Id. 2009, pp. 148-154 e bibliografia ivi contenuta.

⁷ PLIN., *Nat. Hist.*, XV, 136-137; SVET., *Galba*, I, 1; CASS. DIO., XLVIII, 52 e LXIII, 29. Svetonio narra, inoltre, che l'inaridirsi di un alloro era segno della morte di un imperatore e che alla morte di Nerone tutto il bosco si seccò.

⁸ BRUNN 1863, pp. 81-86.

⁹ Delle dimensioni di m 5.90 x 11.70 (GABRIEL 1955).

¹⁰ Su una collocazione delle pitture ad età augustea concordano la maggior parte degli studiosi; sulle obiezioni della critica intorno all'attribuzione delle pitture ad età augustea, cfr. SCAGLIARINI CORLAITA 1974-1976, p. 32. Per una datazione ad età claudia si vedano le osservazioni tecniche in CAGIANO DE AZEVEDO 1953, pp. 11-15 e quelle, già citate, di BARBET 1985, p. 138; di tale opinione è inoltre BORDA 1958, pp. 213-214. Per una sintesi sul problema della cronologia degli affreschi, cfr. REEDER 2001, pp. 27-29.

¹¹ Sulla mancata adesione alla tradizione del II stile cfr. ad es. LING 1991, p. 150.

¹² Su questo punto assai suggestive sono le osservazioni di S. Settis (1988, p. 5), riprese dall'autore nel saggio pubblicato nel 2002, p. 10.



Fig. 2 - Roma, Villa di Livia, parete corta meridionale (SANZI DI MINO 1998, pp. 22-23, fig. 22).

sti elementi, all'interno della stanza, lo sguardo dell'osservatore viene totalmente assorbito da un'immagine di giardino di grandi dimensioni.

Piante che sporgono su più piani di profondità da una fitta verzura, uccelli variopinti appollaiati sui rami, altri volteggianti sullo sfondo di un arioso cielo azzurro, il tutto richiama la vista che di un giardino si potrebbe avere da un padiglione aperto sui quattro lati, del quale è però evidente l'implicita incongruenza architettonica: la denunciano la mancanza di sostegni, che si ricolleghino alla volta, e la improbabile commistione tra la linea delle stalattiti¹³, raffigurate lungo il margine superiore delle pareti ad evocare l'idea di grotta, e i cassettoni in stucco che decorano la volta¹⁴. Gli unici elementi architettonici che appaiono nella composizione si trovano, come s'è detto, nella parte inferiore della parete e sono costituiti da una doppia recinzione: un'incannucciata, che separa lo spazio dell'osservatore dallo spazio parietale, e una balaustra marmorea, che delimita il giardino vero e proprio dal tappeto erboso dell'*ambulatory* (fig. 3). Quest'ultima, stretto intermezzo verde di rigore geometrico compreso tra l'incannucciata e la balaustra, pare bloccare il rigoglio lussureggiante del giardino, verso il quale nessun varco permette illusionisticamente il passaggio, mentre si concede al dialogo con lo spazio dell'osservatore attraverso le aperture presenti lungo l'incannucciata. Sottile è quindi il gioco di rapporti fra i tre diversi piani: quello in cui è realmente lo spettatore, quello in cui potrebbe andare e quello a cui non può accedere.

Come è stato osservato¹⁵, evidente è il contrasto tra la disposizione ordinata delle piccole piante collocate a distanza regolare in primo piano, lungo l'*ambulatory*, e dei singoli alberi al centro delle nicchie della balaustra (quattro pini sui lati lunghi, un pino e una quercia sui lati corti) e quella della vegetazione rappresentata oltre il muretto di recinzione, apparentemente priva di un disegno preciso; di questa colpisce soprattutto il carattere realistico, ma al tempo stesso di assoluta artificiosità, data la presenza di una estrema varietà di uccelli appollaiati o in volo e di piante raffigurate in contemporanea fioritura sebbene normalmente vi arrivino in momenti diversi¹⁶.

¹³ Sull'identificazione assai dubbia di questi elementi come stalattiti cfr. LAVAGNE 1988, p. 346, che riprende le osservazioni di H. Brunn (1863, p. 86) e di M. Gabriel (1955, p. 7). Contrario a questa ipotesi è Lugli (1923, p. 15), il quale pensa piuttosto all'idea di una fila di foglie sotto la cornice, quasi a simboleggiare un pergolato; diversamente, ancora A. Barbet (1985, p. 138) ritiene si debba trattare delle foglie di una grossa ghirlanda tesa, analoga a quelle che appaiono frequentemente a delimitare il limite superiore delle pitture di giardino di IV stile; secondo la studiosa francese non si tratterebbe quindi di una pergola. Sul rapporto fra l'ambiente e l'evocazione dello spazio di una grotta, cfr. REEDER 2001, pp. 35-44.

¹⁴ Si tratta di cassettoni decorati con motivi di Vittorie alate (MIELSCH 1975, p. 114).

¹⁵ KELLUM 1994, p. 215.

¹⁶ Sessantanove uccelli e ventitré piante (SETTIS 1988, p. 6, che riprende SULZE 1932, p. 174).

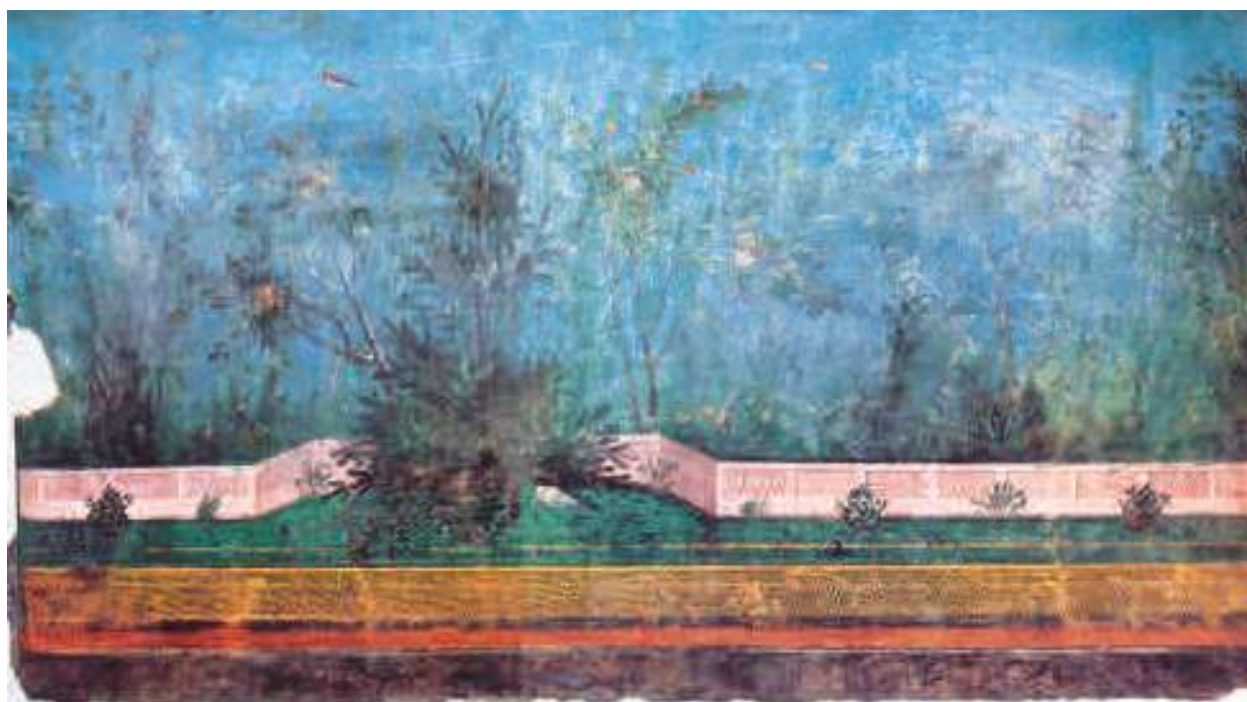


Fig. 3 - Roma, Villa di Livia, parete lunga orientale (SETTIS 2002, fig. a pp. 86-87).



Fig. 4 - Roma, Villa della Farnesina, particolare con fontana all'interno dell'incannucciata (SANZI DI MINO 1998, p. 93, fig. 111).

A ben più di cent'anni dal ritrovamento delle pitture di giardino della Villa di Livia, la critica archeologica, di fronte all'eccezionalità di ideazione e resa formale di questi affreschi, non ha ancora chiarito se li si debba considerare come il prodotto di una *inventio*, legata alla persona di Livia e all'evento miracoloso che l'aveva vista protagonista, o come l'esito particolarmente raffinato e ben riuscito di un genere preesistente¹⁷.

In ogni caso, questo complesso decorativo sembra condizionare da vicino, nei suoi caratteri principali, anche altre pitture di giardino probabilmente di poco successive, sia che queste si configurino quali riprese dirette ed esclusive dell'eccezionale episodio figurativo della Villa *ad gallinas albas*, sia che possano a loro volta essere considerate nella prospettiva di un filone già impostato. Si tratta in particolare degli affreschi della Villa della Farnesina (R2) e di quelli del cosiddetto *Auditorium* di Mecenate (R3).

I tre lacerti appartenenti alla decorazione del giardino della Villa della Farnesina¹⁸, di committenza incerta, forse da connettere con la personalità di Agrippa, dovevano essere situati lungo la fascia inferiore della parete. Essi evidenziano i resti di un recinto ad incannucciata lungo il quale si aprono tre nicchie semicircolari, contenenti la raffigurazione di due fontane marmoree con acqua zampillante – una a forma di cratere

¹⁷ SETTIS 1988, p. 8.

¹⁸ I frammenti decoravano la parete sud del giardino. Cfr. BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 123-127.

a calice, l'altra di cantaro (fig. 4) – e di un sedile con sostegni laterali a zampa leonina. Anteriormente all'incannucciata, e in un rapporto inverso rispetto a quello attestato nell'esempio della Villa di Livia (R1), appare una bassa balaustra finestrata con aperture in corrispondenza delle nicchie, che delimita insieme al graticcio uno stretto corridoio con funzione di *ambulatio* analogo a quello presente nella pittura di Prima Porta. I limiti inferiori di entrambe le recinzioni sono incorniciati da una ghirlanda a foglie larghe, mentre sul bordo superiore della balaustra sono appollaiati uccelli bianchi.



Fig. 5 - Roma, *Auditorium* di Mecenate (rielaborazione Autore).

Al di là dell'incannucciata appare una folta vegetazione che doveva occupare interamente la parte mediana della parete poco conservata¹⁹.

Ma l'esempio che in modo ancora più evidente si riallaccia alla tradizione delle pitture della Villa di Livia è quello documentato all'interno del cosiddetto *Auditorium* di Mecenate (R3): un edificio seminterrato, costituito da un'ampia sala rettangolare conclusa lungo uno dei lati corti da una grande esedra, la cui funzione più probabile sembra essere stata quella di triclinio estivo-ninfeo, verosimilmente utilizzato come luogo destinato a conversazioni erudite²⁰ (fig. 5). In esso il tema iconografico del giardino viene inserito in forma molto originale, adattandosi alle caratteristiche di un ambiente che in una sua prima fase, cioè alla fine dell'età repubblicana, era stato ideato senza di esso. La pittura di giardino, allorché vi è inserita durante il primo decennio del I sec. d.C., già quindi in piena fase di III stile, verosimilmente per ordine di Tiberio dopo il suo ritorno da Rodi²¹, viene realizzata non più in maniera continua, bensì per decorare una serie di nicchie quadrangolari²² in cui è scandita non solo la superficie delle pareti della sala principale, ma anche quella della grande esedra; a quest'ultima era appoggiato un sistema a gradoni, in origine rivestiti di marmo, dai quali dovevano sgorgare rivoli d'acqua che riproducevano l'effetto di una cascata²³.

I giardini dipinti, che si estendevano a rivestire tutti e tre i lati delle nicchie, appaiono con caratteristiche costanti rispetto a quelle dei due esempi sopra considerati²⁴ (fig. 6). La recinzione orizzontale lungo

¹⁹ In uno dei lacerti si intravede uno sviluppo verticale del graticcio, cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.2.

²⁰ Cfr. RIZZO 1983, p. 230 e ivi anche la discussione sulle interpretazioni precedenti (pp. 225-229). Il ritrovamento sull'intonaco del muro esterno dell'emiciclo di alcuni versi dell'epigramma 42 di Callimaco (incentrati sul potere del vino e dell'amore), più che l'identificazione dell'edificio con un *auditorium* (come sostenevano i suoi scopritori, cfr. VESPIGNANI, VISCONTI 1874, pp. 160-171), confermerebbe la molteplice funzione del complesso: «se, infatti, la struttura articolata della sala è tipica dei triclini, e il ritrovamento dell'epigramma sembrerebbe confermarlo, la scelta erudita dei versi di Callimaco, il grande poeta alessandrino del quale Orazio era considerato l'erede latino, lascerebbe intendere che nella sala si riunisse la cerchia di intellettuali dei quali Mecenate era il *patronus*, non solo per i piaceri della tavola, ma indubbiamente anche per erudite conversazioni letterarie» (RIZZO 1983, p. 228). Sulle affinità tra l'*Auditorium* di Mecenate e la Villa di Livia, cfr. REEDER 2001, pp. 19-20 e pp. 53-59 sull'*Auditorium* in generale.

²¹ Quando, seguendo Svetonio (SVET., *Tib.*, 15), egli si ritirò [...] *Esquilias in hortos Maecenatianos totumque se ad quietem contulit, privata modo officia obiens ac publicorum munerum expers* [...].

²² La ripresa del tema, seppur in una resa antinaturalistica, è attestata anche ad Assisi, nella nicchia del corridoio della *Domus Musae* (BOLDRIGHINI 2007, pp. 360-361). Nella pittura i motivi del giardino sono sintetizzati da ramoscelli distribuiti su tutta la superficie parietale su cui sono poggiati volatili (A1).

²³ RIZZO 1983, p. 230.

²⁴ Per una descrizione delle pitture dell'*Auditorium*, per una scansione delle diverse fasi decorative e per una loro interpretazione, cfr. DE VOS 1983, pp. 232-247.



Fig. 6 - Roma, *Auditorium* di Mecenate, particolare delle nicchie (BALDASSARRE *et alii* 2002, p. 183).

concettualmente allo scorrere dell'acqua sulla struttura a gradoni; inoltre, una maggior ricchezza di vegetazione caratterizza la zona mediana delle pitture, nella quale intorno ad un albero centrale, generalmente un pino, sono raffigurati oleandri e numerosi arbusti in fiore di dimensioni più piccole. Nella parte superiore di ogni affresco, dove il colore azzurro costruisce lo sfondo atmosferico della rappresentazione, sono poi raffigurati uccelli in volo o appollaiati, mentre il soffitto delle nicchie è interamente decorato da fiori sparsi (fig. 7). Le pitture di giardino sono alternate a pannelli rosso cinabro decorati da tralci filiformi e da tirsì caratteristici del III stile e sono associate ad un fregio a fondo nero che correva alla base delle nicchie e al di sopra di esse, con soggetti dionisiaci alternati a giardini miniaturistici.

Il raffronto di questi tre cicli decorativi, ritenuti dalla critica i più antichi della serie, permette dunque di mettere a fuoco gli elementi qualificanti e ricorrenti della pittura di giardino nella fase del suo primo apparire in ambito romano: la fascia inferiore occupata da una recinzione – incannucciata o balaustra marmorea – che può essere singola (*Auditorium* di Mecenate) o doppia (Villa di Livia e Villa della Farnesina), comportando in quest'ultimo caso la presenza di una *ambulatio*; l'articolarsi della recinzione in una serie di nicchie circolari o quadrangolari, entro le quali sono disposti alberi di grandi dimensioni (Villa di Livia) o fontane (Villa della Farnesina, *Auditorium* di Mecenate); la presenza di ghirlande tese alla base di balaustre e incannuciate; la zona mediana a fondo azzurro, che appare occupata da una rigogliosa commistione di alberi da frutto, arbusti e piante in fiore, più dettagliati in primo piano e più sfumati sullo sfondo, tra i quali volano uccelli di varie specie. Si tratta di elementi caratteristici che, per la maggior parte, ritroviamo in un'altra pittura attestata a Roma e attribuibile alla fase di III stile, che rivestiva le pareti del cortiletto di forma trapezoidale della cosiddetta *Domus Publica* (R4) sul Palatino²⁵. La decorazione, realizzata dopo il 12 a.C., quando la *domus* del



Fig. 7 - Roma, *Auditorium* di Mecenate, soffitto delle nicchie (foto Autore).

²⁵ VAGLIERI 1903, pp. 79-80 e CARETTONI 1978-1979, p. 336, citata anche da JASHEMSKI 1993, p. 386, viene riferita a un ambiente della Casa delle Vestali al confine con la *Domus Publica*, in *Horti romani* 1998, pp. 63-64.

rex sacrorum fu ceduta da Augusto alle Vestali (R4), doveva essere costituita, stando alla documentazione di scavo, da un'incannucciata che correva lungo la fascia della zoccolatura – che oggi è l'unica parte della decorazione conservata, seppur in labili tracce – e da una zona mediana a fondo azzurro, caratterizzata dalla presenza di alberi e di un vaso a forma di cratere con probabile funzione di fontana.

2. I PRECEDENTI NELLA FASE DI “SECONDO STILE”

Chiari sembrano essere dunque gli elementi costitutivi del genere della pittura di giardino al momento del suo affermarsi a Roma, a partire dalla fase finale del II stile. Non altrettanto semplice si prospetta a tutt'oggi il problema dell'origine di tale iconografia. Come sottolineato da S. De Caro²⁶, a causa del numero assai esiguo di testimonianze disponibili, il tentativo di ricostruire le tappe di un ipotetico processo di formazione si rivela infatti alquanto insoddisfacente²⁷.

Limitando dapprima lo sguardo alla produzione romana, appare evidente che, se si considerano le precedenti decorazioni attribuibili alla fase iniziale e matura di II stile, gli elementi che costituiscono la struttura del giardino dipinto non sono attestati in maniera organica e il loro utilizzo sembra il più delle volte subordinato ai motivi architettonici. Alberi e piante, genericamente rappresentati, fanno spesso da sfondo a vedute prospettiche, senza tuttavia manifestare una loro autosufficienza iconografica: basti richiamare l'immagine del santuario dedicato ad Apollo visibile nel salone 15 della Villa di *Oplontis*, dove gli intercolumni dei colonnati laterali sono occupati lungo l'asse centrale da esili alberelli che fungono da semplice corollario della veduta architettonica (*fig. 8*); o ancora, con maggiore evidenza, si pensi alla decorazione dell'esedra 25 della Casa del Menandro a Pompei (P9), aperta sul giardino porticato e destinata, nell'ultima fase di vita dell'abitazione, ad accogliere un sacello domestico²⁸ (*fig. 9*).

Questo caso è stato sovente proposto come uno dei rari esempi di giardino dipinto attribuibile alla fase di pieno II stile²⁹; tuttavia non sembra lo si possa connettere al medesimo spirito ideativo che sta alla base del modello attestato nella Villa di Livia. Le pareti dell'esedra presentano uno schema de-



a lato
Fig. 8 - *Oplontis*, Villa, ambiente 15, particolare (foto Autore).



a destra
Fig. 9 - Pompei, Casa del Menandro, esedra 25 (LING 2005, pl. 39).

²⁶ DE CARO 1993, p. 293.

²⁷ Tra gli esempi attestati, lo studioso ricorda una tomba ora perduta a Capua (IV-III sec. a.C.), una di Cerveteri (fine III sec. a.C.), un'altra tomba non più conservata a Taranto (II-I sec. a.C.), oltre alla tomba alessandrina della necropoli di Anfushi.

²⁸ Sugli interventi di ristrutturazione effettuati nell'esedra, che presenta un'originaria decorazione di II stile, solo nella zona mediana della parete, mentre la fascia dello zoccolo è attribuibile alla fase di IV stile, cfr. PPM II, pp. 372-373.

²⁹ DE VOS 1980b, pp. 88-90; SETTIS 1988, p. 12; LING 1991, p. 150; DE CARO 1993, pp. 293-294.

corativo costituito nella zona mediana da una successione di pilastri e colonne avvolte d'edera, dietro i quali è raffigurata una sorta di loggia ad arcate; una tenda di stoffa scura, sospesa sulla parte inferiore delle colonne e davanti alla quale sono rappresentati un tamburello, un *pedum*, una nebride e una siringa, forma con gli archi una serie di grandi aperture circolari occupate da vedute di giardino, con alberi nodosi e contorti abitati da uccelli variopinti³⁰. Un simile schema, stando alle descrizioni effettuate al momento dello scavo, doveva trovarsi anche nella Villa di *P. Fannius Synistor*³¹ a Boscoreale (BO1), dove il vestibolo di accesso (b), che conduceva ai quartieri residenziali della villa e a cui si accedeva da una scalinata e attraverso un portico, era caratterizzato da una parete di fondo decorata da una fila di colonne che erano in asse con quelle reali e tra le quali si apriva un immaginario giardino, popolato di alberi e uccelli. Uno degli intercolumni presentava una tenda appesa, nella tradizione tipica del II stile; un altro conteneva una grande anfora e uno scudo.

È notevole la distanza fra gli esempi precedentemente considerati e la concezione che sta alla base di queste pitture, in particolare per quanto riguarda l'esedra della Casa del Menandro: anzitutto qui il giardino viene percepito "per fotogrammi" all'interno di cornici rigidamente definite, non assimilabili alle aperture integrate nell'architettura reale dell'edificio presenti nell'*Auditorium* di Mecenate; inoltre, gli elementi naturalistici rivestono un ruolo secondario nella rappresentazione, essendo intravisti al di là di un preminente scenario architettonico creato dalle colonne in prospettiva e dal tendaggio. È allora quasi ovvio che i frammenti di giardino si propongano allo spettatore privi di un significativo sviluppo sia in profondità – dove esso è demandato, appunto, al solo effetto illusionistico delle finte strutture murarie – quanto sul piano orizzontale, ridotti ad evocazioni prevalentemente decorative, circoscritte e "senz'aria", del mondo vegetale ed animale.

Altre considerazioni possono essere fatte a proposito del rapporto tra la decorazione di questo ambiente e quella delle altre esedre con le quali esso faceva sistema lungo lo stesso lato del giardino porticato. L'esedra appartiene infatti a una serie di nicchie, alternativamente absidate e rettangolari (22-24), attribuibili alla fase costruttiva di II stile (40-30 a.C.), ma caratterizzate da successivi interventi di ristrutturazione della decorazione parietale: ad esempio, le pitture dell'esedra absidata 22, che presenta una megalografia raffigurante l'episodio di Diana e Atteone collocabile cronologicamente ad una fase di IV stile, vanno forse considerate come il rifacimento di una composizione di II stile ivi esistente³². La stessa ipotesi è stata estesa anche alla nicchia rettangolare 23, i cui temi testimoniano un interesse per il teatro greco³³: mentre sulla parete ovest si trova un pannello con la figura di Menandro seduto e coronato, con *rotulo* nella sinistra, sulla parete est doveva apparire un'altra figura di poeta seduto, che a fatica si intravede, forse da identificare con Euripide; sulla parete di fondo della nicchia, invece, spiccano sul tratto ovest tre maschere teatrali – due tragiche e una satiresca – su *tabula delphica*, laddove nel tratto est della stessa parete si conservano soltanto i piedi di un'altra *tabula*, sulla quale erano verosimilmente raffigurate le maschere allusive alla commedia nuova.

Ebbene, se si accetta l'ipotesi che la decorazione dell'esedra 23, in cui è evidente l'attenzione per la dimensione teatrale, riproduca preesistenti pitture di II stile, allora la presenza di elementi (nebride, siringa, ecc.) che rimandano alla dimensione dionisiaca nella decorazione – pure di II stile – dell'esedra 25 potrebbe indurre a stabilire una relazione fra la rappresentazione di giardino in esame e la tradizione del sistema scenico del teatro antico, con le *scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico* di cui parla Vitruvio³⁴, che erano utilizzate negli ambienti aperti quali le esedre, e delle quali in questo caso pare essere parzialmente riecheggiato il fondale naturalistico da rappresentazione satiresca; fondale in cui, sempre secondo Vitruvio, si fa ricorso *arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformatis*³⁵, e che qui è evocato sinteticamente, ma in maniera altrettanto pregnante, dalla presenza degli alberi nodosi al centro della parete.

³⁰ Per una descrizione dello schema decorativo di questo ambiente cfr. PPM II, pp. 372-373.

³¹ BARNABEI 1901, p. 14.

³² PPM II, pp. 365-367; per una storia in sintesi dell'evoluzione della *domus* cfr. LING 1996, pp. 64-71 e soprattutto dello stesso autore la recente monografia dedicata all'intera *insula* della Casa del Menandro (ID. 1997).

³³ Cfr. PPM II, pp. 366-367.

³⁴ VITR., *De arch.*, VII, 5, 2.

³⁵ VITR., *De arch.*, V, 7, 9.

Certo, di fronte a un esempio assai più articolato e completo come quello del celebre cubicolo M della villa di Boscoreale³⁶, si può accettare con maggiore verosimiglianza l'idea della riproduzione sulle pareti di scenografie teatrali di genere "tragico e comico, nonché satirico", anche se nella Casa del Menandro la collocazione all'aperto delle pitture verrebbe ad essere più aderente al dettame vitruviano, che prevedeva – come si è visto – una loro collocazione [...] *patentibus autem locis* [...]. In entrambi i casi, che d'altra parte non possono dirsi per molti aspetti rappresentativi della canonica impostazione del giardino dipinto, l'ipotesi di un probabile influsso dei decori scenici individua soltanto una delle molteplici fonti di suggestione che possono essere confluite nel progressivo apparire di motivi naturalistici in grande scala nella pittura parietale romana.

3. LA NASCITA DEL GENERE PITTORICO E LA PROBLEMATICA FIGURA DI *STUDIUS*

«Una forma particolare e rara di paesaggio, che in luogo di una struttura architettonica abbraccia l'intera parete in una rappresentazione unitaria è [...] la veduta di giardino animata solo da uccelli (Villa di Livia a Prima Porta)»³⁷. Nella sintesi sull'evoluzione degli stili pompeiani, V.M. Strocka inserisce nella fase di II stile l'affermarsi della pittura di paesaggio; una sua espressione particolare è appunto, secondo lo studioso, il giardino dipinto. Già R. Bianchi Bandinelli non esitava del resto a definire le pitture della Villa di Livia a Prima Porta come «paesaggio puro», privo di figure umane e di un intento narrativo³⁸, e lo stesso P. Grimal le classifica, ancor più esplicitamente, come una vera e propria categoria di paesaggio, con rappresentazioni di giardini o piuttosto boschetti, che si distingue da quello concepito quale sfondo secondario per scene epiche o mitologiche – nei quadri ad esempio con Polifemo e Galatea o Diana e Atteone – e dal tipo che si afferma invece con maggior autonomia sugli elementi figurati – come nell'episodio di Ulisse presso i Lestrigoni nel fregio dell'Esquilino³⁹.

Proprio intorno alla pertinenza della pittura di giardino alla categoria delle rappresentazioni di paesaggio ruota il problema interpretativo riguardante un celebre e controverso passo di Plinio: ne è protagonista il pittore *Studius*⁴⁰, vissuto durante l'età di Augusto, che viene definito l'inventore di una particolare, attraente tipologia di decorazione parietale.

[...] *Non fraudando et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes* [...]⁴¹.

La novità della pittura di *Studius* consiste dunque nel dipingere una serie di temi comprendente ville, portici, boschetti sacri, boschi, colline, piscine, canali, fiumi, spiagge, nonché *topiaria opera*; termine questo di ambiguo significato, la cui interpretazione nel senso di giardino ha fatto sì che alcuni ravvisassero nell'artista il creatore dello specifico genere pittorico⁴².

³⁶ In relazione alle pitture di questo ambiente sono state ipotizzate le riproduzioni di decori teatrali (scenografia tragica, comica e satiresca): cfr. per primo BEYEN 1957, pp. 147-153. Contro l'ipotesi dell'influsso della derivazione teatrale cfr. soprattutto LEHMANN 1953, ENGEMANN 1967.

³⁷ STROCKA 1996, p. 418.

³⁸ BIANCHI BANDINELLI 1980, p. 195.

³⁹ GRIMAL 1981, pp. 321-322.

⁴⁰ La lezione di *Studius* attestata da B, il codice più autorevole, sembra preferibile a quella di *Ludius* in VRF (cfr. il commento al libro XXXV di A. Corso nell'edizione Einaudi).

⁴¹ PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 116: «[...] Non bisogna togliere il merito neanche a Studio, vissuto in età augustea, che per primo inventò l'assai leggiadra pittura delle pareti raffigurandovi case di campagna, porti e soggetti paesaggistici [*topiaria opera*], boschetti sacri, boschi, colline, peschiere, canali, fiumi, spiagge, secondo i desideri di ognuno, e in quell'ambiente vari tipi di persone che passeggiano o che navigano, oppure che si dirigono per terra verso le loro ville su asinelli o carri, oppure che pescano o cacciano o anche vendemmiano [...]» (trad. e note A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati).

⁴² RIZZO 1929, pp. 79-80; BORDA 1959, pp. 211-214; FERRI 1946, pp. 184-187. In linea con questa interpretazione si orienta anche il già citato commento di A. Corso che indica come esempio più rappresentativo della tendenza pittorica di *Studius* una realizzazione quale il giardino della Villa di Livia a Prima Porta.

L'atteggiamento più esplicito entro tale filone di pensiero si individua nell'opera di P. Grimal, il quale sostiene che *Studius* è l'iniziatore della pittura di giardino e che a lui andrebbe addirittura attribuita la decorazione dell'*Auditorium* di Mecenate⁴³. La sua interpretazione si appoggia su un'osservazione di natura sintattica: i diversi soggetti indicati da Plinio come caratteristici dell'invenzione di *Studius* non sarebbero infatti tutti sullo stesso piano, costituendo la sequenza di *villas et porticus ac topiaria opera* un gruppo a sé stante, depositario del nucleo fondamentale di significato del periodo, di cui il resto dell'elenco offre una concreta specificazione di repertorio: la serie dei termini *lucos, nemora, colles, piscinas*, ecc., funge cioè, secondo Grimal, da esemplificazione dei *topiaria opera*, che vengono poi richiamati dalla locuzione *qualia quis optaret*. «In effetti l'innovazione di *Ludius* non consistette nella creazione dei motivi della pittura di paesaggio [...] ma nel fatto che riproducesse questi motivi nella forma conferita loro dagli "architetti dei giardini", che operavano sulla natura». La sua si qualificerebbe dunque come pittura di giardino in quanto interpreta la natura paesistica secondo l'ottica «offerta dai parchi delle ville di campagna»; in sostanza quella di *Studius* sarebbe un'arte "di secondo grado", in quanto non imita direttamente gli oggetti naturali, ma si propone come traduzione pittorica di quella artificiosa versione del paesaggio che era parte integrante del progetto dell'architettura di villa⁴⁴. La categoria estetica entro la quale si colloca la produzione dell'artista è dunque quella della *topothesia*, termine del linguaggio retorico utilizzato da Cicerone⁴⁵, da intendersi secondo la testimonianza di Servio come «la descrizione di un luogo immaginario»⁴⁶.

L'opinione di Grimal è sostanzialmente accettata da parte di P. Zanker, il quale vede in *Studius* l'iniziatore di un nuovo genere di decorazioni ad affresco, che dalle pareti delle ville dovettero ben presto estendersi a quelle di residenze più modeste, dove le pitture ricoprivano efficacemente un ruolo "sostitutivo" di ampie viste su parchi – comprensivo della «funzione di accrescere le reali proporzioni»⁴⁷ dell'ambiente – e, sempre seguendo Plinio, venivano apprezzate per l'aspetto piacevolissimo e soprattutto per il loro costo limitato [...] *blandissimo aspectu minimoque impendio* [...]⁴⁸.

È invece da parte di R. Ling⁴⁹ che si avanzano le critiche più consistenti all'interpretazione di Grimal: a cominciare dalle diverse conclusioni che l'esame testuale suggerisce allo studioso, secondo il quale i termini dell'elenco pliniano riferiti da Grimal all'espressione *topiaria opera*, pur dipendendo da essa, non vanno considerati come oggetti indipendenti di rappresentazione, ma quali elementi che nel loro complesso individuano uno stile unitario. Nel momento in cui Ling si pone il problema dell'identificazione del genere introdotto da *Studius*, egli nega assolutamente la possibilità di considerarlo quale pittura di giardino: i caratteri specifici di questa, che si possono fissare sulla base delle testimonianze pervenuteci – quali la Villa di Livia e i numerosi esempi pompeiani –, non contemplano infatti la rappresentazione di una natura abitata e attivamente frequentata come quella dipinta da *Studius*, popolata da [...] *obambulantium species aut navigantium* [...], *iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes* [...]⁵⁰.

Le osservazioni di R. Ling sono ampiamente condivisibili. Rispetto ad esse si può puntualizzare che le varie specificazioni dei *topiaria opera*⁵¹ sembrano tracciare i contorni di un repertorio di genere, più che di uno stile pittorico⁵². Ma soprattutto si deve porre in maggior rilievo la presenza di un ulteriore ostacolo all'identificazione dell'arte di *Studius* come pittura di giardino: manca infatti nei soggetti delle sue rappresentazioni quel carattere spazialmente "concluso" che vedremo ricorrere nei giardini dipinti a noi noti⁵³, i quali con le loro definite geometrie strutturali paiono segnare uno stacco

⁴³ GRIMAL 1990, pp. 101-103.

⁴⁴ Cfr. ROUVERET 1982, pp. 580-581.

⁴⁵ In una lettera ad Attico (I, 16, 18) Cicerone chiede al suo amico di spiegargli la *topothesia* del suo *Amaltheum*, ovvero la composizione paesaggistica del suo tempietto dedicato alla ninfa Amaltea, che si era presa cura di Zeus quando era ancora infante sull'Ida di Creta.

⁴⁶ SER., *Ad Aeneidem*, I, 159.

⁴⁷ P. Zanker (1993, p. 203) interpreta in tal senso l'espressione pliniana «*qualia quis optaret*».

⁴⁸ PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 117.

⁴⁹ LING 1977, in particolare pp. 3-4.

⁵⁰ PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 116.

⁵¹ Sull'etimologia del sostantivo *topia* si rimanda allo studio lessicale operato da MALASPINA 2013, pp. 243-274.

⁵² Nel considerare l'espressione "individual style" adoperata da R. Ling va tuttavia tenuta presente la più generica accezione che il termine "style" può assumere in inglese, nel senso di "tipo", "specie".

⁵³ Cfr. *infra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 5.

profondo rispetto alle *distant views* implicite nelle composizioni del pittore augusteo, ovvero rispetto al più libero espandersi verso l'orizzonte della natura espressa dai dipinti paesaggistici⁵⁴. In tal senso si esprime anche W. Jashemski⁵⁵, la quale ribadisce le medesime conclusioni di R. Ling e interpreta l'espressione *topiaria opera* nel senso di "landscape gardens", affermando di conseguenza l'impossibilità di attribuire a *Studios* la pittura di giardino⁵⁶.

È proprio alla studiosa americana che si deve la più esplicita definizione relativa al genere del giardino dipinto, ricavata da una chiara individuazione dei suoi caratteri specifici. In sintesi, le pitture di giardino, realizzate sia in spazi all'aperto che in ambienti interni, sono contraddistinte da una vegetazione lussureggiante popolata di uccelli e delimitata, lungo la fascia inferiore, da una recinzione a graticcio o balaustra; l'iconografia prevede inoltre la presenza di fontane, normalmente dipinte entro nicchie lungo le recinzioni, nonché di elementi decorativi e d'arredo quali *pinakes*, *oscilla* e statue⁵⁷.

Un basso costo d'esecuzione doveva essere motivo non secondario della fortuna di tali pitture in ambito pompeiano, tanto che, secondo la Jashemski, è perfino ipotizzabile che esse venissero pagate "a piede", cioè sulla base della sola estensione di superficie dipinta⁵⁸. Rimane tuttavia probabile che gli affreschi venissero affidati a maestranze abili, per quanto dai ristretti ambiti di specializzazione. Come indica anche A. Barbet⁵⁹ doveva esistere una vera e propria categoria di pittori di piante ed animali⁶⁰, che rivestivano un ruolo di secondo piano rispetto ai *pictores imaginarii* e che si esprimevano, al di là di più rare esecuzioni in ambienti interni, essenzialmente su superfici parietali esterne, in contesti cioè contrassegnati da una più facile deperibilità delle decorazioni, le quali del giardino reale dovevano condividere anche il bisogno di cure continue; tant'è che W. Jashemski, soffermandosi a considerare questo carattere di transitorietà, ipotizza che tali affreschi, costantemente sottoposti alle intemperie, venissero rinnovati con periodicità⁶¹.

Di fronte alla carenza di fonti letterarie, che richiamino l'esistenza di maestranze specializzate in tal genere, acquistano significato un passo dell'*Ars poetica* di Orazio, che sembra alludere alla presenza di pittori esperti nel dipingere alberi (*Et fortasse cupressum / scis simulare [...]*)⁶², e il riferimento operato da Seneca il Retore ad un genere di pittura naturalistica assimilabile, con enfasi retorica, a un bosco che cresce (*Quis enim ferat hominem [...] dicentem [...] in picturam "nemora surgentia"?*)⁶³.

Nel negare dunque a *Studios* la paternità della pittura di giardino sorge implicita la domanda se il genere debba comunque considerarsi una creazione romana o sia invece il risultato di interferenze provenienti da altri ambiti culturali. Una delle posizioni più nette al riguardo è quella espressa da

⁵⁴ Al tema del paesaggio nelle sue varie declinazioni estetiche, culturali e antropologiche è stato dedicato recentemente un convegno di studi tenutosi a Padova. Interessanti, alla luce dell'itinerario che qui si traccia, paiono in particolar modo gli interventi di SCHIEVENIN 2013, pp. 163-178; BONESIO 2013, pp. 203-225 (soprattutto pp. 206-212). Per quel che concerne invece i paesaggi rappresentati, ossia le pitture di paesaggio, si segnala il contributo di E. La Rocca dedicato interamente al tema, in particolar modo LA ROCCA 2008, pp. 28-69, e le analisi sviluppate da SALVADORI 2008, pp. 23-46.

⁵⁵ JASHEMSKI 1979, pp. 85-86.

⁵⁶ Su tale posizione concorda anche E. De Carolis, il quale tuttavia avanza l'ipotesi che *topiaria opera* possa identificare quel tipo di giardino miniaturistico, rappresentato "in una veduta a volo d'uccello", attestato a Pompei nelle pareti di III e IV stile (DE CAROLIS 1992, p. 33). A tale ipotesi si oppone tuttavia il tono fondamentalmente astratto di queste raffigurazioni, che al contesto paesistico di *Studios* contrappongono il carattere schematico di immagini realizzate su fondo nero, prive di riferimenti a figure umane.

⁵⁷ JASHEMSKI 1979, pp. 80-82.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹ BARBET 1985, p. 139.

⁶⁰ Sull'esistenza di gruppi di artisti specializzati in pitture di giardino cfr. anche BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 123-124, a proposito delle realizzazioni attestate nella Villa della Farnesina; sull'individuazione di una medesima *équipe* di pittori che avrebbe eseguito gli affreschi dei due cubicoli della Casa dei Cubicoli Floreali e quelli del cubicolo della Casa del Bracciale d'oro si veda il contributo di MOORMANN 1995, pp. 214-228. Da ultimo si veda anche l'accostamento stilistico di queste ultime dimore pompeiane al Sacello A di Ercolano, cfr. ESPOSITO 2005, pp. 223-230.

⁶¹ JASHEMSKI 1979, p. 55; ipotesi accettata anche da TESSARO PINAMONTI 1984, p. 58, la quale sottolinea ancora una volta come il godimento della natura nella villa romana si attuasse non solo aprendo gli ambienti verso il paesaggio e inserendo giardini entro lo spazio architettonico, ma anche riproducendo gli aspetti naturali mediante la rappresentazione pittorica.

⁶² HOR., *Ars poetica*, 19-21: *Et fortasse cupressum / scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes / navibus, aere dato qui pinguitur?*; la segnalazione è in SETTIS 1988, p. 16.

⁶³ SEN. RHETOR, *Controversiae*, X, *praefatio*, 9.

W. Jashemski, la quale sostiene che la diffusione del tema iconografico non sia altro che il risultato di una cultura fortemente contraddistinta dall'amore per il giardino e per la campagna come quella romana⁶⁴. La studiosa osserva, inoltre, quanto la scarsità di attestazioni pittoriche che possano far luce sulle eventuali influenze da ambiti esterni, impedisca ogni conferma di considerazioni che rimangono soltanto allo stadio di ipotesi. Lo stesso R. Ling afferma che «There is no clear evidence for any pre-existing tradition of garden painting»⁶⁵ e che sostanzialmente la documentazione in nostro possesso porta ad una valutazione del genere come sfera di produzione nella quale il contributo degli artisti romani diventa fondamentale. Ad analoghe conclusioni giunge anche S. De Caro⁶⁶, il quale, accettando l'idea che le maestranze romane utilizzino motivi già chiaramente presenti nella pittura ellenistica, ritiene tuttavia che la fortuna del tema alla fine del I sec. a.C. sia strettamente collegata allo sviluppo, nella classe dirigente augustea, dell'ideologia della villa, di cui il giardino si pone come l'elemento più significativo. Recuperando i concetti già ampiamente trattati da P. Grimal, lo studioso sottolinea che il giardino nel mondo romano è un fenomeno che va ben oltre il corrispettivo greco ed ellenistico; nella seconda metà del I sec. a.C. si può infatti riscontrare l'affermarsi a Roma di una vera e propria "cultura del giardino privato", che durante l'età augustea si elabora evolvendosi da un'idea ancora "naturalistica" del giardino, inteso come boschetto sacro, ad una maniera più astratta di concepirlo secondo precisi criteri geometrici, teorizzati dalla diffusione dei trattati di giardinaggio, tra cui quello da collegare all'attività di *Sabinus Tiro*, che dedicò la sua opera a Mecenate⁶⁷. Ed è appunto entro tale clima di complessiva progettazione che, secondo De Caro, si collocano e vanno interpretati gli esempi pittorici attestati a Roma a partire dagli ultimi decenni del I sec. a.C.

Accanto a questi studiosi che dichiarano una presa di posizione a favore della tesi di una autonoma creazione romana del genere decorativo, troviamo da parte di altri un atteggiamento aperto all'ipotesi di un suo compiuto determinarsi come risultato di influssi esterni. Al riguardo S. Settis non prende posizioni nette: del giardino dipinto della Villa di Livia – esempio fra i più maestosi del genere, collocabile anche cronologicamente alla base di tutte le altre attestazioni romane – osserva che esso potrebbe sì presentarsi come una "fresca invenzione" incentrata sulla figura di Livia, ma che è più probabile si tratti dell'esito particolarmente alto di un genere preesistente, del quale la carenza di documentazione impedisce di individuare origine e precedenti⁶⁸.

Un deciso favore nei confronti della derivazione da un diverso ambito culturale emerge invece dalla posizione di M. de Vos, la quale ritiene che il giardino dipinto sia stato introdotto in Italia dall'Egitto, attraverso la corte imperiale⁶⁹, e considera l'eloquente caso della Villa di Livia come il primo monumentale esempio dell'adozione di tale genere pittorico. Pur non ravvisando alcun elemento decisivo a sostegno dell'ipotesi, la de Vos pensa che vi siano numerosi indizi che puntano in questa direzione: dall'esempio del palmeto raffigurato nell'ipogeo V della necropoli di Anfushi ai giardini dipinti delle cosiddette "tombe dei privati" di età faraonica, con uccelli appollaiati o in volo; dalla tradizione dei giardini di lusso delle ville situate lungo il Nilo e il Canopo alla fama dei giardinieri egiziani⁷⁰; dall'allestimento "all'egizia" di giardini in area vesuviana e altrove, alla raffigurazione di sfingi e motivi egittizzanti nelle pitture di giardino⁷¹.

Il rilievo di tali riprese di gusto egizio nella questione relativa all'origine del giardino dipinto viene invece fortemente limitato dalla Jashemski, la quale – come già detto – individua in queste opere ad affresco un'autonoma creazione romana⁷². Secondo la studiosa americana è indubbio che l'Egitto

⁶⁴ JASHEMSKI 1979, p. 55.

⁶⁵ LING 1991, p. 150.

⁶⁶ DE CARO 1993, pp. 293-297.

⁶⁷ CARANDINI 1990, p. 9; Plinio (*Nat. Hist.*, XIX, 177) ci dà l'indice di tutti gli autori che si dedicarono alla scrittura di trattati per il giardinaggio.

⁶⁸ SETTIS 1988, p. 19.

⁶⁹ DE VOS 1980b, p. 89; EAD. 1982, p. 123; EAD. 1983, p. 233; del resto già precedentemente K. Scheffold ipotizzava una derivazione delle pitture romane dai modelli pittorici realizzati nel palazzo di Tell-el-Amarna (SCHEFFOLD 1962, p. 152).

⁷⁰ Sul modello del giardino egizio cfr. GRIMAL 1990, pp. 88-90; ID. 1993, pp. 26-29.

⁷¹ DE VOS 1980b, pp. 88-89.

⁷² JASHEMSKI 1979, p. 87; EAD. 1993, p. 12; secondo la studiosa il confronto con le pitture delle tombe egizie non è pertinente, dal momento che si tratta di rappresentazioni estremamente stilizzate che non hanno alcuna relazione con i giardini dipinti romani.

abbia avuto una lunga tradizione nella cultura del giardino, sia reale che dipinto, ma nessuna affinità formale sembra emergere dal confronto tra le pitture stilizzate e schematiche realizzate all'interno delle tombe di età faraonica e gli affreschi attestati nelle abitazioni romane.

Su questi ultimi un riflesso dei dettami della corrente paesistica alessandrina, con la sua tendenza a subordinare le figure umane agli spazi aperti, viene infine ipotizzato esplicitamente da A. Corso⁷³ e da E. De Carolis; quest'ultimo, riprendendo un'idea già avanzata da R. Bianchi Bandinelli⁷⁴, connette inoltre lo sviluppo del genere della pittura di giardino alla volontà di imitare i famosi *paradeisoi* di origine persiana – sviluppatasi ampiamente nel III sec. a.C. soprattutto ad Alessandria, caratterizzati da una parte coltivata con rigorosa simmetria e da un'altra lasciata allo stato selvaggio. Secondo lo studioso, tuttavia, «l'insieme di questi elementi, unito al grande amore per la natura tipico del romanizzato mondo etrusco-italico, dovette dare finalmente una forma compiuta agli inizi del I sec. d.C. a quella che fino ad allora era rimasta una intuizione compositiva non pienamente realizzata»⁷⁵.

4. LE ORIGINI DEL TEMA ICONOGRAFICO

Dai contorni scarsamente definiti delle supposizioni relative agli esempi pittorici appena citati, immediatamente antecedenti al modello della Villa di Livia, si fatica a staccarsi anche nel momento in cui ci si proponga, invece, di ricercare più specificamente tracce, circostanziate e congruenti, di un'ipotetica pittura di giardino “in formazione” nella produzione ellenistica. I pochi esempi che sono a noi giunti rappresentano, più che una vera e propria struttura di giardino, una successione paratattica di alberi – tra i quali prevalgono largamente le palme –, priva dei consueti elementi di recinzione che scandiscono lo spazio in profondità.

Quella che nella letteratura archeologica è stata anzitutto considerata come un probabile precedente, in forma assai semplificata, del genere della pittura di giardino è la sequenza di palme e alberi da frutto, con l'inserimento anche di pilastri, che decora su fondo bianco due ambienti della già citata tomba V della necropoli di Anfushi presso Alessandria, per la quale sono state proposte differenti ipotesi di datazione durante l'arco del I sec. a.C. (anni 50-25 o 30-10)⁷⁶ o, addirittura, ad una fase ben precedente⁷⁷ (fig. 10). La relazione fra tale testimonianza e il genere in esame veniva ipotizzata già da R. Bianchi Bandinelli⁷⁸, il quale asseriva di dubitare fortemente che il giardino dipinto della Villa di Livia fosse frutto di una



Fig. 10 - Anfushi, Tomba V, stanza 5 (VENIT 2002, pl. IV).

⁷³ Cfr. A. Corso in commento a PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 116 (edizione Einaudi).

⁷⁴ BIANCHI BANDINELLI 1981, p. 125.

⁷⁵ Cfr. DE CAROLIS 1992, p. 32.

⁷⁶ BROWN 1957, pp. 54 ss.; ADRIANI 1966, pp. 195-197; MICHEL 1980, p. 377; SETTIS 1988, p. 19.

⁷⁷ CRISTOFANI, GREGORI 1987, p. 11. Una datazione alta è proposta anche da Venit che rileva l'aderenza formale della tomba con i modelli di inizio età alessandrina (VENIT 2002, pp. 85-90). Inoltre, recentemente Guimier-Sorbets ha proposto per la tomba una datazione alla seconda metà del II sec. a.C. (cfr. GUIMIER-SORBETS 2014, p. 152).

⁷⁸ BIANCHI BANDINELLI 1981, p. 125.

concezione romana; piuttosto, come già si è detto⁷⁹, alla base di esso egli individuava l'idea del giardino recintato costituito da una selezione di essenze diverse, secondo la tradizione del *paradeisos* orientale. E di fronte alla mancanza di elementi sufficienti a indicare il modello da cui avrebbero preso ispirazione le pitture romane, l'immagine pur rigida e sommaria offerta dalla tomba di Anfushi – ritenuta dallo studioso cronologicamente precedente al complesso pittorico della sala ipogea di Prima Porta – poteva testimoniare l'esistenza in contesti d'abitazione di sistemi decorativi analoghi, ma assai più articolati, in grado di influenzare la produzione successiva, venendo quindi a rivestire un ruolo di primaria importanza nella storia dell'evoluzione della pittura di giardino⁸⁰.

D'altro canto, sull'influenza orientale che sembrano manifestare le pitture di Anfushi insiste anche A. Stauffer⁸¹: non solo l'ordine ritmato delle piante e la loro alternanza con pilastri richiamerebbero l'idea del *paradeisos* – giardino chiuso chiaramente strutturato originario della Persia e poi diffusosi nel bacino del Mediterraneo a partire dal III sec. a.C.⁸² –; ma soprattutto è la raffigurazione di alberi da frutto⁸³ (altro elemento strettamente collegato al concetto di *paradeisos*) a sembrare generalmente estranea alla tradizione egiziana, e il suo impiego nelle pitture di Anfushi si spiegherebbe proprio in ragione del carattere di grande apertura culturale attestato ad Alessandria nei confronti delle influenze dall'oriente ellenistico.

La presenza, nella necropoli presso Alessandria, di un tipo di decorazione basato essenzialmente sull'utilizzo di alberi in serie portava anche M. Nowicka⁸⁴ ad osservare come risultasse assai probabile che i giardini dipinti, pur essendo testimoniati in maniera evidente solo in ambito italico, fossero originari dell'Egitto tolemaico; in questo si riagganciava all'idea di K. Schefold, secondo il quale lo sviluppo di tal genere decorativo in età tolemaica sarebbe stato la conseguenza di una tradizione già attestata in epoca faraonica e testimoniata in particolare dalle pitture di Tell el Amarna⁸⁵.

Una più organica sistemazione di tale ipotesi viene, come s'è visto, dal contributo di M. de Vos, la quale fornisce tutta una serie di elementi di confronto tra le rappresentazioni di ambito egizio e quelle romane⁸⁶, dalle cosiddette "Tombe dei Privati" di età faraonica fino all'adozione di motivi egittizzanti negli affreschi pompeiani. Va tuttavia osservato che le pitture citate dalla studiosa vedono compromesso il loro ruolo di possibile modello del giardino dipinto romano in primo luogo da differenze formali: queste rappresentazioni sono infatti di norma impostate sulla base di una visione zenitale, alla quale piante e oggetti di arredo si offrono ribaltandosi radialmente sul piano secondo una prospettiva frontale⁸⁷. Inoltre ciò che emerge è soprattutto la diversa struttura del giardino romano rispetto a quello egizio, che risulta sempre svilupparsi intorno ad una piscina centrale; così ce lo presentano anche gli affreschi realizzati sulle pareti che si sviluppano intorno ad uno dei giardini del cosiddetto Palazzo Nord di Tell el Amarna⁸⁸, che pure costituiscono, con i loro uccelli appollaiati alla sommità di una fitta vegetazione, l'esempio formalmente più prossimo alla pittura di giardino romana. In linea con queste considerazioni sui rapporti tra area egizia e Roma nella diffusione del tema pittorico, va poi tenuto presente da una parte che le riprese di gusto egizio nel giardino dipinto romano potevano essere semplicemente inserite in un sostrato di pittura di genere già esistente in maniera autonoma – e in effetti non appaiono motivi egittizzanti nelle pitture della Villa di Livia –; dall'altra, seguendo le osservazioni di A. Wallace-Hadrill, non va dimenticato che i Romani utilizzavano stimoli culturali esterni adeguandoli comunque alle esigenze del loro contesto sociale⁸⁹.

In merito poi all'importanza che rivestirebbe la tomba di Anfushi nell'attestare le origini del tema in area alessandrina, sembra esprimere il suo scetticismo anche S. Settis, il quale dichiara che soltanto

⁷⁹ Cfr. *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 3.

⁸⁰ BIANCHI BANDINELLI 1980, p. 197.

⁸¹ STAUFFER 1991, pp. 41-43.

⁸² GRIMAL 1990, pp. 85-88.

⁸³ Questi ultimi sono alternati alle palme.

⁸⁴ NOWICKA 1969, pp. 48-50.

⁸⁵ SCHEFOLD 1962, p. 152.

⁸⁶ DE VOS 1980b, pp. 88-89; NOWICKA 1969, pp. 48-50.

⁸⁷ A questo proposito cfr. anche la già citata posizione di JASHEMSKI 1979, p. 87.

⁸⁸ Pitture datate al regno di Akhenaten (1350-1334 a.C.), cfr. WILKINSON 1990, pp. 204-205.

⁸⁹ WALLACE-HADRILL 1994, p. 30.

«la presunzione di un'origine ellenistica della pittura di paesaggio ha favorito l'ipotesi che la tomba di Anfushi, pur se di qualità così mediocre, debba diventare testa di serie dell'intera storia della pittura romana di giardino»⁹⁰. Condizionato dall'oggettiva carenza di testimonianze, lo studioso ribadisce comunque che, sebbene diversi elementi portino a ritenere il giardino di Prima Porta come l'espressione di un intervento creativo originale legato strettamente alla personalità di Livia, esso vada preferibilmente considerato come il risultato particolarmente ben riuscito di un genere già esistente ed assodato, di cui però manca una sufficiente documentazione.

Sul paradosso dell'eccessiva importanza attribuita alla tomba di Anfushi per la storia del giardino dipinto ha posto l'attenzione anche M. Rodziewicz⁹¹, il quale, di fronte all'opinione che i pittori alessandrini avessero dato inizio a questo genere decorativo, sottolinea ancora una volta l'esiguità del materiale fornito da Alessandria – per l'appunto solo i due ambienti della tomba –, decisamente insufficiente per supportare tale teoria.

L'osservazione di M. Rodziewicz mette a fuoco un problema davvero esistente; tuttavia, fra le limitate testimonianze disponibili va considerato con particolare attenzione il ciclo pittorico, di alto livello stilistico, della tomba di Alessandria individuata nel quartiere di Wardian⁹². La decorazione dell'ampia corte esterna del complesso presenta nella parete est l'immagine di una *saqiya* (una ruota idraulica) girata da due buoi sotto un pergolato, davanti alla quale si trova uno stagno con piante e uccelli acquatici; un ragazzo, sulla sinistra della scena, ritma il movimento dei due animali suonando uno strumento a fiato. Sul breve tratto di parete adiacente – con orientamento perpendicolare rispetto a quella appena considerata – si trova un brano pittorico nel quale è raffigurata un'erma di Pan collocata al centro di una recinzione con motivo a cancello, oltre la quale si sviluppa la vegetazione⁹³ (fig. 11). Nella messa in scena di questa immagine, lo schema decorativo segna una tangenza notevole con gli elementi tipici del repertorio della pittura di giardino (erma, recinto, vegetazione), ma la sua limitata estensione all'interno di un organismo pittorico piuttosto articolato pare testimoniare un intento decorativo ben diverso dalla progettualità estesa all'intera superficie parietale tipica del giardino dipinto romano; limitandosi a proporre un isolato frammento di vegetazione segnata dall'intervento dell'uomo, essa finisce per farsi plausibile richiamo ad un tipico allestimento di giardino più che segno dell'esistenza di un autonomo genere pittorico ad esso ispirato. “Neutra” nelle sue componenti vegetali, che non le conferiscono alcuna connotazione strettamente locale, la decorazione dell'intero complesso lascia inoltre aperti consistenti dubbi anche riguardo alla sua collocazione cronologica, per la quale si sono avanzate datazioni a partire dal II sec. a.C. protrattesi fino al IV sec. d.C.⁹⁴, anche se recentemente

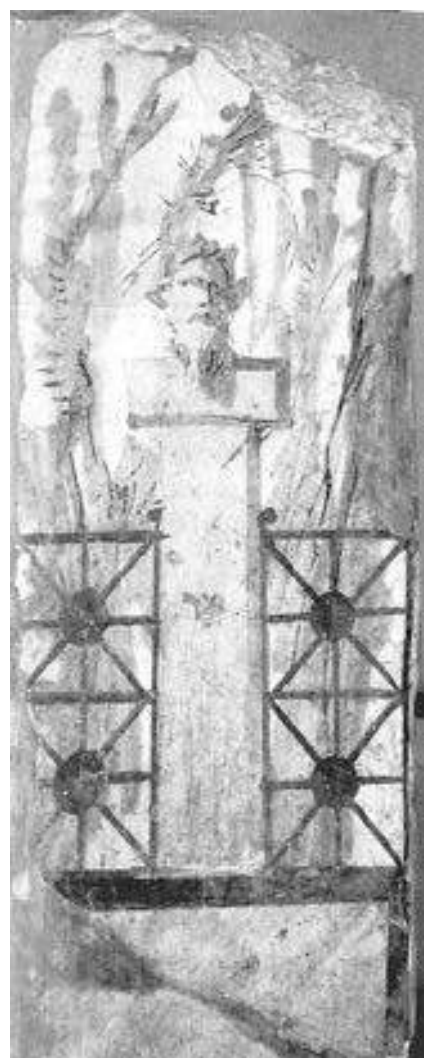


Fig. 11 - Alessandria, tomba del quartiere di Wardian, erma di Pan (VENIT 2002, p. 105, fig. 88).

⁹⁰ SETTIS 1988, p. 19.

⁹¹ RODZIEWICZ 1992, p. 329.

⁹² VENIT 1988, pp. 71-91; ID. 1993, pp. 383-390; ID. 2002, pp. 101-118.

⁹³ A fianco di questa, su un piano parietale nuovamente orientato in direzione est-ovest, è rappresentato un pastore con il suo gregge.

⁹⁴ Venit (1988, pp. 86-87) ipotizza una collocazione al II sec. a.C.; Weitzmann (1979, p. 273) e Barbet (1980, pp. 391-400) propongono la datazione al IV sec. d.C. Recentemente Seif-el-Din e Guimier-Sorbets hanno proposto una datazione all'epoca imperiale (fine I sec. d.C. - inizio II sec. d.C.) basata sulla tecnica pittorica, GUIMIER-SORBETS 2014, p. 157.

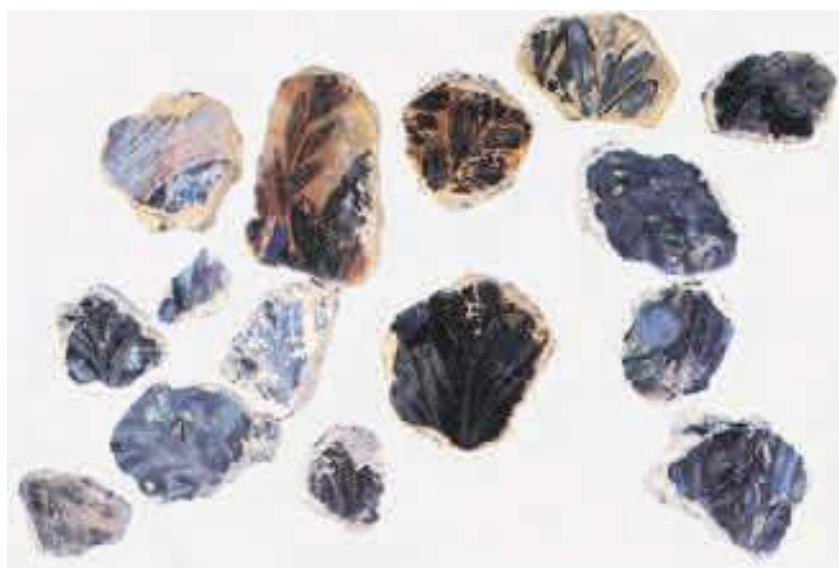


Fig. 12 - Masada, Palazzo Nord, frammenti dal cubicolo 88 (FOERSTER 1995, pl. VIb).

lungo l'intera superficie parietale dell'ambiente⁹⁷ (fig. 12). I lacerti attestano la presenza di elementi attribuibili ad oleandri in fiore, frutti sferici su rami e tronchi di palma e, pur nella loro frammentarietà, manifestano alcune analogie con il modello della Villa di Livia, soprattutto nella resa del colore di fondo, trattato con diverse sfumature che vanno dal grigio all'azzurro, e nella densa rappresentazione del fogliame, dei frutti e dei fiori. L'esempio, databile alla seconda metà del I sec. a.C., verrebbe a rivestire un ruolo assai significativo in quanto attesterebbe il ricorso alla pittura di giardino in una fase contemporanea alla sua iniziale diffusione a Roma. La decorazione di Masada assume poi rilievo ancor maggiore laddove si pensi che essa, per quanto scarsamente conservata, rappresenta l'unica testimonianza attualmente a nostra disposizione dell'utilizzo della pittura di giardino in un contesto architettonico di età tardo ellenistica, dove la complessiva organizzazione degli spazi esterni doveva trarre un grande impulso dal modello del *paradeisos* persiano⁹⁸. Stimolo questo di cui non si può escludere l'estensione anche alle forme e agli schemi secondo i quali il giardino veniva rappresentato, come in ambito persiano potrebbe essere suggerito dal persistere, ancora nel VI sec. d.C., della consuetudine da parte dei sovrani sassanidi di far disegnare e tessere su un'immensa tappezzeria l'immagine dei propri giardini, per averla con sé durante i mesi invernali⁹⁹.

Non si può tuttavia ignorare che, secondo alcuni, proprio nella sistemazione della terrazza del Palazzo Nord, e in particolare nella concezione e decorazione dei cubicoli, sarebbero riconoscibili influssi italici, al punto da suggerire delle affinità di ideazione con la Villa della Farnesina, soprattutto per quanto riguarda la localizzazione dei cubicoli nella parte superiore del complesso con le loro aperture tramite ampie finestre verso il paesaggio¹⁰⁰. Nell'attuale lacunosità di documenti relativi alla fase di formazione dell'iconografia, le pitture di Masada, a seconda di come le si voglia interpretare, possono così costituire un ulteriore tassello per la problematica determinazione di un affondarsi in ambito orienta-

è stato sostenuto che la tomba fosse solamente rimasta in uso in età romana⁹⁵.

Se, al di là dei suoi discussi confini cronologici⁹⁶, possiamo concludere che in ogni caso l'immagine del giardino della Tomba di Wardian costituisca un brano isolato, non inseribile in una tradizione affermata, estremamente importante potrebbe essere invece la conferma che il materiale frammentario proveniente dal cubicolo 88 della terrazza superiore del Palazzo Nord di Masada (M1) appartenga effettivamente ad una decorazione di giardino in grande scala che si sviluppava

⁹⁵ Interessante a questo proposito il contributo di R. Witt, che affronta il complesso tema dei sincretici programmi iconografici delle tombe greco-romane: WITT 2012, pp. 1-11.

⁹⁶ Riguardo ad essi si ritiene comunque improponibile la datazione bassa di Weitzmann e Barbet, che individuano nell'iconografia attestata nella camera funeraria il riferimento all'episodio di Giona. Sembrano condivisibili le obiezioni mosse al proposito da Venit (1988).

⁹⁷ FOERSTER 1995, pp. 171-174, pl. VIb-c; NETZER 1991, pp. 102-134, 137-147 e più recentemente Id. 2006, pp. 27-32.

⁹⁸ NIELSEN 1994; Id. 1996, pp. 209-212.

⁹⁹ GRIMAL 1993, p. 51; STAUFFER 1991, pp. 43 ss.

¹⁰⁰ Non è priva di suggestione l'osservazione di Foerster che ricordando il rapporto di amicizia tra Agrippa, a cui si attribuisce la Villa della Farnesina, e Erode ipotizza un coinvolgimento degli architetti di Agrippa a Masada, cfr. FOERSTER 1995, p. XXIV.

le delle radici della pittura di giardino – che dall'area persiana sarebbe arrivata a Roma tramite i modelli attestati nei regni ellenistici –, oppure rappresentare un argomento a favore di una autonoma definizione del genere in ambito italico.

A dare maggior risalto a quest'ultima posizione contribuisce la particolare sensibilità nei confronti dell'elemento naturalistico propria della tradizione etrusco-italica, già segnalata da J.M. Dentzer¹⁰¹, che può aver dato maggior impulso allo sviluppo di tale schema decorativo. Una testimonianza al riguardo si può trovare nelle pitture del complesso ipogeo venuto alla luce nell'area suburbana di Caere¹⁰² (fig. 13). Gli ambienti, da



Fig. 13 - Caere, complesso ipogeo, particolare della decorazione della parete di fondo della nicchia (CRISTOFANI, GREGORI 1987, p. 7, fig. 11).

connettere nella loro prima fase di vita a funzioni culturali legate ai riti purificatori per le nozze, e alla celebrazione dei *Rosalia* nel loro tardo utilizzo di III sec. d.C., sono caratterizzati da una sequenza di palme su intonaco bianco che ricorda in maniera stringente lo schema decorativo della tomba di Anfushi. Venendo avanzata per le pitture di Caere una datazione, basata su dati epigrafici e quindi altamente attendibile, alla prima metà del III sec. a.C.¹⁰³, anche per i dipinti parietali di Anfushi non sarebbe da escludere una retrodatazione.

L'esempio di Cerveteri verrebbe quindi ad attestare una tendenza insita nel sostrato italico alla rappresentazione di natura; carattere che, comunque, negli esiti della pittura di giardino romana va messo in relazione con particolari condizioni sociali e culturali in grado di condurlo a pieno sviluppo. È quanto rileva S. De Caro¹⁰⁴, quando osserva che la fortuna e l'evoluzione del tema alla fine del I sec. a.C. sono una piena espressione del diffondersi, nella classe dirigente augustea, dell'ideologia della villa e dunque del vivo apprezzamento per una tipologia residenziale di cui il giardino si pone come l'elemento più significativo. Va d'altronde aggiunto come un terreno adatto all'affermazione di tale genere pittorico si vada già formando durante il I sec. a.C., nel passaggio dal concetto utilitaristico dell'*hortus*, «considerato alla stregua di un capitale da far fruttare»¹⁰⁵, a quello del giardino inteso come luogo da godere esteticamente (*voluptuariae possessiones*)¹⁰⁶; un cambiamento di prospettiva che viene ben testimoniato dalla passione per i giardini di Cicerone¹⁰⁷ e da numerosi passaggi del *De re rustica* di Varrone, come quello in cui persino i locali colmi di frutti della fattoria di Tremellio Scrofa risultano apprezzati per il piacere che sanno donare alla vista, superiore al diletto stesso derivante dalla contemplazione di opere d'arte in ricche dimore: [...] *Fundi enim eius, propter culturam iucundiore spectaculo sunt multis quam regie polita aedificia aliorum, cum huius spectatum veniant villas, non ut apud Lucullum, ut videant pinacothecas, sed oporothecas* [...]¹⁰⁸.

¹⁰¹ DENTZER 1962, pp. 533-594.

¹⁰² CRISTOFANI, GREGORI 1987, pp. 1-14.

¹⁰³ Per la presenza dell'iscrizione *C. Genucio(s) Clousino(s) prai(tor)*, riferibile a C. Genucio Clepsina console negli anni 276 e 270 a.C. (*Clousinos* corrisponderebbe al gentilizio etrusco *Clevsina*).

¹⁰⁴ DE CARO 1993, pp. 293-294, l'autore cita una tomba ora perduta di Capua (IV-III sec. a.C.), quella di Cerveteri (fine III sec. a.C.), un'altra tomba non conservata di Taranto (II-I sec. a.C.), oltre alla consueta tomba di Anfushi.

¹⁰⁵ SODO 1992, p. 19.

¹⁰⁶ CIC., *Ad Att.*, XII, 25.

¹⁰⁷ Cfr. GRIMAL 1990, pp. 352-358.

¹⁰⁸ VARR., *De re rustica*, I, 2, 10.

CAPITOLO II
GLI ELEMENTI DELLA RAPPRESENTAZIONE:
TESTIMONIANZE DALLA SECONDA METÀ DEL I SEC. A.C. AL I SEC. D.C.

1. LA STRUTTURA

Nello schema dei giardini dipinti si è potuta osservare una tripartizione, in linea con la prassi artigianale della pittura parietale romana, che prevedeva una netta scansione della parete in tre fasce (zoccolo, zona mediana, fascia superiore), consuetudine questa che non doveva essere estranea all'abitudine degli affrescatori romani di procedere per pontate orizzontali¹. Anche all'interno di questa tripartizione, sono individuabili tutti gli elementi convenzionali che stanno alla base dell'organizzazione geometrica dello spazio pittorico.

Nell'analisi che segue, si prenderà in considerazione il campione romano e vesuviano, che per quantità di attestazioni e stato di conservazione risulta essere particolarmente eloquente al fine di comprendere la struttura della sintassi decorativa del sistema parietale.

A differenza degli artisti antichi, che si avviavano a decorare una parete partendo dall'alto, si procederà alla descrizione del materiale secondo una sequenza più prossima all'approccio visivo del fruitore. Si può dunque considerare in primo luogo la fascia della zoccolatura, che d'altronde risulta essere il più delle volte quella in migliori condizioni, se non addirittura l'unica ad essersi conservata, per poi passare all'esame della zona mediana, la quale doveva certo ricoprire – per motivi di percezione ottica, ma anche per la sua centralità nella lettura del significato dell'immagine – il ruolo di maggiore importanza nella composizione; infine, si pone la necessità di desumere dalle fonti il maggior numero possibile di dati sugli elementi delle pitture parietali più raramente giunti sino a noi, ovvero le partiture decorative che fungevano da elemento di chiusura della zona mediana e la fascia superiore degli affreschi.

1.1 LA FASCIA DELLA ZOCCOLATURA

Gli elementi che decorano la fascia inferiore della parete si possono sinteticamente ricondurre a tre precise categorie: incannucciata, balaustra, basamento di finestra (cfr. *grafico I*). La zoccolatura, cioè, può ospitare veri e propri elementi di recinzione, realizzati per mezzo di esili strutture di canne o assicelle di legno, oppure essere costituita da più solide balaustre "marmoree" o da lisci muriccioli che fanno da base a dei veri e propri finestrone che occupano la zona mediana. In rari casi di altissima committenza, come quelli della Villa di Livia (R1) e della Villa della Farnesina (R2), si è già osservata la compresenza nella stessa superficie parietale sia dell'incannucciata che della balaustra, disposte secondo una sequenza parallela a determinare una sorta di *ambulatio*². Frequentemente accade che le incannuciate e ancor più spesso le balaustre si presentino con un'articolazione in nicchie, a profilo semicircolare o rettangolare, contenenti per lo più fontanelle o altri motivi di arredo scultoreo³.

¹ Sulla tecnica di stesura dell'affresco romano cfr. soprattutto BARBET, ALLAG 1972.

² Si veda *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.

³ Sugli elementi di arredo cfr. *infra*, PARAGRAFO 3.

1.1.1 Incannucciata

Se si procede a quantificare il ricorrere dell'una o dell'altra tipologia, appare evidente il netto prevalere dell'incannucciata (cfr. *grafico I*), che è attestata per circa il sessanta per cento dei più di ottanta casi in cui è possibile determinare la decorazione dello zoccolo. Mentre il più delle volte essa si estende lungo l'intera fascia della zoccolatura, a partire cioè dal margine inferiore della parete, solo raramente si trova realizzata al di sopra di uno zoccolo nero⁴. Secondo una convenzione normalmente rispettata, il motivo è sempre di colore giallo, mentre il fondo su cui esso si staglia è in generale nero.

Al medesimo soggetto corrispondono diversi livelli di esecuzione, relativamente sia alla resa dei singoli dettagli sia alla struttura generale del motivo. Così alle fitte incannuciate della Villa di Livia, della Villa della Farnesina e dell'*Auditorium* di Mecenate (R3), in cui la resa volumetrica delle sottili canne raggiunge una definizione particolarmente accurata grazie agli effetti di luce, si oppone la maggior parte delle altre realizzazioni, che si attestano su livelli medi o addirittura corsivi⁵.

Nella struttura generale delle incannuciate, nonostante una sostanziale uniformità, che deriva dalla semplicità dei loro materiali costitutivi, si possono tuttavia notare delle varianti che in sintesi si riassumono nell'individuazione di un tipo *a*, che definiremo "a reticolo fitto", e di un tipo *b*, "a maglie larghe".

Per quanto riguarda il tipo *a*, un'evoluzione rispetto al recinto uniforme della Villa di Livia, costituito appunto da un denso reticolo di canne, è testimoniato da una serie di esempi in cui il fitto intrecciarsi dei bastoncini è intervallato da aperture arcuate o a profilo geometrico. La prima soluzione si trova ad esempio applicata per alcune delle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate, mentre una successione di aperture rettangolari caratterizza l'incannuciata che corre lungo le pareti del Sacello A dell'area sacra suburbana di Ercolano (E5)⁶ (*fig. 14*). Secondo un altro schema, il reticolo delle canne poteva essere scandito dalla presenza di strette aperture a fondo nero decorate da motivi "a cancello", come si può osservare questa volta nel triclinio della Casa del Bracciale d'oro (P43) (*fig. 15*) o nell'ambiente (a) della Casa dei Cubicoli floreali (P7)⁷.

Accanto a queste incannuciate, la cui resa appare piuttosto dettagliata e che sembrano in genere caratterizzare le pitture di giardino in ambienti coperti, le già citate recinzioni con reticolo "a maglia

larga" (tipo *b*) si propongono come una tipologia che, seppure rappresentata da un esempio di ottima fattura come quello dell'*Auditorium* di Mecenate, le cui nicchie dell'aula rettangolare alternano questo schema a quello già citato a reticolo fitto con aperture arcuate (*fig. 16*), trova probabilmente maggiori attestazioni in quanto di esecuzione meno impegnativa e dunque più veloce. Di norma essa si individua in composizioni destinate ad ambienti scoperti, come quelle della parete di fondo dei giardini porticati su di un lato solo della Casa di Sallustio (P27) e dei Dioscuri (P36)⁸, mentre in alcuni casi, ad esempio nella parete sud del giardino porticato della Casa

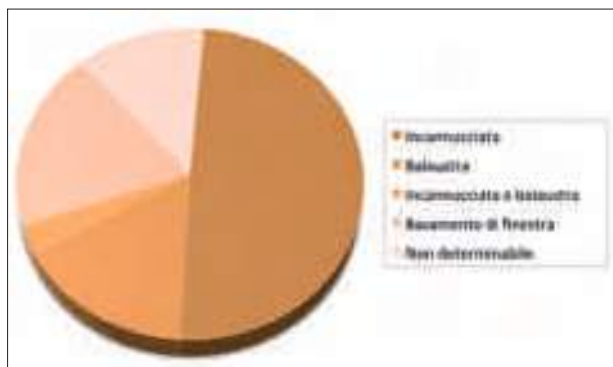


Grafico I - Elementi su cui si imposta la decorazione dello zoccolo.

⁴ Generalmente ciò si verifica in ambienti interni come i due cubicoli della Casa dei Cubicoli floreali (P7) o il cubicolo della Casa del Bracciale d'oro (P43).

⁵ Ciò vale anche per casi particolarmente elaborati dal punto di vista dello schema decorativo, come ad esempio quelli dei due ambienti della Casa del Bracciale d'oro e dei due *cubicola* della Casa dei Cubicoli floreali, dove la struttura a canne è resa tramite un piatto reticolo di linee gialle.

⁶ Una decorazione ancor più complessa è quella dello zoccolo dell'ambiente 32 della Casa del Bracciale d'oro, identificato come cubicolo, dove si presenta una sequenza di aperture arcuate, rettangolari e romboidali a fondo nero, sulla quale vengono realizzati motivi vegetali.

⁷ È invece nell'ambiente b della medesima abitazione che il graticcio appare, secondo un'impostazione ancora differente, ritmato da piccole edicole, chiuse da un elemento superiore rettilineo o ad arco ribassato.

⁸ Cfr. anche quelle attestate nei giardini della Casa di *Stallius Eros* (P3), della Casa-Bottega VII, 9, 27-40-41 (P59), della Casa dell'Orso ferito (P49) e della Casa I, 12, 16 (P14).



Fig. 14 - Ercolano, Sacello A, parete est (ESPOSITO 2005, fig. 1 a p. 223).



Fig. 16 - Roma, Auditorium di Mecenate, incannucciata con reticolo "a maglia larga" (foto Autore).



Fig. 15 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, triclinio (PPM VI, fig. 176 a p. 135).



Fig. 17 - Ercolano, Casa del Tramezzo di legno, particolare dell'incannucciata (foto Autore).

del Tramezzo di legno ad Ercolano (E2) (fig. 17), essa appare quale motivo largamente banalizzato, che funge ormai solo da elemento di rimando ad un'iconografia consolidata.

Uno sviluppo di questo tipo di incannucciata è quello che prevede negli spazi romboidali fra le canne la presenza di foglioline o fiori stilizzati, che peraltro non sembrano mai proporre l'intento di una realistica descrizione degli elementi vegetali emergenti dalla recinzione stessa, ma divengono dei puri motivi ornamentali; ciò appare evidente in numerose attestazioni, sia di discreto livello esecutivo – si vedano ad esempio le incannuciate raffigurate sulle pareti del giardino porticato della Casa della Venere in conchiglia (P17)⁹ (fig. 18) –,

sia di realizzazione più mediocre, come quelle dipinte sulle superfici murarie delle due fontane a nicchia della Caupona II, 9, 7 (P19) (fig. 19), nei pressi della Grande Palestra di Pompei, o quelle che decoravano lo zoccolo del giardinetto della vicina abitazione II, 9, 5 (P18). La presenza di un'analogha conven-

⁹ Si vedano anche gli esemplari delle pareti di fondo dei giardini della Casa di *Stallius Eros* (P3) e della Casa della Caccia antica (P53).



Fig. 18 - Pompei, Casa della Venere in conchiglia, giardino (MATTUSCH 2008, fig. 13 a p. 65).



Fig. 19 - Pompei, Caupona II, 9, 7 (PPM III, p. 332, fig. 4).

tronde naturale e nelle pitture di giardino l'immagine di queste transenne tende in alcuni casi a confondersi con quella delle più elaborate e solide balaustre in materiale lapideo, poiché l'interpretazione pittorica delle due strutture di recinzione in generale non fa registrare grosse differenze riguardo alle loro

zione pittorica si ritrova con estrema coerenza esecutiva anche in un contesto provinciale come quello testimoniato dalla *domus* scavata a Fréjus (F1), il cui cortile, che assolveva le funzioni di atrio, presenta lungo la fascia della zoccolatura un'incannucciata a maglie larghe con fiorellini schematizzati entro gli spazi romboidali (fig. 20).

In ulteriori casi, infine, la larghezza dei motivi lineari che costituiscono l'incannucciata fa pensare, più che ad una resa molto semplificata del sottile elemento cilindrico, alla rappresentazione di vere e proprie assicelle di legno incrociate – per esempio sia nel giardinetto che nel più ampio giardino porticato della Casa I, 7, 19 annessa alla Casa dell'Efebo (P6)¹⁰ (fig. 21) –, analoghe a quelle tuttora in uso nei giardini per fare da spalliera a piante rampicanti o per la costruzione di pergolati¹¹.

L'uso di assi di legno più o meno larghe per la costruzione delle recinzioni di aree verdi pare d'al-

¹⁰ Nel caso del giardino porticato si nota un'alternanza tra porzioni del recinto caratterizzate da un reticolo a larghe maglie e porzioni con decorazione "a cancello".

¹¹ Si veda anche l'esempio offerto dalle pareti del giardino dotato di triclinio estivo della Caupona I, 11, 16 (P11).



tipologie formali. Accade così che, di fronte a un caso come quello attestato lungo lo zoccolo della Casa VII, 4, 56, detta del Granduca (P54)¹², l'esilità della struttura rappresentata ci induca ad ipotizzare la riproduzione di una transenna lignea, piuttosto che di un analogo motivo in pietra (fig. 22).

1.1.2 Balastra

Per quanto riguarda le balaustre "marmoree", che sono attestate in una percentuale di circa il venti per cento dei casi considerati (cfr. *grafico I*), si è potuto constatare¹³ come esse siano già presenti nelle realizzazioni della Villa di Livia e – con minore evidenza data la limitatezza della superficie parietale conservata – nella Villa della Farnesina; in entrambi gli esempi, come si è detto, il motivo si trova raffigurato secondo un andamento parallelo rispetto a quello del reticolo di canne, dando luogo ad una sorta di *ambulatio*. Una diversa associazione tra la balastra e l'incannucciata, che emerge soltanto da uno sguardo d'insieme del complesso decorativo, appare nell'*Auditorium* di Mecenate, dove le nicchie dell'edera presentano il primo motivo, mentre quelle dell'aula rettangolare sono decorate – come si è visto – dal secondo.

Se in questi tre casi collegati a committenze di alto livello i due elementi di recinzione entrano "in sistema", negli esemplari



in alto a sinistra

Fig. 20 - Fréjus, *domus*, dettaglio dell'incannucciata (BARBET 2000, p. 14, fig. 12).

in alto a destra

Fig. 21 - Pompei, Casa I, 7, 19 annessa alla Casa dell'Efebo, giardino porticato (foto Autore).

qui sopra

Fig. 22 - Pompei, Casa detta del Granduca, particolare della transenna lignea (PPM I, p. 787, fig. 61).

¹² O forse anche in quello offerto dallo zoccolo della Casa del Panettiere VII, 3, 30 (P51).

¹³ Cfr. *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.



Fig. 23 - Pompei, Casa degli Archi (PPM II, p. 1042, fig. 4).

dell'area vesuviana la balaustra si configura come motivo "in sostituzione" dell'incannucciata stessa. Tali strutture di delimitazione, raramente lisce, appaiono molto più spesso scandite da decorazioni a rilievo o traforate, con motivi a "cancello", "graticcio" e "squame", come nel giardino della Villa di Livia, dove tutti questi elementi si trovano in sequenza alternata mentre il loro oggetto viene ben esaltato dagli effetti di chiaroscuro. La balaustra della Villa di Livia rappresenta in realtà un *unicum*, poiché nella maggior parte dei casi presi in esame si è invece individuato il prevalere di un solo motivo decorativo¹⁴ o, meno frequentemente, di due motivi alternati, come si manifesta nella Casa degli Archi (P16), dove lo zoccolo delle due pareti chiuse del giardino, porticato sugli altri due lati, appare scandito in una serie di partizioni traforate da motivi "a squame" e da elaborazioni del motivo "a cancello"¹⁵ (fig. 23).

1.1.3 Basamento di finestra

La terza e più semplice soluzione che veniva applicata nella decorazione dello zoccolo era quella che comportava la riproduzione di un basso muricciolo, dalla superficie liscia e normalmente di colore rosso, tutt'uno con la resa di finestroni entro i quali poteva essere orga-



Fig. 24 - Oplontis, Villa (foto Autore).

¹⁴ Ciò vale per le balaustrate dell'*Auditorium* di Mecenate (R3), della Casa di *M. Fabius Amandio* (P5), della Casa della Venere in bikini (P10), della Casa delle Amazzoni (P28), della Casa della Fontana piccola (P34) e delle Terme Stabiane (P44) di Pompei e della Casa del Mosaico di Nettuno e Anfritrite di Ercolano (E3); tutti esempi nei quali ricorre costantemente la decorazione "a cancello".

¹⁵ Si considerino anche gli esempi della Casa di Cerere (P8) e della Fontana grande (P33), dove si osserva l'alternanza del motivo "a cancello" con quello "a graticcio".

nizzata la vegetazione della zona mediana della parete¹⁶: si tratta proprio di un basso parapetto il cui spessore, ove si registri una discreta capacità esecutiva da parte delle maestranze – come nella Villa di *Oplontis* (OP1) (fig. 24) o nelle Case di Orfeo (P38) e del Centenario (P71) (fig. 25) – è reso attraverso l'effetto della luce che incide sulla linea d'intersezione tra la faccia superiore e il piano verticale.

In realizzazioni più mediocri, ad esempio nella parete est del giardino della Casa di *M. Fabius Amandio* (P5) o nella parete di fondo del giardino della cosiddetta Officina del *garum* (P13) (fig. 26), il motivo si presenta invece come un elementare zoccolo monocromo senza spessore, il cui margine superiore è delimitato da una linea bianca che – priva ormai di ogni connotato luministico – funge da semplice banda di chiusura.

1.2 LA ZONA MEDIANA

Passando all'analisi della zona mediana, si osserva come assai raramente l'organizzazione dello spazio parietale sia affidata soltanto alla componente caratteristica di tali rappresentazioni, ossia quella vegetale. Da quanto si evidenzia nel grafico II, soltanto in un limitato numero di esempi la vegetazione è concepita quale scenario continuo, mentre sovente essa appare scandita da elementi architettonici come colonne, paraste o graticci. Ancora più spesso, tuttavia, secondo un criterio di organizzazione dello spazio che porta a realizzazioni sensibilmente differenti dal punto di vista formale e del significato¹⁷, essa risulta impostata entro "finestroni", talora ridotti a semplici pannelli.

1.2.1 Lo schema a vegetazione continua

Come già si è anticipato, scarsamente attestati sono gli esempi in cui l'elemento vegetale si sviluppa in maniera ininter-



Fig. 25 - Pompei, Casa del Centenario (foto Autore).



Fig. 26 - Pompei, Officina del *garum*, giardino (PPM II, p. 768, fig. 10).

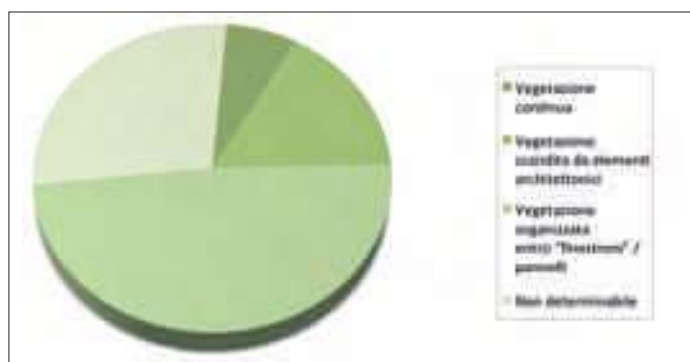


Grafico II - Schemi di strutturazione della zona mediana.

¹⁶ Cfr. *infra*, PARAGRAFO 2.

¹⁷ Sul problema del significato cfr. *infra*, CAPITOLO IV.



Fig. 27 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, cubicolo (*Il giardino dipinto* 1991, fig. 10).



Fig. 28 - Pompei, Casa di Sallustio, disegno ricostruttivo (*PPM. L'immagine di Pompei* 1995, p. 95, fig. 33).

rotta sulle pareti di un vano¹⁸. Tali realizzazioni, che per certi versi sembrano far trasparire una maggiore spontaneità ideativa, obbediscono comunque a criteri di strutturazione ragionata dello spazio, poiché anche al loro interno viene sempre ricercata una scansione ritmica della superficie parietale, sebbene essa sia affidata ad accorgimenti diversi dai consueti apparati architettonici.

¹⁸ Determinanti a questo proposito appaiono soltanto gli esempi della Villa di Livia (R1) e della Casa del Bracciale d'oro (P43). Infatti, le composizioni attestate nei giardini delle Case VII, 2, 13-15 (P45) e VII, 3, 30 (P51), ora perdute, potrebbero pure inserirsi nella categoria delle pitture continue, ma nel primo caso lo schema è documentato esclusivamente da un acquarello eseguito subito dopo lo scavo, nell'altro ci si può rifare soltanto ad una fotografia in bianco e nero che ne evidenzia assai limitatamente la zona mediana. Di poco interesse risulta anche il caso, dalla resa assai schematica, della cosiddetta Scuola di *Potitus* IX, 8, 2 (P71), testimoniato soltanto da una riproduzione grafica.

Prendendo infatti in esame lo schema del giardino della Villa di Livia (R1), già S. Settis¹⁹ osservava come la sequenza continua di piante ed essenze venga scandita dagli alberi ad alto fusto posti al centro delle nicchie della balaustra, che determinano gli assi verticali della composizione (abeti sui lati lunghi e un pino e una quercia sui lati corti); a ciò si può aggiungere che questi elementi emergenti della vegetazione conferiscono alla sua rappresentazione un ritmo preciso e una maggiore saldezza strutturale.

Ad un'analoga esigenza di "ordinare" visivamente la superficie parietale occupata dal "verde" e nel contempo alla tendenza a sentire il giardino – sia quello fittizio che quello reale – come uno spazio regolamentato entro precise coordinate ottiche, sembra possa aderire la presenza delle erme²⁰ sostenenti *pinakes* marmorei, che ritmano la vegetazione ininterrotta delle pareti del cubicolo della Casa del Bracciale d'oro (P43) (*fig. 27*), creando dei punti fermi all'interno di una dimensione di natura di per sé avvolgente e indistinta.

1.2.2 Lo schema a vegetazione scandita da elementi architettonici

Qualora la componente vegetale risulti scandita da veri e propri motivi architettonici, si osserva come gli elementi adottati per la resa di tali divisioni siano diversificati: vi si possono individuare infatti colonne e colonnine, paraste, strutture a graticcio o alcuni di tali motivi fra loro coordinati.

Entro questa serie appare manifesta una bipartizione: da un lato riscontriamo l'utilizzo di strutture dalla concreta plausibilità statica, che giungono all'imitazione di elementi dell'architettura reale dell'ambiente, dall'altro emerge il ricorso a divisioni architettoniche con carattere prevalentemente decorativo. In entrambi i casi, tuttavia, la vegetazione si mostra rigidamente racchiusa entro i limiti segnati dagli elementi divisorii, quasi fosse concepita entro pannelli.

L'esempio forse più significativo di una pittura ritmata da finti elementi strutturali è costituito dall'affresco della Casa di Sallustio (P27) (*fig. 28*), dove si propone addirittura il ricorso a paraste aggettanti in stucco, mentre semicolonne sempre in stucco dovevano dividere le superfici parietali decorate a giardino della Casa VII, 6, 28 (P57) (*fig. 29*) e della vicina Casa VII, 6, 7 (P56), entrambe distrutte dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale²¹.

Questi elementi divisorii, tuttavia, possono essere costruiti anche solo pittoricamente; in tal senso di particolare spicco è l'esempio, legato alla fase di II stile, dell'edera 25 aperta sul peristilio della Casa del Menandro (P9), testimonianza ancora a livello "embrionale" di una pittura in cui il tema della vegetazione appare decisamente condizionato dalla struttura architettonica: il giardino infatti non è soltanto scandito dalle colonne rappresentate in primo piano, ma è racchiuso inferiormente e lungo il suo margine superiore dal susseguirsi in profondità della serie di tende appese in secondo piano e delle ulteriori arcate del loggiato²².

Se qualche perplessità può dunque rimanere nel classificare tale esem-



Fig. 29 - Pompei, Casa VII, 6, 28 (PPM VII, p. 186, fig. 5).

¹⁹ SETTIS 2002, p. 11.

²⁰ Esse conservano anche la più ovvia funzione di elementi di arredo; cfr. *infra*, PARAGRAFO 3.

²¹ Un'analoga partizione della parete attraverso colonne in stucco si trovava nella Casa del Gran Portale ad Ercolano (E4).

²² Un analogo schema compositivo doveva essere applicato alla decorazione del vestibolo della Villa di *P. Fannius Synistor* a Boscoreale (BO1).



Fig. 30 - Pompei, Casa di Cerere, particolare delle paraste che scandiscono la decorazione (PPM II, p. 214, fig. 66).

pio quale effettiva pittura di giardino, non solleva incertezze al riguardo il caso attestato sulle pareti sud e ovest del giardino porticato della Casa I, 7, 19 (P6), annessa alla Casa dell'Efebo, dove eleganti colonnine ioniche tripartiscono le due superfici parietali. Una divisione presumibilmente in tre zone si doveva registrare anche su una parete del giardino della Casa di Cerere (P8) (fig. 30); tuttavia lo stato estremamente lacunoso della pittura, che rivestiva il muro di contenimento dello spazio aperto, impedisce di determinare in maniera attendibile quale fosse il livello esecutivo delle paraste che fungevano da elemento divisorio. Tale dubbio non sussiste a proposito del pur frammentario caso del pa-

diglione a graticcio riconoscibile in uno dei lacerti provenienti dal giardino della Villa della Farnesina (R2). Esso accoglie una fontana nella quinta prospettiva descritta dai montanti laterali e dalle basse pareti della zoccolatura, le quali li raccordano in profondità al saliente posteriore, dando luogo ad una costruzione finestrata, ben inseribile nel genere delle architetture di giardino²³.

Mentre tali elementi di divisione, che sembrano maggiormente rifarsi a strutture architettoniche concretamente esistenti, ricorrono soprattutto in ambienti esterni quali giardini e peristili, quelli che si presentano con carattere più spiccatamente ornamentale compaiono prevalentemente in ambienti interni²⁴.

Se consideriamo infatti il caso offerto dall'*Auditorium* di Mecenate (R3), possiamo notare come a ribadire la tripartizione del giardino lungo i tre lati di ogni nicchia, altrimenti segnata soltanto dalle reali linee di giuntura delle pareti, siano delegate anche delle strette paraste, che si sviluppano lungo i piani d'intersezione con un'esilità che ne esplicita la natura puramente decorativa.

Analogo carattere sembrano avere le sottili colonnine che scandiscono le pareti dei due cubicoli della Casa dei Cubicoli floreali (P7) (fig. 31). Si tratta in effetti di semplici cornici che dividono il giardino dipinto in una serie di "pannelli". Esse hanno il medesimo spessore delle strette bande bianche che coronano verticalmente agli angoli di entrambi i vani, connettendosi in alto con i loro minuscoli capitelli alla gracile cornice-trabeazione superiore; inferiormente, invece, si impostano sul fragile bordo del graticcio o su una sottile cornice che delimita la fascia della zoccolatura, come risulta evidente nel cubicolo C caratterizzato dal fondo nero.

Una natura ancora una volta decorativa sembra connotare pure la zona mediana delle pareti del triclinio della Casa del Bracciale d'oro (P43)²⁵ (fig. 32), scandita dalle aperture in serie di un padiglione a graticcio, il cui carattere ornamentale è testimoniato dalla resa appiattita e dalla presenza delle esili colonnine rappresentate su bande di color rosso vivo, di cui nulla contribuisce a denunciare il legame

²³ BRAGANTINI, DE VOS 1982, p. 123. Una realizzazione decisamente più banalizzata e più tarda di una simile struttura a graticcio tripartiva la zona mediana della parete sud del giardino della Casa del Tramezzo di legno a Ercolano (E2); la corsività dello stile e il precario stato di conservazione impediscono di individuare l'effettivo grado di rispondenza al reale originariamente raggiunto dalla pittura.

²⁴ Ciò parrebbe venire a conferma della distinzione già segnalata da A. Barbet (1985, p. 139), secondo la quale ci dovevano essere delle scelte precise da parte delle maestranze, che verisimilmente diversificavano gli schemi delle pitture a seconda del tipo di ambiente – a cielo aperto o chiuso – a cui erano destinate.

²⁵ Sul rapporto tra le pitture della Casa dei Cubicoli floreali e quelle della Casa del Bracciale d'oro cfr. MOORMANN 1995, pp. 214-225, il quale ritiene che alla base di tali composizioni vi sia la medesima *équipe* di pittori. Sempre per quanto concerne il legame tra tali decorazioni e più segnatamente riguardo la circolazione di motivi di bottega, si segnala il contributo di ESPOSITO 2005, pp. 223-230, cfr. *infra*, PARAGRAFO 6.



Fig. 31 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali, cubicolo "nero" (foto Autore).



Fig. 32 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, particolare del padiglione a graticcio (PPM VI, p. 136, fig. 177).

funzionale con la struttura del padiglione. Tali elementi architettonici, infatti, sebbene siano stati interpretati come assi di sostegno del padiglione stesso, appaiono in realtà svincolati dall'intelaiatura in canne; pur definiti con abilità pittorica nel loro volume, essi paiono obbedire principalmente alla funzione ottica di separare in maniera più vivace i graticci attraverso l'inserzione delle bande rosse, che ben risaltano con l'azzurro e il giallo dei padiglioni, supportando anche l'inserimento di medaglioni a fondo nero con figure di eroti, in calcolato contrasto cromatico con le bande rosse sottostanti.

1.2.3 Lo schema a vegetazione organizzata entro finestroni

Passando a prendere in esame la serie di pitture caratterizzate dallo schema a finestroni, presente in un altissimo numero di esemplari concentrati essenzialmente nell'area vesuviana – si tratta di circa il settanta per cento dei casi noti –, va osservato come tali strutture non vengano utilizzate esclusivamente per delimitare le vedute di giardino, ma si trovino anche ad incorniciare paesaggi in grande scala – con fiere, a soggetto sacrale o nilotico²⁶ –, con i quali i giardini spesso si trovano associati²⁷.

Si tratta effettivamente di vere e proprie finestre "panoramiche" di grandi dimensioni, in genere con il lato superiore ad arco ribassato, che, a seconda dell'ampiezza della superficie parietale occupata, pos-

²⁶ Sui paesaggi con fiere (*paradeisoi*) cfr. soprattutto lo studio approfondito di ANDREAE 1990, di BARBET 1995, pp. 33-34, e, da ultima, l'analisi di LEACH 2004, p. 129.

²⁷ Sull'associazione con altri schemi iconografici cfr. *infra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 2; LA ROCCA 2008, pp. 34-69.

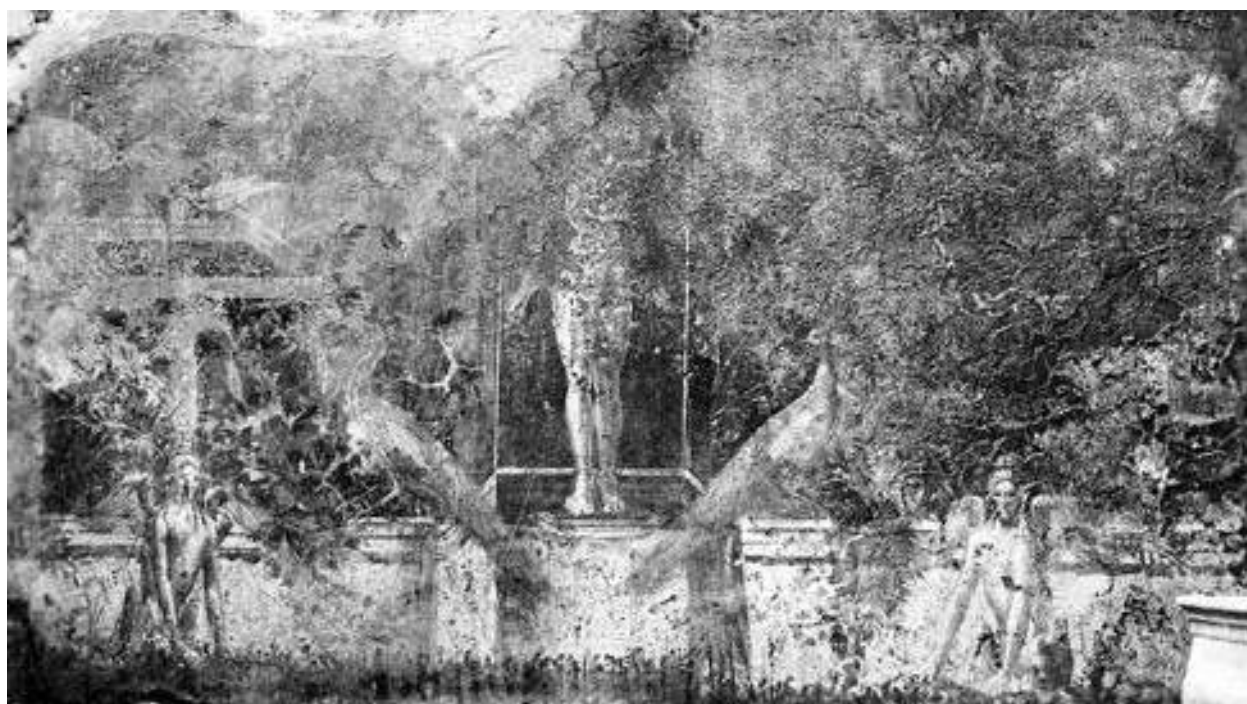


Fig. 33 - Pompei, Casa della Venere in bikini (PPM II, p. 553, fig. 41).



Fig. 34 - Pompei, Casa dell'Orso ferito (PPM VI, p. 781, fig. 57).



Fig. 35 - Pompei, Casa della Venere in conchiglia, particolare della veduta di giardino (foto Autore).

sono essere raffigurate singolarmente²⁸ o apparire – come spesso avviene – in sequenza. Realizzate in genere nella tonalità del rosso scuro, più raramente si presentano gialle o in entrambi i colori alternati.

In alcune composizioni si registra la sovrapposizione ai pilastri di sostegno delle arcate di alcune colonne dipinte²⁹ o in stucco³⁰, che articolano lo spazio in profondità; ma, al di là di queste realizzazioni dal forte carattere costruttivo, nella maggior parte dei casi i finestroni vengono sintetizzati

²⁸ Come ad esempio nella Casa delle Amazzoni (P28) o in quelle del Poeta tragico (P32) e di Romolo e Remo (P58).

²⁹ Si vedano gli esempi della Casa della Fontana piccola (P34), della Casa della Fontana grande (P33) e della Casa di Adone (P30).

³⁰ Ad esempio nella Casa dei Dioscuri (P36), nella Casa VI, 5, 5 (P29) o nel giardino porticato della Villa di *Oplontis* (OP1).



Fig. 36 - Ercolano, Casa del Mosaico di Nettuno e Anfitrite (foto Autore).

in semplici apparati di inquadramento architettonico o addirittura si riducono a strette bande di delimitazione dell'immagine di giardino³¹.

Tra gli esempi con inquadratura di carattere scenografico meglio conservati e di più alto livello qualitativo emergono le pitture della Casa della Venere in bikini (P10)³² (fig. 33), dell'Orso ferito (P49)³³ (fig. 34), del Centenario (P71) e, con particolare evidenza, le due vedute di giardino che decorano la parete di fondo dell'ampio peristilio della Casa della Venere in conchiglia (P17) (fig. 35), impostate entro piatti finestroni gialli su fondo azzurro, delimitati lungo i lati verticali e l'arcata superiore da ricche ghirlande vegetali. Accanto a queste composizioni collocate lateralmente alla grande scena mitologica con la nascita di Venere, trovano posto su altre pareti dell'ambiente ulteriori vedute di giardino, incorniciate questa volta da semplici bande rosse, che si diversificano da quelle più importanti associate alla scena figurata per il colore di fondo, verde rame o giallo. È qui messo in luce uno spiccato gusto per la *variatio* cromatica, ben manifesto nel complesso delle pitture di giardino caratterizzate dalla presenza dei finestroni nella zona mediana.

Questa particolare scelta pittorica, che doveva essere ad esempio attestata lungo le pareti del giardino della Casa della Fontana grande (P33), dove campiture a fondo azzurro e giallo si alternavano con regolarità³⁴, compare in maniera esplicita nelle pitture del giardino della Casa degli Archi (P16),



Fig. 37 - Pompei, Casa dei Ceii, particolare del pannello con giardino (foto Autore).

³¹ Essi risultano spesso arricchiti da numerosi motivi decorativi e a loro volta contornati da ghirlande a larghe foglie o da fasce di colore contrastante.

³² In questo esempio la vegetazione risulta organizzata entro finestroni gialli.

³³ In tal caso le vedute di giardino su fondo azzurro sono racchiuse entro finestrate rosse.

³⁴ Una libera combinazione di finestroni con campiture a fondo rosso e a fondo azzurro si ritrova sulle pareti est e ovest del giardino porticato della Villa di *Oplontis* (OP1). Diametralmente opposto è il caso testimoniato nella stessa villa di *Oplontis*, dove (nelle curate pareti della serie di ambienti posti in asse lungo il portico della *natatio*) si arriva ad un moltiplicarsi ossessivo delle sole campiture di fondo di colore giallo, racchiuse da finestroni rossi dal profilo superiore rettilineo.

Prosecuzione del giardino sottostante	Fregio con animali selvatici	Fregio con combattimenti navali o scene marine	Fregio con repertorio ornamentale da giardino
Casa dei Cubicoli floreali (a)	Casa annessa alla Casa dell'Efebo	Casa di <i>Caecilius Iucundus</i>	Casa del Bracciale d'oro
Casa del Menandro	Casa della Fontana grande	Casa del Centauro	
Casa delle Quadrighe	Casa dell'Orso ferito		
	Casa della Fontana d'amore		
	Casa IX, 5, 6.17		

Tab. I - Sistemi decorativi della fascia superiore nelle pitture conservate a Pompei.

dove il variare cromatico riguarda non solo i pannelli – quelli laterali gialli, quelli centrali azzurri – ma anche i finestrini, che, alternativamente rossi e gialli, appaiono incorniciati da ghirlande vegetali e ornati da svariati motivi di repertorio³⁵.

Qualora i finestrini siano ridotti a semplici bande di delimitazione dallo spessore più o meno ampio, essi possono comunque racchiudere vaste vedute di giardino, come nei casi della Casa del Mosaico di Nettuno e Anfiritre ad Ercolano (E3) (fig. 36) o dell'Officina del *garum*, oppure scandire una composizione a più stretti pannelli (ad esempio nella Casa di *M. Fabius Amandio*).

Il livello ultimo di questa frammentazione si incontra quando i pannelli, rappresentanti il mondo di natura, vengono estrapolati da una composizione omogenea e, compressi nelle loro dimensioni, divengono elementi di contorno nell'ambito di una decorazione della parete incentrata su tematiche differenti (in essi, quasi fossero dei *pastiches*, si assiste ad una vera e propria scomposizione sequenziale del giardino dipinto): possono citarsi gli esempi offerti dalle case dei Ceii (P4) (fig. 37) e della Caccia antica (P53) (fig. 38), dove limitati pannelli con giardini appaiono nella parte inferiore della parete ai lati di un grande paesaggio con animali selvatici, o quello, ancor più significativo, costituito dalla parete di fondo del giardino della Casa di Orfeo (P38), in cui due pannelli sono inseriti in maniera estremamente rigida entro l'estesa scena con l'immagine del cantore tracio fra gli animali.

1.3 LA FASCIA SUPERIORE

Dei sistemi decorativi che caratterizzavano la fascia superiore della parete, ben limitate sono le informazioni che è possibile ricavare dalle pitture a noi giunte, le quali raramente si sono conservate nella loro altezza complessiva. Il più delle volte non solo risulta indeterminabile tale fascia della parete, che del resto non sempre doveva essere decorata, ma permangono grosse perplessità anche per



Fig. 38 - Pompei, Casa della Caccia antica (foto Autore).

quanto riguarda quegli elementi che, per un limitato spessore, incorniciavano superiormente le vedute di giardino e che spesso costituivano le reali fasce di chiusura della superficie parietale. La mancanza di questi ultimi non costituisce tuttavia un grosso limite, dal momento che essi sono ovviamente ipotizzabili in ragione del sistema utilizzato per la scansione della zona mediana: architravi lisci o con semplici modanature, come nella Casa di Sallustio (P27), o decorati da girali vegetali, come ad esempio nella Casa della Fontana piccola (P34) (fig. 39); archivolti in tutta la serie di esemplari organizzati entro finestrini.

³⁵ Si tratta di rostri, elmi, teste leonine, bucrani e patere.



Fig. 39 - Pompei, Casa della Fontana piccola, disegno ricostruttivo (PPM. *L'immagine di Pompei* 1995, p. 196, fig. 76).



Fig. 40 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali, cubicolo azzurro (foto Autore).

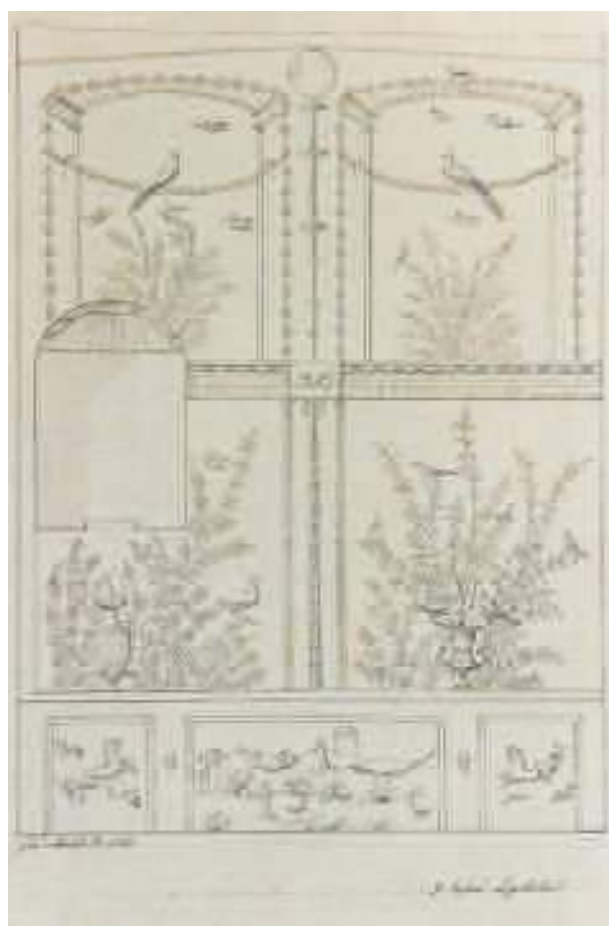


Fig. 41 - Pompei, Casa delle Quadrighe, disegno ricostruttivo (PPM. *L'immagine di Pompei* 1995, p. 313, fig. 115).

Per quanto riguarda la vera e propria fascia superiore (cfr. *tab. I*), si osserva come essa sia costituita in alcuni casi da una serie di aperture che si risolvono in un'effettiva prosecuzione dello spazio del giardino sottostante: si pensi, ad esempio, alla soluzione adottata nell'edera della Casa del Menandro (P9) o in quella del cubicolo azzurro della Casa dei Cubicoli floreali (P7) (*fig. 40*), oppure alla versione decisamente astratta e lontana da ogni coerenza naturalistica della Casa delle Quadrighe (P47) (*fig. 41*).

Nella maggior parte dei casi conservati, la parete è conclusa nella fascia sommitale da un fregio, che in comune con il giardino dipinto della parte mediana ha soltanto alcune tangenze tematiche: a popolarlo sono infatti il più delle volte animali selvatici in corsa, ma lo occupano anche scene di ambientazione marina o, in un caso emblematico come quello del cubicolo della Casa del Bracciale d'oro, la sequenza di tutto l'eterogeneo repertorio ornamentale da giardino – ovvero padiglioni, ghirlande, motivi vari di arredo –, che in tale contesto appare completamente slegato dallo schema a decorazione continua degli affreschi della zona mediana.

2. PRESENZE VEGETALI ED ANIMALI

L'elemento vegetale, nonostante l'apparente effetto di disposizione casuale, risulta in realtà inserito negli spazi parietali ad esso destinati secondo criteri rigidamente definiti. In genere piante di piccole dimensioni si trovano raffigurate in primo piano a decorare i margini delle *ambulationes*, come è evidente ad esempio nel giardino della Villa di Livia (R1), dove lungo la balaustra vi sono a distanza regolare cespugli d'edera, violette, iris e felci, o in quello della Casa di Sallustio (P27)³⁶; oppure cespugli e *omphaloi* d'edera appaiono anteriormente ai basamenti dei finestroni, come si può osservare lungo le zoccolature della Villa di *Oplontis* (OP1) (*fig. 42*) o della Casa di Orfeo (P38). Altrimenti bassi cespugli e piante in fiore trovano spazio immediatamente al di là degli elementi di recinzione dello zoccolo, seguiti poi nella zona mediana da piante di medio e alto fusto, che nel loro complesso costituiscono una

sorta di "barriera" omogenea per altezza e densità.

Come è stato già osservato da W. Jashemski³⁷, a cui si deve il fondamentale contributo di riconoscimento delle specie floreali e faunistiche raffigurate nelle pitture pompeiane³⁸, nella rappresentazione di questi elementi la resa dei singoli particolari fitomorfici risulta un obiettivo secondario di fronte alla ricerca di un forte effetto scenografico d'insieme. Anche di qui deriva la difficoltà di individuare con precisione le diverse essenze e categorie vegetali, che, mentre evidenziano una particolare varietà e d'altra parte anche una forte adesione al reale solo nelle esecuzioni di più alto li-



Fig. 42 - *Oplontis*, Villa, particolare della porzione inferiore della decorazione (foto Autore).

³⁶ Anche in questo caso lungo l'incannucciata si alternano con regolarità piante caratterizzate da larghe foglie ed altre con foglie sottili.

³⁷ JASHEMSKI 1979, pp. 81-82; ID. 1993, tabelle a pp. 405-406.

³⁸ Cfr. su questo problema anche FARRAR 1996, pp. 43-44.

vello – come nelle pitture della Villa di Livia o in quelle degli ambienti coperti della Casa dei Cubicoli floreali (P7) e del Bracciale d'oro (P43) –, nella maggior parte dei casi fanno registrare la presenza quasi costante di un numero ristretto di specie: ricorrono infatti in quasi tutte le composizioni l'oleandro, spesso in fiore, riconoscibile per le caratteristiche foglie lanceolate, utilizzato essenzialmente con funzione decorativa, ma che nell'antichità era noto per il suo veleno usato contro il morso dei serpenti; la palma da dattero (la *phoenix dactylifera*, probabilmente originaria della regione irano-arabica), raramente raffigurata con i frutti³⁹, e la pianta di mirto, individuabile per le sue foglioline acuminate, ma soprattutto per i tipici fiorellini bianchi. Meno regolare è l'attestazione di alberi – quasi mai a grosso fusto – e di arbusti, quali pini, cipressi, platani, melograni, allori, viburni, corbezzoli, ovvero di tutte le più consuete componenti della flora mediterranea, ma anche di alberi e piante da frutto come ciliegi, meli, peri, limoni, fichi. Tra gli elementi floreali si trovano poi le rose, i papaveri, le margherite, i gigli e le violette.

L'osservazione che, ove si attesti una maggiore varietà di vegetazione, sono contemporaneamente raffigurate alcune specie che di norma fioriscono in momenti diversi o necessitano di habitat differenti costituisce una conferma alla considerazione di W. Jashemski, secondo la quale nell'eseguire una pittura di giardino l'aspirazione principale era quella di ottenere un'immagine di natura lussureggiante, il cui effetto complessivo si doveva cogliere soprattutto da lontano, ma si prestava anche ad una visione ravvicinata e selettiva dei singoli dettagli.

Di solito la definizione accurata, che si riscontra per le piante in primo piano, soprattutto per quanto riguarda la resa di frutti e fiori, si va progressivamente sfaldando per quei particolari della vegetazione che sono rappresentati più in profondità, caratterizzati da un colore verde di tono sempre più scuro; spesso di questi ultimi appaiono semplicemente accennati i contorni e mancano le indicazioni delle nervature fogliari. Se si esclude l'esempio della Villa di Livia – e forse anche dell'*Auditorium* di Mecenate, per quello che ci è dato di vedere –, in cui è evidente il tentativo di inserire le varie piante nella dimensione atmosferica, rendendole secondo l'aspetto spontaneo che esse assumono in natura, nella maggior parte degli altri casi si osserva una rigidità scarsamente naturalistica nella rappresentazione dei rami e delle foglie.

Sempre accurata pare invece la resa della componente faunistica, costituita esclusivamente da uccelli in volo o appollaiati sui rami, sulle ghirlande, sui bordi delle fontane e delle recinzioni, sugli elementi di arredo. I volatili di grandi dimensioni, tra i quali prevale il pavone – ma trovano posto anche l'airone e, in maniera meno frequente, l'anatra e la pernice –, sono solitamente raffigurati in primo piano sul bordo della recinzione o nello spazio di fronte ad essa; a volte si presentano appoggiati sull'orlo delle fontane. A contatto diretto con la vegetazione, tra la quale volano o sulla quale sono appollaiati, appaiono invece colombi, piccioni, civette, gazze e tortore, ma soprattutto numerosissimi altri uccelli come passeri, orioi, ghiandaie, tordi, rondini e merli⁴⁰.

3. L'ARREDO E IL REPERTORIO DECORATIVO

Nello spazio del giardino – disciplinato, come s'è visto, entro precisi schemi architettonici – sono raffigurati numerosi motivi di arredo e di decorazione, per lo più versioni pittoriche di manufatti reali, che si associano in complessi più o meno ricchi ed elaborati.

3.1 L'ARREDO SCULTOREO

L'unità fondamentale su cui si imposta l'arredo del giardino dipinto è la piccola fontana che viene rappresentata anteriormente agli elementi di recinzione della zoccolatura, in genere al centro del-

³⁹ Si tratta per lo più di giovani palmizi; uno dei rari esempi in cui sono visibilmente rappresentati anche i frutti è quello attestato sulle pareti laterali delle fontane con nicchie a mosaico dell'Osteria a giardino (P19). Del resto la produzione di frutti si verifica solo nei territori dell'Africa settentrionale, nell'Asia sud-occidentale e nella Spagna meridionale; nel restante bacino del mediterraneo viene coltivata solo come pianta ornamentale.

⁴⁰ Per un confronto con la rappresentazione dei volatili nei mosaici romani, cfr. TAMMISTO 1997.



Fig. 43 - Pompei, Casa dell'Orso ferito, particolare della sfinge (foto Autore).

le nicchie formate dalle incannucciate o balaustre dello zoccolo. Almeno il cinquanta per cento dei giardini dipinti censiti conferma la presenza ricorrente di tali motivi⁴¹, che il più delle volte appaiono in serie a distanze regolari e più di rado, singolarmente, al centro della parete.

A determinare la forma delle fontanelle, di per sé non molto articolata, concorrono essenzialmente due elementi: un supporto e un catino, entrambi di colore biancastro ad imitazione della pietra o del marmo. Il supporto, a sua volta appoggiato su di una base più o meno elevata, si configura di solito come semplice fusto, liscio in casi di realizzazioni alquanto modeste⁴², oppure con scanalature⁴³, vegetalizzato⁴⁴ o a colonnina tortile⁴⁵. Altrimenti esso viene sostituito dalla presenza di figure di animali fantastici, in genere sfingi (fig. 43)⁴⁶ e centauri⁴⁷ seduti sulle zampe posteriori, sul cui capo si imposta il catino. Quest'ultimo, nella maggior parte dei casi di forma circolare e più raramente quadrangolare, evidenzia spesso cornici decorate lungo l'orlo, mentre la coppa, solitamente priva di decorazioni, talora presenta una regolare baccellatura⁴⁸ o sembra imitare la valva di una

conchiglia⁴⁹; in alcune creazioni, in sostituzione della fontana costruita attraverso l'innesto di un alto supporto e di un catino, o accanto ad essa, ne appare un altro tipo che prende ispirazione dalla forma del cratere⁵⁰. A volte, nei contesti in cui più fontane sono raffigurate in serie, le diverse varianti risultano affiancate, a denunciare quel gusto per la *variatio* che abbiamo già osservato a proposito del cromatismo delle campiture di fondo e che ritroviamo caratterizzare nel loro complesso anche gli elementi decorativi e di arredo⁵¹: in alcuni esempi le fontane a catino circolare possono dunque essere alternate

⁴¹ Cfr. tavola sinottica a p. 223.

⁴² Ad esempio nella Casa del Tramezzo di legno ad Ercolano (E2) o nella Casa pompeiana I, 12, 16 (P14).

⁴³ Si vedano i casi delle fontane dell'*Auditorium* di Mecenate (R3) o della Casa di Sallustio (P27).

⁴⁴ Nella Villa di *Oplontis* (V5) o nel giardino della Casa della Venere in conchiglia (P17).

⁴⁵ Negli esempi della Casa di *M. Fabius Amandio* (P5), della Casa del Mosaico di Nettuno e Anfritre (E3) e, ancora, della Villa di *Oplontis*.

⁴⁶ Si considerino gli esemplari della Casa dei Ceii (P4), della Casa della Venere in bikini (P10), della Caupona I, 11, 16 (P11), della Casa degli Archi (P16), della Casa V, 4, c (P26), della Casa dell'Orso ferito (P49), della Casa VII, 6, 28 (P57), della Casa della Fontana d'amore (P66), della Casa del Centenario (P71), della Villa di *Oplontis*. Per quanto riguarda la resa delle sfingi, viene sempre utilizzato il medesimo modello: esse appaiono sedute sulle zampe posteriori, secondo una visione frontale o scorciata (MOORMANN 1988, pp. 57-58).

⁴⁷ Centauri appoggiati sulle zampe posteriori, quasi in posizione rampante, si trovano nelle pareti della Casa degli Archi (P16) e nella serie degli ambienti lungo la *natatio* della Villa di *Oplontis* (OP2).

⁴⁸ Ad esempio ciò è evidente nella fontana della nicchia (61) della Villa di *Oplontis* o in alcuni esemplari del giardino della Casa della Venere in conchiglia.

⁴⁹ Si vedano i casi del cubicolo a fondo nero della Casa dei Cubicoli floreali (P7) o del cubicolo della Casa del Bracciale d'oro (P43).

⁵⁰ Cfr. gli esemplari della Villa della Farnesina (R2), dell'*Auditorium* di Mecenate (R3), della Casa delle Vestali (R4), della Casa annessa alla Casa dell'Efebo (P6), della Casa della Venere in conchiglia (P17), della Casa con Osteria a giardino (P19), della Casa VI, 5, 5 (P29), delle Terme Stabiane (P44), della Casa delle Quadrighe (P47), della Casa di Mercurio (P48), di quella del Panettiere (P51), della Casa di Romolo e Remo (P58), dell'*Hospitium* (P69) e della Villa di *Oplontis* (OP1).

⁵¹ Casi esemplificativi sono quelli della Casa degli Archi, dell'Osteria a giardino e della Villa di *Oplontis*; ben diverso, invece, è l'effetto estremamente sobrio ottenuto dalla serie di fontane dalla forma analoga raffigurate sulla parete di fondo nel giardino della Casa di Sallustio.

a quelle a cratere o con catino quadrangolare⁵², mentre in altri casi è attestata addirittura la compresenza di tutte e tre le tipologie⁵³.

Nella maggior parte delle testimonianze, all'interno della coppa è presente l'acqua; e si tratta per lo più di acqua zampillante⁵⁴, che solo in rari casi lascia posto alla meno dinamica raffigurazione di quella che sembra semplicemente acqua piovana raccolta nell'invaso⁵⁵. L'acqua pare rivestire un ruolo talmente importante nell'iconografia del giardino che spesso l'elemento del catino viene rappresentato secondo una prospettiva esasperata, che lo rende più ampiamente visibile e ne esalta il contenuto⁵⁶. A conferire una maggiore vitalità all'organismo da cui scaturisce l'acqua contribuisce, inoltre, la presenza ricorrente di uccelli appollaiati, in coppia o singolarmente, sull'orlo delle fontanelle ad imitazione dello schema del noto mosaico di Soso⁵⁷; ai piccoli volatili, intenti a bere dalla coppa, si sostituisce talvolta un più maestoso pavone.

Non si trovano realizzazioni pittoriche delle fontane più complesse che sono invece documentate in versione scultorea, in cui l'acqua poteva sgorgare ad esempio dall'otre di un satiro o dalla bocca di un delfino; in alcuni casi, tuttavia, sono attestate in pittura delle ninfe acquatiche che sorreggono con entrambe le mani un catino, in genere contenente la consueta acqua zampillante (fig. 44)⁵⁸. Queste figure femminili sono spesso rappresentate in coppie simmetriche, secondo un gusto per il *pendant*; e mentre a volte, come è stato osservato⁵⁹, attraverso la finzione pittorica sono imitate delle figure viventi, in altri casi le ninfe sono descritte come se fossero delle semplici statue⁶⁰.

Rispetto alla ricchezza di testimonianze relative alle fontane, assai limitata si rivela l'introduzione di statue nelle raffigurazioni di giardino: i personaggi rappresentati risultano solitamente connotati da un forte legame con il tema della natura e vengono collocati in genere su basamenti al centro delle nicchie della zoccolatura, o nell'asse centrale dei pannelli della zona mediana, o anteriormente agli stipiti dei finestroni. Predomina per lo più la figura di Venere, la quale ricorre almeno cinque volte⁶¹: considerata divinità protettrice del giardino⁶², essa



Fig. 44 - Pompei, Casa dei Ceii, particolare della ninfa (foto Autore).

⁵² Come è attestato, tra gli altri casi, nell'*Auditorium* di Mecenate o nella Casa pompeiana I, 7, 19 annessa alla Casa dell'Efebo.

⁵³ Ad esempio nella Casa della Venere in conchiglia o nella Villa di *Oplontis*.

⁵⁴ La presenza dell'acqua in movimento è proprio un *topos* nell'iconografia del giardino, a volte raffigurata nella forma di sottili zampilli proiettati verso l'alto, più spesso rappresentata ad imitazione del gorgoglio di una sorgente.

⁵⁵ Si consideri, per esempio, il caso delle fontane del cubicolo b della Casa dei Cubicoli floreali (P7) o del cubicolo della Casa di Polibio (P72); tale considerazione può forse valere anche per le fontane raffigurate all'interno delle nicchie della grande esedra dell'*Auditorium* di Mecenate.

⁵⁶ Cfr. *infra*, CAPITOLO IV.

⁵⁷ CHARBONNEAUX, MARTIN, VILLARD 1971, p. 156.

⁵⁸ Cfr. la Casa dei Ceii (P4), la Casa della Venere in bikini (P10), le Terme Stabiane (P44), la Casa di Romolo e Remo (P58), la Casa VII, 11, 11-14 (P61), la Casa della Fontana d'amore (P66).

⁵⁹ MOORMANN 1988, p. 44.

⁶⁰ Rarissima nelle pitture di giardino è anche la presenza di vasche d'acqua di piccole dimensioni, la cui immagine probabilmente non garantiva una resa figurativa di sufficiente risalto. Un caso evidente è quello della pittura scarsamente conservata della Casa di Cerere (P8), dove all'interno della nicchia quadrangolare formata dalla balaustra, in posizione centrale rispetto all'estensione della parete, si individuano tracce limitate di una vasca quadrangolare; ben diversi sono gli esempi offerti dalle Case di Adone (P30) e di Orfeo (P38), nei quali nelle immagini di giardino messe in scena appaiono raffigurazioni di piccoli bacini "naturali". Vasche sono invece più frequentemente rappresentate nelle versioni dei giardini miniaturistici (si pensi agli esempi provenienti dalle Case di *Successus*, degli Amorini dorati e della Villa Imperiale; cfr. JASHEMSKI 1993, pp. 395, 398, 403).

⁶¹ Nella Casa I, 7, 19 annessa alla Casa dell'Efebo (P6), forse nel piccolo giardino visibile dall'atrio, ma sicuramente nel più grande giardino porticato, nella Casa della Venere in bikini (P10), nella Casa II, 9, 5 (P18), nella Casa VII, 2, 13-15 (P45).

⁶² PLIN., *Nat. Hist.*, XIX, 50: [...] *hortos tutelae Veneris adsignante Plauto*.



Fig. 45 - Pompei, Casa di Adone ferito, particolare di Achille e Chirone (PPM VI, p. 430, fig. 41).



Fig. 46 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali, quadretto con Arianna e Dioniso (foto Autore).

appare solitamente in forma di statuetta affiancata da fontane o ninfe acquatiche, mentre nell'esempio della Casa della Venere in conchiglia (P17) l'immagine realistica della dea, descritta nel momento della sua nascita, è associata ad una statua di Marte⁶³. Ma nell'iconografia abituale rientrano anche personaggi della cerchia dionisiaca, come i satiri, il Sileno ebbro o Ermafrodito⁶⁴, sempre rappresentati insieme alle figure di ninfe reggi-fontana; è segnalata anche la presenza di Diana, nella Casa di Apollo (P31), e vanno considerati anche i due gruppi analoghi di Achille e Chirone nella parete di fondo del giardino della Casa di Adone ferito (P30) (fig. 45)⁶⁵.

L'atmosfera dionisiaca è evocata inoltre dai soggetti realizzati nei piccoli quadri, sorretti da pilastri o erme tra la vegetazione della zona mediana, nei piccoli quadri policromi, sorretti da pilastri o erme tra la vegetazione della zona mediana, in bibliografia definiti *stylopinakia*⁶⁶; si tratta di elementi di arredo



Fig. 47 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali, statuetta faraonica (foto Autore).

⁶³ La grande scena della nascita di Venere (cfr. tuttavia *infra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 2, per la specifica individuazione dell'iconografia) è fiancheggiata da due finestroni con pitture di giardino. Non va infine dimenticato che l'immagine della dea appare anche nella scena centrale della parete di fondo del giardino della Casa di Adone (P30), dove è raffigurato il momento della morte del cacciatore, che si abbandona tra le braccia di Venere.

⁶⁴ Ad esempio, nella Casa degli Epigrammi (P20) compare la figura di Sileno disteso, che sorregge un calice, e sempre Sileno è raffigurato in un'analogia posizione nella Casa di Romolo e Remo (P58); Sileno associato alla figura di Ermafrodito è visibile nel *caldarium* delle Terme Stabiane (P44); figure di satiri e menadi sono presenti nel ninfeo dello stesso complesso termale o nel piccolo giardino della Casa della Fontana d'amore (P66).

⁶⁵ Si tratta di gruppi anteposti agli stipiti rossi dei finestroni, entro i quali è organizzata la superficie della zona mediana. Va inoltre osservato che nella medesima parete, nel tratto di giardino raffigurato a lato della scena centrale con la morte di Adone, appare l'immagine molto probabilmente scultorea di *Eros* dormiente.

⁶⁶ Il termine, noto solo dal libro III dell'Antologia Palatina nella descrizione del tempio dedicato ad Apollonide a Cizico, nella sua forma diminutiva indica una dimensione relativamente modesta di questi oggetti. Per l'ipotesi che si trattasse



Fig. 48 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, triclinio (PPM VI, p. 137, fig. 178).



Fig. 49 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali, hydria di Osiride (foto Autore).

attestati pittoricamente assai di rado in creazioni di buon livello artistico, come quelle del cubicolo a fondo azzurro della Casa dei Cubicoli floreali (P7) e del cubicolo della Casa del Bracciale d'oro (P43). Nel primo caso nei pannelli centrali della zona mediana sono presenti quadretti con raffigurazioni di Arianna e Dioniso⁶⁷ (fig. 46), menade (o Arianna?) e satiro, coppia di musicisti, che denunciano appunto una predilezione per i personaggi ruotanti attorno alla sfera dionisiaca, analogamente a quanto è possibile osservare nei *pinakes* della Casa del Bracciale d'oro, dove si trovano raffigurate singolarmente le immagini di Arianna e di menadi addormentate, sostenute da erme con ritratti dalla forte caratterizzazione di un giovane personaggio femminile e di un satiro⁶⁸.

Altri quadretti a rilievo, sempre provenienti dai medesimi complessi, evidenziano invece il più raro gusto per la rappresentazione di soggetti derivati dal mondo egizio: l'immagine del bue *Apis*, ad esempio, è attestata isolatamente nel triclinio della Casa del Bracciale d'oro, mentre nella zona superiore già citato cubicolo a fondo azzurro della Casa dei Cubicoli floreali è duplicata e alternata con scene di offerta a divinità. L'intenzione di creare un'atmosfera egittizzante viene in questi due casi ancor più sottolineata dalla presenza tra la vegetazione della zona mediana di statuette faraoniche, stanti o sedute, che tengono in mano il simbolo della vita (*ankh*) (fig. 47).

Nello stesso clima rientrano le due coppie di sfingi accovacciate dipinte secondo uno stile arcaizzante nel medesimo triclinio della Casa del Bracciale d'oro (fig. 48); esse qui non rivestono la consueta funzione di elemento reggi-fontana, ma appaiono come oggetti di arredo autonomi del giardino, analogamente a quanto si verifica in casi come quelli offerti dalle pitture delle case di *Stallius Eros* (P3) e di *Cerere* (P8), oltre che del cubicolo della Casa di Polibio⁶⁹ (P72). Va d'altronde rimarcato come della sfinge sia documentato il ruolo di custode dell'acqua sacra⁷⁰ e come alcuni esemplari scultorei ne attestino l'impiego nel giardino in veste di fontana vera e propria con emissione dello zampillo dal corpo della statua⁷¹: tutto ciò contribuisce a giustificare la frequente associazione di tali figure fantastiche con le fontane all'interno dei giardini dipinti.

di tavolette su sottili sostegni a candelabra, quali appaiono frequentemente riprodotte nella decorazione parietale romana di III stile, cfr. PAIRAULT MASSA 1981-82, pp. 161-162.

⁶⁷ Dioniso su pantera è anche raffigurato nella medesima abitazione al centro della volta decorata dal motivo della pergola nel cubicolo nero, rivestito anch'esso da pittura di giardino.

⁶⁸ Altre erme si ritrovano nelle pitture della Casa delle Quadrighe (P47) (raffigurazione di *Ermes*) e della Tomba di *C. Vestorius Priscus* (P76) (rappresentazione di Dioniso barbuto?).

⁶⁹ Si considerino anche quelli della Casa del Labirinto (P37) e della *natatio* delle Terme Stabiane (P44).

⁷⁰ DEMISCH 1977, pp. 76-116.

⁷¹ Si veda ad esempio la piccola sfinge proveniente dalla decorazione del giardino della Casa di Loreio Tiburtino; cfr. MASTROROBERTO 1992, pp. 114-115.



Fig. 50 - Pompei, Casa delle Amazzoni, disegno ricostruttivo (PPM IV, p. 174, fig. 13).

Un riferimento all'atmosfera egizia ci viene ancora testimoniato dalla Casa dei Cubicoli floreali (P7), questa volta dalla pittura di giardino del cosiddetto cubicolo a fondo nero (b), dove la serie di attributi isiaci raffigurati lungo la fascia della zoccolatura – l'*hydria* di Osiride (fig. 49) e la *situla* d'oro per il latte di Iside – ha indotto qualche studioso a interpretare questo ambiente, ma anche il già citato cubicolo a fondo azzurro (b), come oratori dedicati alle funzioni religiose del culto egizio⁷², mentre altri hanno rifiutato tale identificazione, ritenendo più verosimilmente plausibile o la presenza di un proprietario addetto a tale culto⁷³ o piuttosto il riferimento generico ad una forma di positiva religiosità della vita⁷⁴.

Rientrano in tale gusto per la citazione di motivi derivati dall'Egitto anche il tempietto con le raffigurazioni delle tre divinità egizie Iside, Serapide e Arpocrate inserito nell'esempio della Casa delle Amazzoni (P28) (fig. 50), nonché, sebbene con evidenza minore, i timoni identificati come attributi della *Isis Pelagia* individuati nel Sacello A dell'area sacra suburbana di Ercolano (E5)⁷⁵.

3.2 GLI ELEMENTI DECORATIVI

L'immagine del giardino risulta strettamente connessa a tutto un repertorio di motivi decorativi che, impaginati secondo norme precise, appaiono più o meno costantemente sull'intera superficie pa-

⁷² LE CORSU 1967, pp. 239-254; TRAN TAM TINH 1975, p. 197.

⁷³ JASHEMSKI 1979, p. 74.

⁷⁴ MICHEL 1980, p. 387.

⁷⁵ Dubbia è l'identificazione della divinità a cui è dedicato il sacello, alla quale va comunque riferito con certezza il ruolo di protettrice dei marinai (Iside-Venere-Fortuna).



Fig. 51 - Pompei, Casa dell'orso ferito, giardino, *oscillum* (PPM VI, p. 781, fig. 59).



Fig. 52 - Pompei, Casa di Orfeo, particolare delle "stalattiti" (foto Autore).

rietaie: si tratta sia di ornamenti di natura vegetale, fondamentalmente incentrati sul tema della ghirlanda, sia di oggetti, appesi lungo la parte superiore della parete o applicati agli stipiti dei finestroni della zona mediana, che rappresentano la versione pittorica di manufatti in pietra o in metallo.

L'elemento che, data la sua natura vegetale, risulta perfettamente congruente con il tema del giardino è quello della ghirlanda. Essa non solo compare, secondo un utilizzo ampiamente documentato nel giardino reale⁷⁶, nella forma canonica di decoro appeso nella parte superiore del giardino dipinto, in genere tra gli intercolumni della zona mediana o nella parte arcuata dei finestroni, ma viene anche impiegata in altre, differenti associazioni: nella zoccolatura appare quale ornamento teso per segnare il basamento rettilineo di graticci e balaustre⁷⁷ – in linea con quella che anche in questo caso doveva essere una pratica diffusa⁷⁸ –, mentre riveste talora un ruolo di cornice più o meno larga lungo i bordi dei finestroni o dei pannelli in cui viene spartita la superficie della zona mediana⁷⁹.

Questo elemento vegetale appare a volte accompagnato da altri oggetti ornamentali, inseribili nella categoria degli *oscilla*, maschere, clipei, che normalmente risultano appesi in corrispondenza del centro di curvatura della ghirlanda o dei punti in cui essa è fissata all'architettura dipinta (fig. 51), oppure, qualora la ghirlanda sia aderente al bordo di un finestrone, ne scandiscono lo sviluppo in parti simmetriche. Tali motivi, che sono raffigurati anche autonomamente, a prescindere dalla presenza della ghirlanda stessa, appaiono sotto forma di maschere tragiche o satiriche, medaglioni decorati da motivi floreali o da figure a rilievo, clipei, *peltae*, elmi e *pinakes*, dando conferma della stessa varietà di soluzioni, tutte più o meno comprese nel complesso della *imagerie* dionisiaca⁸⁰, riscontrata nella serie degli analoghi manufatti in pietra.

Il carattere realistico che connota questi elementi dipinti, in ragione dell'uso effettivo che di tali oggetti si faceva nello spazio dell'abitazione romana, non sembra estendersi agli elementi decorativi raffigurati lungo gli stipiti dei grandi finestroni: si tratta generalmente di candelabri, bucrani e rosette (come

⁷⁶ GRIMAL 1990, p. 281.

⁷⁷ Tale soluzione si trova nei casi della Villa di Livia e della Villa della Farnesina, dove la ghirlanda tesa è attestata lungo entrambi gli elementi di recinzione, nell'*Auditorium* di Mecenate, nella Casa delle Vestali, nel cubicolo a fondo nero della Casa dei Cubicoli floreali, nella Casa di Cerere, nella Casa della Venere in bikini, nella Casa di Sallustio e nella Casa di Apollo.

⁷⁸ Ciò appare ad esempio evidente dall'analisi di alcuni giardini miniaturistici, come quello, attestato in condizioni frammentarie, proveniente dalla Casa del Bracciale d'oro.

⁷⁹ Si vedano i seguenti esemplari pompeiani: Officina del *garum*, Casa degli Archi, Casa della Venere in conchiglia, Casa delle Amazzoni, Terme Stabiane, Casa di Mercurio (P48), Casa del Centenario, Villa di *Oplontis* (giardino porticato).

⁸⁰ Per uno studio completo sugli *oscilla* provenienti dall'ambito pompeiano cfr. DWYER 1981, in cui viene anche discusso il problema del significato del termine *oscillum* a partire da un passo delle Georgiche (II, 385-389), in cui Virgilio testimonia l'uso di appendere ai pini degli *oscilla* in onore di Bacco, e dal commento di Servio a questo passo.

nell'Officina del *garum*, P13), rostri, elmi, patere, teste leonine e animali fantastici, che paiono rispondere essenzialmente ad un'esigenza di arricchimento complessivo dell'immagine.

A volte in associazione con le ghirlande appese lungo la sommità della parete, ma anche raffigurati come elementi autonomi nel delimitare il margine superiore dell'immagine di giardino, appaiono motivi di colore bruno, dal profilo irregolare e assottigliato verso l'estremità inferiore, per la cui problematica definizione può essere adottato il termine di "stalattiti"⁸¹ (fig. 52). Anche nei pochi casi in cui risultano ancora in buone condizioni di conservazione e visibilità, tali forme si manifestano infatti distanti, nella loro rigidità, dalla consueta resa dei vari elementi della flora che popola i giardini dipinti; per non aggiungere come sia il colore stesso di queste "stalattiti" che spinge ad escluderne un'interpretazione in chiave vegetale.

4. LA SINTASSI DEL SISTEMA PARIETALE

La considerazione specifica degli elementi che determinano l'assetto di ogni singola fascia della parete, nel suo approccio analitico che per forza di cose porta ad una frammentazione dell'organismo pittorico, ci induce a questo punto ad operare alcune osservazioni sulla loro interazione nell'ambito del più articolato contesto dell'intera superficie parietale, la cui impaginazione complessiva viene sostanzialmente condizionata dallo schema utilizzato per impostare la zona mediana, con vegetazione continua oppure scandita da elementi architettonici o organizzata entro ampi finestroni⁸².

Alla sequenza dei più evidenti assi orizzontali della composizione – ossia le recinzioni lungo lo zoccolo (incannucciata, balaustra, basamento di finestra), la fascia della vegetazione nella zona mediana e i motivi che ne segnano il limite sommitale (architavi, semplici modanature, decoro "a stalattiti", archivolti), la fascia superiore (intesa come prosecuzione del giardino sottostante o come fregio con decorazione indipendente) – si sovrappone una serie di elementi che della parete costituiscono secondari assi verticali e che, intrecciandosi con i primi, fungono da "trama" dell'immagine complessiva.

A presentarsi con particolare immediatezza ad un primo approccio visivo sono nella maggior parte dei casi gli elementi architettonici: si tratti – come s'è visto – di paraste e colonne, rappresentate in sequenza, o di stipiti di finestroni, che fungono da bande di inquadramento, in ogni caso essi tracciano delle evidenti direttrici longitudinali nell'ambito della parete, che ne risulta attraversata in tutto il suo sviluppo⁸³ o soltanto parzialmente⁸⁴.

Tuttavia, la nostra percezione della superficie parietale come un complesso unitario viene a legarsi in maniera ancor più specifica alla presenza di alcuni elementi di arredo che del giardino fanno parte integrante.

Si pensi soprattutto alle fontane⁸⁵, che a livello percettivo fungono da mezzo di collegamento tra lo zoccolo e la fascia mediana sviluppandosi in senso ascendente verso la parte centrale della parete: con particolare efficacia qualora appaiano raffigurate entro le nicchie formate da incannuciate o balaustre, ma anche ove si trovino più semplicemente a poggiare coi propri basamenti sui bassi muretti su cui si impostano i finestroni, esse creano sempre una sorta di cerniera ottica tra le fasce parallele della recinzione e della flora del giardino; la quale, d'altronde, è strutturata secondo un accostarsi in sequenza di elementi che non possono che svilupparsi in altezza e non sempre si intrecciano a formare una cortina vegetale compatta⁸⁶.

⁸¹ Su tale definizione non tutti gli studiosi sono però d'accordo; cfr. a questo proposito CAPITOLO I, PARAGRAFO 1, nota n. 13.

⁸² Cfr. *supra*, PARAGRAFO 1.2.

⁸³ Si considerino ad esempio i casi offerti dalla Casa di Sallustio, da quella annessa alla Casa dell'Efebo, dalla Casa della Fontana piccola e da quella dei Dioscuri.

⁸⁴ Si vedano a titolo esemplificativo le colonnine dei due *cubicola* della Casa dei Cubicoli floreali che si impostano al di sopra degli elementi di recinzione.

⁸⁵ Ma la stessa osservazione vale anche per i casi, meno frequentemente attestati, di *stylopinakia* sostenuti da pilastri o di statuette su basamento (cfr. *supra*, PARAGRAFO 3.1).

⁸⁶ Si pensi ad esempio agli alberelli del cubicolo a fondo nero della Casa dei Cubicoli floreali, disposti secondo una sequenza paratattica – condizionata forse dal fondo nero non atmosferico –, ma anche, ad un'attenta osservazione, a quelli raffigurati sulla parete di fondo del giardino della Casa della Venere in conchiglia.

Ad un'osservazione più dettagliata, ulteriori motivi di arredo, deputati invece alla decorazione dei margini superiori della parete⁸⁷, contribuiscono al medesimo senso di unitarietà dell'immagine suggerendo la connessione delle parti più alte della parete con quelle mediane: si tratta di tutta la serie degli elementi che pendono dall'alto, tra cui gli *oscilla*, ma anche le ghirlande e il decoro "a stalattiti", i quali comunque presentano uno sviluppo in senso verticale, pur nel loro più evidente andamento orizzontale.

Si pongono invece al di fuori di questa griglia, rigidamente concepita entro precise direttrici ortogonali, i numerosissimi uccelli rappresentati, in volo o appollaiati, nei più disparati punti del giardino; il loro ruolo appare senza dubbio determinante, anche nell'ottica di quegli effetti di resa illusionistica dello spazio naturale di cui si tratterà più avanti⁸⁸, per contribuire all'effettiva coesione dell'immagine dipinta, che dalla loro presenza risulta diffusamente vitalizzata.

5. L'EVOLUZIONE CRONOLOGICA

Dall'osservazione delle pitture di giardino considerate in tutti gli elementi che le compongono – da quelli strutturali fino a quelli costituenti il lessico decorativo – si possono ricavare alcune valutazioni relative alle loro modalità di evoluzione in rapporto alle diverse fasi cronologiche. Dati significativi al riguardo emergono soprattutto dalle testimonianze di III e IV stile (*tab. II*): si è già visto, infatti, come gli esempi di II stile, per quanto estremamente importanti nel quadro della formazione dell'iconografia, si presentino assai limitati e prevalentemente circoscritti all'area di Roma.

Dal punto di vista della struttura dell'immagine abbiamo notato come sia possibile individuare una chiara differenziazione nel sistema in cui è organizzata la zona mediana: accanto a rari esempi in cui la vegetazione si sviluppa sulle pareti in maniera continua, si sono distinte le pitture in cui essa appare ritmata da elementi architettonici, quali colonne o graticci, rispetto a quelle dove il complesso dei motivi vegetali risulta invece impostato entro finestroni, sintetizzati talvolta in ampi pannelli. La possibilità di queste alternative nella definizione della zona mediana corrisponde a tendenze attestate cronologicamente in fasi diverse.

Le immagini di giardino continue o scandite da elementi architettonici sono infatti documentate in complessi situabili cronologicamente entro la fase di III stile, mentre la moda di organizzare la vegetazione entro finestroni o pannelli sembra diffondersi essenzialmente a partire dal IV stile⁸⁹. Inoltre, se nel primo caso – come s'è visto – le pitture si stendono quasi sempre su campiture azzurre, nel secondo si manifesta una maggiore libertà nella scelta dei colori di fondo, in linea con l'atteggiamento vivacemente decorativo dei giardini dipinti di questa fase stilistica: ecco allora attestati accanto all'azzurro, secondo un livello inferiore di naturalismo, il giallo o addirittura il rosso. La *variatio* cromatica, che giunge ad alternare nella stessa parete fondali di colore diverso, è una consuetudine tipica del IV stile e denuncia un modo di concepire la parete da parte degli artigiani non più come un complesso unitario, ma come un insieme di superfici autonome fra loro assemblabili alla stregua di singoli pannelli⁹⁰.

Per quanto concerne la fascia della zoccolatura, il reticolo di canne appare raffigurato con continuità cronologica, a prescindere dal sistema di organizzazione della zona mediana; la balaustra, invece, qualora non sia rappresentata insieme all'incannucciata, ricorre per lo più in contesti di IV stile, articolati secondo il sistema a finestroni, i quali trovano peraltro nel basamento liscio il tipo più idoneo di zoccolatura.

Riguardo poi alla presenza dei fregi nella zona superiore, quel che si può dire, a fronte delle scarse testimonianze a noi giunte, è che la rappresentazione di soggetti autonomi, per quanto attinenti ad un'atmosfera di stampo naturalistico – come le teorie di animali selvatici o le scene marine –, pare es-

⁸⁷ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 3.1, sulla collocazione di questi motivi generalmente posti a delimitare il margine superiore dell'immagine di giardino.

⁸⁸ Cfr. *infra*, CAPITOLO III.

⁸⁹ Su questo punto si vedano le osservazioni delle pagine seguenti. Se si escludono alcuni spunti indicati da A. Barbet (1995, pp. 32-36), non sembra sia mai stata sufficientemente sottolineata la fondamentale differenza tra lo schema compositivo delle pitture di giardino di III stile e di quelle di IV stile.

⁹⁰ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 1.2.

III stile	Pompei	<i>Regio I</i>	Casa di <i>Stallius Eros</i> Casa annessa alla Casa dell'Efebo Casa dei Cubicoli floreali Casa di Cerere Caupona I, 11, 16 Caupona di <i>Sotericus</i> Casa I, 12, 16
		<i>Regio VI</i>	Casa di Sallustio Casa del Labirinto Casa di Orfeo Casa di Laocoonte Casa di <i>P. Crusius Faustus</i> Casa del Bracciale d'oro
		<i>Regio VII</i>	Casa del Granduca di Toscana Casa VII, 6, 28 Casa VII, 9, 27/40-41 (?) Casa di <i>M. Gavius Rufus</i>
		<i>Regio IX</i>	Casa di <i>Iulius Polibius</i>
	Ercolano		Casa dello Scheletro (?) Casa del Tramezzo di legno (?) Sacello A (?)
IV stile	Pompei	<i>Regio I</i>	<i>Domus Volusii Fausti</i> Casa I, 2, 17 Casa di <i>M. Fabius Amandio</i> Casa della Venere in bikini Officina del <i>garum</i> Casa I, 16, 3 Casa degli Archi Casa di <i>L. Ceius Secundus</i>
		<i>Regio II</i>	Casa della Venere in conchiglia Casa II, 9, 5 Osteria a giardino
		<i>Regio V</i>	Casa degli Epigrammi Casa di <i>L. Caecilius Iucundus</i> Casa di <i>M. Tofelanus Valens</i> Casa V, 2, 15 Casa V, 3, 7
		<i>Regio VI</i>	Casa delle Amazzoni Casa del Granduca Michele di Russia Casa di Adone Casa di Apollo Casa del Poeta tragico Casa della Fontana grande Casa della Fontana piccola Casa dei Dioscuri Casa VI, 14, 43 Casa dei <i>Vettii</i>
		<i>Regio VII</i>	Terme Stabiane Casa di <i>Optatio</i> Casa di <i>M. Gavius Rufus</i> Casa delle Quadrighe Casa di Mercurio Casa dell'Orso ferito Casa VII, 3, 30 Casa della Caccia antica Terme del Foro Casa di Romolo e Remo Casa VII, 11, 11/14 Casa VII, 14, 14-15
		<i>Regio VIII</i>	Caupona VIII, 7, 1

IV stile	Pompei	<i>Regio IX</i>	Casa di <i>M. Epidius Sabinus</i> Casa della Fontana d'amore Casa del Centenario
			Casa lungo la via degli Augustali Villa di Diomede Tomba di <i>Vestorius Priscus</i> Tomba di <i>G. Vibius Saturninus</i> Tomba n. 19 della necropoli di Porta Nocera
	<i>Oplontis</i>		Villa di <i>Oplontis</i>
	Ercolano		Casa di Nettuno e Anfitrite Casa del Gran Portale (?)

Tab. II - Elenco delle attestazioni per fasi stilistiche.

sere attestata essenzialmente in contesti parietali di IV stile⁹¹, mentre il sistema di concepire la zona superiore come una prosecuzione del giardino sottostante, o comunque come un'area in cui inserire gli elementi tipici della decorazione da giardino, sembra appartenere più specificamente alla tradizione di II e III stile⁹².

Se nella raffigurazione dei motivi della flora e della fauna non si osservano differenze sostanziali tra le decorazioni di II, III e IV stile, passando agli elementi di arredo e di decorazione, al di là – come già si è detto – di una più vasta scelta di motivi nei sistemi parietali realizzati per gli ambienti interni, si può cogliere nelle pareti di IV stile l'affermarsi del gusto per una maggiore varietà e articolazione delle soluzioni adottate.

Ciò risulta manifesto se si valutano ad esempio le fontane, non attestate peraltro in quello che è considerato dalla critica come il più antico esempio della serie, ossia il giardino della Villa di Livia: esse infatti, mentre evidenziano forme assai semplici nei complessi di II e III stile, dove prevalgono il tipo a catino circolare e quello a cantaro, rivelano nelle pareti di IV stile tipologie più complesse che prevedono non solo la presenza di catini quadrangolari, a volte in alternanza con quelli circolari e a cantaro, ma pure una tendenza ad articolare maggiormente il supporto, spesso costituito da sfingi o da centauri o da fusti vegetalizzati dallo sviluppo complesso⁹³. Inoltre, una variante delle fontane a catino e a cantaro, cioè quella della ninfa reggi-fontana, compare anch'essa il più delle volte in contesti di IV stile; la medesima osservazione vale pure, del resto, per le figure di sileni, satiri ed ermafroditi, mentre le sculture di ispirazione egizia, come le statuette faraoniche e le sfingi arcaizzanti, appaiono nella maggior parte dei casi in complessi di III stile, secondo un atteggiamento diffuso di "egittomania"⁹⁴.

Valutazioni di ordine cronologico si possono fare anche per quanto concerne le diversità riscontrabili nel sistema di applicazione delle ghirlande alle architetture dipinte, che ovviamente risulta una diretta conseguenza del tipo di struttura adottato per l'organizzazione della zona mediana: mentre nei rari esempi di II stile la ghirlanda compare esclusivamente, per quanto ci è dato vedere, nella forma di decoro lungo la base degli elementi di recinzione, nelle pareti di III stile oltre che in tale ruolo essa si manifesta come festone appeso alla sommità degli intercolumni, a differenza dei contesti di IV stile in cui appare il più delle volte quale ornamento teso lungo i contorni dei finestroni.

In associazione con tali decori vegetali, e comunque legata alla parte alta della parete, si è già osservata la presenza di *oscilla*, come medaglioni, maschere teatrali e pelte, ossia di tutto un insieme di elementi che risultano testimoniati con una certa continuità nelle diverse fasi cronologiche⁹⁵; tuttavia l'alternanza con le varianti costituite da clipei ed elmi sembra comparire con un certa frequenza so-

⁹¹ Fa eccezione l'esempio offerto dal giardino della Casa annessa alla Casa dell'Efebo, che peraltro forse appartiene ad una fase di ristrutturazione della parete.

⁹² Cfr. tab. I.

⁹³ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 3.

⁹⁴ DE VOS 1980b.

⁹⁵ Essi risultano peraltro scarsamente attestati nei rari contesti di II stile (in effetti solo nell'essedra della Casa del Menandro).

prattutto in complessi di IV stile, dove gli stessi motivi si ritrovano utilizzati anche come applicazioni sugli stipiti dei finestroni, associati a bucrani, patere, rosette e candelabri⁹⁶.

Per quanto riguarda infine un ulteriore elemento che a volte viene a determinare il limite superiore dell'immagine di giardino, ovvero il motivo delle "stalattiti", le pareti di cui si è conservata la fascia superiore testimoniano come esso sia presente, pur se in misura limitata, in tutte le fasi stilistiche a partire dall'esempio della Villa di Livia: un'attestazione percentualmente più rilevante si registra però in contesti di III stile, mentre nella fase successiva la presenza delle stalattiti si riduce a causa dell'adozione preferenziale dello schema a finestroni, che non contempla terminazioni di tal genere per il bordo superiore del giardino dipinto.

6. LA CIRCOLAZIONE DI "MOTIVI DI BOTTEGA"

La ricchezza di documentazione dell'area vesuviana consente di cogliere, nell'impostazione generale ma soprattutto nella realizzazione di singoli motivi, analoghe modalità esecutive, che potrebbero indurre ad ipotizzare l'intervento di una medesima *équipe* di pittori o comunque la circolazione degli stessi modelli nell'ambito di maestranze diverse. In tal senso i risultati maggiormente attendibili sembrano poter derivare da un'indagine condotta, piuttosto che sulla resa della vegetazione della zona mediana, che come si è visto si adegua in maniera abbastanza generalizzata ad un livello uniforme di fedeltà al dato naturale, sul ricorrere di particolari soluzioni formali nella definizione di specifici dettagli dell'arredo pittorico; cioè da una ricerca che troverebbe quale approdo ideale il riconoscimento di veri e propri "motivi firma" rivelatori, nella modalità quasi istintiva della loro iterazione, della presenza di una stessa mano in differenti contesti. Nella sostanza dei fatti, tuttavia, il forte degrado delle pitture – che incide soprattutto su aspetti esecutivi determinanti per un metodo di stampo "morelliano", quali i dettagli sovradipinti e i tocchi minuti volti a costruire le lumeggiature – costringe l'indagine nei limiti cui si faceva cenno in apertura del paragrafo: ovvero a stabilire come, per la raffigurazione dei singoli oggetti compresi nel repertorio codificato di tale genere pittorico, si faccia ricorso in più casi alle medesime varianti formali, che possono farci ipotizzare l'esistenza di uno stesso modello in circolazione o l'opera di una medesima "bottega"⁹⁷.



Fig. 53 - Particolare delle fontane: a. Pompei, Casa dei Cubicoli floreali (foto Autore); b. Pompei, Casa del Bracciale d'oro (PPM VI, p. 135, fig. 176).

⁹⁶ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 3.

⁹⁷ Sulla problematica delle botteghe cfr. i contributi del convegno *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano* tenutosi a Roma nel 1994 (*Mani di pittori* 1995); su questo tema cfr. anche LING 1991, p. 220.

Già Eric Moormann è arrivato ad individuare, in base ad una analisi dettagliata sia della tecnica pittorica che dello stile, un'identica organizzazione del lavoro nella Casa dei Cubicoli floreali e in quella del Bracciale d'oro, proponendo per entrambi i casi la presenza di un unico gruppo di decoratori⁹⁸.

A conferma dell'ipotesi avanzata dallo studioso, si possono aggiungere alcune considerazioni relative alle affini modalità di esecuzione di determinati particolari dell'arredo nei due complessi; analogie che tuttavia – in questo come in altri casi – non paiono mai spingersi fino ad un livello tale da attestare l'utilizzo da parte dei pittori di artifici tecnici, paragonabili a veri e propri cartoni, atti ad una riproduzione meccanica dell'immagine.

In primo luogo va posta l'attenzione sulla somiglianza formale delle due fontane a bacino circolare, una realizzata sulla parete nord del cubicolo a fondo nero della Casa dei Cubicoli floreali, l'altra sulla parete sud del triclinio della Casa del Bracciale d'oro: a prescindere dal precario stato di conservazione di quest'ultima, della quale purtroppo è totalmente perduta la parte del supporto e del basamento, l'affinità emerge chiaramente dalla forma della coppa e soprattutto da quella delle anse caratterizzate da un particolare motivo "ad occhiello" (fig. 53). Ulteriori fattori di relazione tra i due complessi si ricavano, inoltre, da elementi di minore evidenza: si consideri, ad esempio, il modo di definire la catenella di sospensione degli *oscilla*, raffigurata in realtà come se fosse costituita da motivi alternati di ovuli e doppi dentelli⁹⁹ (fig. 54), caratteristica che si ritrova anche negli esemplari della Casa di Orfeo (P38), della Casa di *Optatio* (P45) e della Casa VII, 6, 28 (P57) – associati tra l'altro dalla presenza comune a tutti e tre i casi della terminazione a stalattiti –; o la resa degli *oscilla* stessi, soprattutto per quanto riguarda la categoria dei medaglioni, che presentano lungo la circonferenza un bordo bianco realizzato come se fosse a rilievo, di cui viene riportata l'ombra nella parte inferiore; ovvero la forte similitudine nella rappresentazione del bue *Apis* sugli *stylopinakia* e degli altri motivi di gusto egizio come le statue faraoniche. A questi agganci di carattere formale va inoltre ad aggiungersi la convenzione, attestata sulla parete sud del cubicolo a fondo azzurro della Casa dei Cubicoli floreali e sempre sulla parete sud del triclinio della Casa del Bracciale d'oro, di rappresentare il pilastro di sostegno degli *stylopinakia* come elemento che prende origine da un basso palmizio.

Sulla scia di queste osservazioni si è spinto Domenico Esposito, che in anni più recenti ha posto l'accento sulla questione delle "maestranze"¹⁰⁰, avanzando una serie di riflessioni sulla circolazione dei modelli pittorici e sulle modalità di produzione delle botteghe di pittori¹⁰¹. In particolare lo studioso, analizzando le pitture di giardino del Sacello A rinvenute nell'area sacra suburbana di Ercolano¹⁰², ha potuto rilevare una serie di stringenti confronti con le decorazioni di analogo soggetto della Casa dei Cubicoli floreali e con quelle della Casa del Bracciale d'oro a Pompei, evidenziando un'unitarietà stilistica ed esecutiva comune ai tre complessi decorativi. Gli elementi repertoriali costituenti il serbatoio ico-



Fig. 54 - Particolare degli *oscilla*: a. Pompei, Casa dei Cubicoli floreali (PPM II, p. 18, fig. 28); b. Pompei, Casa del Bracciale d'oro (PPM VI, p. 135, fig. 176).

⁹⁸ MOORMANN 1995, pp. 214-227. In particolare lo studioso individua la presenza di due pittori: il principale è quello che lavora con precisione, servendosi di un pennello sottile, e a lui si deve generalmente la realizzazione di uccelli, fiori, di alcune piante in primo piano e degli elementi di arredo; l'altro, che utilizza invece un pennello più largo, è quello a cui è delegata la vegetazione dello sfondo con le piante di color verde scuro.

⁹⁹ In altre attestazioni gli *oscilla* sono appesi tramite motivi rettilinei, *teniae*, o sono applicati direttamente alla delimitazione superiore del giardino.

¹⁰⁰ ESPOSITO 2005, p. 224.

¹⁰¹ ESPOSITO 2005, pp. 223-230.

¹⁰² Riguardo la rimessa a punto della documentazione pittorica di Ercolano, si veda lo studio di ESPOSITO 2006, pp. 247-255.

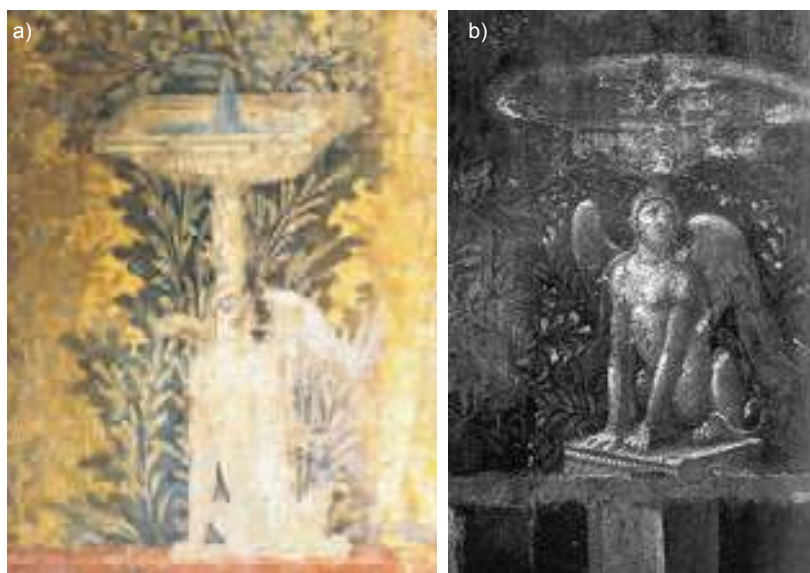


Fig. 55 - Particolare delle sfingi: a. *Oplontis*, Villa (GUZZO, FERGOLA 2000, fig. a p. 89); b. Pompei, Casa degli Archi (PPM II, p. 1044, fig. 11).

nografico della pittura di giardino vengono riprodotti nell'esempio ercolanese con il medesimo *ductus* grafico e con le stesse intonazioni cromatiche che hanno determinato la fortuna della ponderosa congerie di testimonianze pompeiane: dai colori di fondo (nero e verde scuro) allo zoccolo a fondo nero, dalla piatta incannucciata gialla ai cespugli dalle foglie lanceolate, per terminare con il consueto bacino di fontana. Oltre alle analogie compositive e stilistiche che avvicinano i tre *ensembles* ornamentali, Esposito esamina le modalità di esecuzione delle pitture ercolanesi, pervenendo all'individuazione di due fasi lavorative – laddove nella

prima venne steso il colore di fondo e dipinte le piante in secondo piano e nella seconda vennero dipinti a tempera tutti gli elementi a colori – dominate da due figure di decoratori distinte – in modo analogo a quanto avviene nella Casa del Bracciale d'oro e nella Casa dei Cubicoli floreali –, cui se ne sarebbe aggiunta una terza, deputata all'esecuzione degli elementi secondari della decorazione¹⁰³. In sostanza, lo studioso rileva la stessa organizzazione del lavoro e un'analoga tecnica di esecuzione, riconducendo i tre insiemi nell'alveo della stessa bottega, attestata negli ambienti più prestigiosi delle case dell'alta borghesia pompeiana e chiamata a decorare, ad Ercolano, un edificio pubblico.

A questo caso, che ha consentito di individuare una stessa maestranza operante in tre diversi contesti, si possono aggiungere altri parallelismi tra complessi differenti, i quali possono essere determinati ove si ponga l'attenzione sulla resa di ulteriori elementi di arredo¹⁰⁴, come ad esempio le sfingi reggi-fontana. Tali motivi, come già osservato, sembrano rifarsi ad un modello comune, che tuttavia viene reinterpretato in maniera mai rigidamente costante. Una stretta affinità emerge tra le sfingi della Villa di *Oplontis* (OP1), della Casa degli Archi (P16) (fig. 55), della Casa della Venere in bikini (P10) e della Casa della Fontana d'amore (P66), rappresentate di tre quarti e con le ali parzialmente spiegate¹⁰⁵; ben diverso è invece il modello offerto dalla Casa dell'Orso ferito (P49) e dalla Casa VII, 6, 28 (P57) (fig. 56), in cui le ali dell'animale fantastico sono raffigurate totalmente spiegate e fungono esse stesse, in una posizione del tutto decorativa, da elemento di sostegno del catino.

Nell'ambito del primo gruppo, in particolare, i contesti della Villa di *Oplontis* e della Casa degli Archi sembrano far emergere ulteriori termini di confronto, che vanno a suffragare l'esistenza di una connessione già ipotizzabile sulla base degli elementi appena considerati. Una decisa rassomiglianza si può infatti constatare tra i centauri reggi-fontana raffigurati, in entrambi i casi, in alternanza con le sfingi: specificamente la posizione delle zampe posteriori, raccolte, e di quelle anteriori, leggermente

¹⁰³ ESPOSITO 2005, p. 229.

¹⁰⁴ Dati di più limitato interesse emergono dall'analisi di casi in cui a riproporsi sia un medesimo aspetto del progetto decorativo, adottato per ambienti (o parti di essi) la cui funzione e la cui struttura architettonica impongano limiti specifici all'elaborazione pittorica: la presenza della stessa maestranza è ad esempio evidente nella realizzazione della pittura delle nicchie dei due *calidaria* delle case di *Ma. Castricius* (P63) e del Labirinto (P37) e un medesimo gruppo di decoratori deve forse avere eseguito anche le pitture dei *frigidaria* delle Terme Stabiane (P44) e delle Terme del Foro (P55).

¹⁰⁵ Differenti sono invece le sfingi raffigurate nella Casa del Centenario (P71) e quella della Casa di *L. Ceius Secundus* (P4), impostata secondo una visione perfettamente frontale. Del tutto analoga è la sfinge che regge una fontana a catino raffigurata sulla pittura proveniente da area vesuviana appartenente alla collezione privata della famiglia Shumei (DONATI 2002, p. 71, fig. a pp. 72-73).



Fig. 56 - Pompei, Casa VII, 6, 28, particolare della sfinge (PPM VII, p. 187, fig. 6).

piegate e convergenti nel punto di flessione, ma anche l'impostazione del busto e delle braccia non lasciano dubbi sul ricorso ad uno stesso modello interpretato con modi espressivi estremamente vicini. L'analogia tra i due sistemi decorativi viene confermata nel momento in cui si osserva l'adozione di una medesima tecnica per rendere la vegetazione al di sopra delle campiture gialle: le foglie in primo piano si presentano prive di nervature, con un tono verde chiaro che identifica l'incidenza su di esse della luce, e che ne determina otticamente la sovrapposizione rispetto a quelle in secondo piano, di un verde più scuro; ancora più sullo sfondo appaiono indefinite *silhouettes* di elementi vegetali nella tonalità del marrone.

Tale tecnica, introdotta all'origine da una singola "bottega", appare utilizzata in tutta una serie di altre creazioni a fondo giallo¹⁰⁶, che a questo punto dobbiamo ritenere come il prodotto di analoghe maestranze, o piuttosto di alcuni dei loro esponenti che venissero via via ad operare nell'ambito di differenti gruppi di lavoro.

La complessità progettuale e l'alto livello di esecuzione che caratterizzano le pitture di giardino della Villa di *Oplontis* fanno pensare che proprio le maestranze attive in essa abbiano avuto un ruolo determinante nella diffusione di specifiche tecniche realizzative e di un particolare repertorio, destinato ad una progressiva standardizzazione.

¹⁰⁶ Nelle pitture a fondo azzurro tale tecnica avrebbe probabilmente garantito risultati meno apprezzabili dal punto di vista cromatico.



Fig. 57 - Particolare della fontana con colonnina tortile: a. *Oplontis*, Villa (foto Autore); b. Pompei, Casa del Mosaico di Nettuno e Anfitrite (foto Autore).

Questo processo si rende leggibile con una certa chiarezza sulle pareti della Casa del Mosaico di Nettuno e Anfitrite (E3), su quelle a fondo giallo della Casa della Venere in conchiglia (P17) e su quelle del giardino dell'Officina del *garum* (P13); esempi nei quali appare evidente l'applicazione del medesimo procedimento tecnico per la resa della vegetazione della zona mediana. Nei primi due casi vanno inoltre segnalate strette affinità con la Villa di *Oplontis* anche relativamente ad alcune delle fontane che vi si trovano dipinte: ad esempio il supporto a fusto vegetalizzato della fontana realizzata sulla parete di fondo (quella meridionale) del giardino della Casa della Venere in conchiglia palesa una forte rassomiglianza con quello di una fontana raffigurata su uno dei pannelli dell'ambiente 87 della Villa di *Oplontis*; lo stesso vale per la fontana con colonnina tortile e catino con decorazione a baccellature, attestata sempre su di una parete dell'ambiente 87 della Villa di *Oplontis*, e per quella presente nel giardino dipinto della Casa del Mosaico di Nettuno e Anfitrite¹⁰⁷ (fig. 57).

¹⁰⁷ Essa richiama inoltre l'esemplare raffigurato nella Casa di *M. Fabius Amandio*.

CAPITOLO III

IL RAPPORTO CON LO SPAZIO ARCHITETTONICO: UN RISPECCHIARSI DI VERITÀ E FINZIONE

1. LE POSIZIONI DELLA CRITICA ARCHEOLOGICA

[...] si veggono alcune palme in campo d'aria con volatili. Spesso si trovano pitture di questo genere fra le ruine delle fabbriche antiche, ma si vede però, che erano praticate costantemente nei muri, che stavano allo scoperto, e che facevano fondo agli Atri, ai Cortili, e soprattutto ai Giardini, giacché confondendosi ivi in un certo modo la pittura con gli oggetti reali, dovevasi ottenere un ingrandimento meraviglioso, ed analogo alla natura del luogo [...]¹.

Dalla lettura del passo ottocentesco, che segue la stringata descrizione delle pitture di giardino individuate nel complesso della *Domus Aurea*², risultano già significativamente delineati alcuni aspetti peculiari del genere della pittura di giardino³. Il primo elemento che osserva il De Romanis riguarda la predilezione per le superfici parietali esterne, per lo più di sfondo ad atri, cortili e principalmente giardini; secondariamente viene specificato quello che doveva essere l'effetto ricercato con tali realizzazioni e cioè una magnifica amplificazione dello spazio, in contesti già destinati ad accogliere quegli elementi vegetali che dalla pittura sarebbero stati ulteriormente riprodotti. In sostanza ubicazione esterna⁴, l'associazione con l'atrio e l'area di giardino, la moltiplicazione dello spazio con l'estensione dei suoi caratteri specifici sono gli elementi nodali della pittura di giardino secondo la visione di De Romanis.

Ampia adesione troverà fra gli studiosi tale impostazione critica, che individua lo stretto legame esistente tra pittura e spazio architettonico e che riconosce nei giardini dipinti un fondamentale carattere illusionistico, capace di alludere ad uno spazio immaginario oltre quello reale. Già nella seconda metà dell'Ottocento H. Brunn⁵ pone l'attenzione sull'abitudine tipicamente romana di dipingere sulle pareti vere e proprie finestre con giardini, qualora nell'abitazione non si potesse godere di una vista del verde, e allo stesso modo A. Maiuri sottolinea l'esigenza di creare, con l'illusione della pittura, la visione gradita di un giardino nel caso in cui lo spazio a disposizione fosse limitato⁶. Da entrambe queste osservazioni si ricava ciò che è strettamente collegato alla pittura di giardino, ossia il concetto di vista, che porterà P. Grimal a connettere la pittura di giardino su pareti esterne con l'esigenza di imitare l'organizzazione architettonica di una villa⁷. Lo studioso, osservando come spesso i peristili incompleti delle case pompeiane presentino sulla quarta parete, opposta al portico, vedute di giardini, immaginati al di là di un colonnato dipinto o costituito da semicolonne addossate alla parete, non vi riconosce la continuazione del

¹ DE ROMANIS 1822, p. 20.

² Si tratta delle pitture che decoravano il lato esterno del criptoportico XVI, affacciato sul giardino del peristilio occidentale (cfr. ROCCO 1988, pp. 121-134).

³ Sull'esistenza del "genere" della pittura di giardino nella consapevolezza dei contemporanei e non solo nel sistema classificatorio moderno, cfr. SETTIS 1988, pp. 24-25.

⁴ Come si vedrà, esistono numerosi esempi attestati anche in ambienti chiusi.

⁵ BRUNN 1863, p. 84.

⁶ MAIURI 1952, p. 12; sulla tradizione della pittura romana di allargare lo spazio con immagini di giardino cfr. anche GABRIEL 1955, p. 6.

⁷ GRIMAL 1990, pp. 212-213.

giardino reale, ma piuttosto il rimando ad un “altro” giardino, molto più ricco e lussureggiante⁸; e l’osservazione di Spano⁹ a proposito dell’assenza quasi totale di figure umane essenziale per non eliminare l’illusione di un vero e proprio giardino, non appare priva di fondamento. Il peristilio quindi non viene sentito come organismo autosufficiente ma, “aperto” su un’immaginaria veduta, esso viene suggestivamente a far parte del complesso molto più ampio di una villa. Tale posizione sarà ripresa e sviluppata da P. Zanker¹⁰, il quale, nel dimostrare che la villa aristocratica rappresentava un modello di stile di vita persino nelle case più modeste, osserva che ampie pitture di giardino si trovano specialmente in case di dimensioni ridotte, in cui scarso era lo spazio per l’inserimento di elementi tipici della villa. La pittura di giardino doveva quindi essere il modo più economico per alludere all’imitazione dell’atmosfera di una residenza di villeggiatura e fondamentali erano in questo senso le sue grandi dimensioni entro ampie “finestre panoramiche”, sulla parete di fondo di ridotti spazi destinati al giardino reale¹¹.

Proprio sull’aspetto relativo al basso costo delle pitture di giardino, troppo drastica appare l’affermazione di W. Jashemski, la quale ipotizza che tali affreschi fossero pagati “a piede”¹², cioè sulla base della sola estensione della superficie decorata, ma rimane probabile che essi venissero affidati a maestranze abili, ma dai ben definiti ambiti di specializzazione. Come ha suggerito anche A. Barbet¹³ e sulla base di quanto già osservato¹⁴, non si esclude la presenza di una categoria di pittori specializzati nella resa di piante e animali¹⁵, i quali assumevano un ruolo secondario rispetto ai *pictores imaginarii*¹⁶ e intervenivano soprattutto nella decorazione di superfici parietali esterne, ovvero in contesti caratterizzati da una più facile deperibilità delle decorazioni: quest’ultime dovevano necessitare di una manutenzione continua, tant’è che W. Jashemski, soffermandosi a considerare questo carattere di transitorietà, ipotizza che tali affreschi, costantemente sottoposti alle intemperie, venissero periodicamente rinnovati¹⁷. Nell’analisi effettuata da E. De Carolis sulle pitture di giardino di Pompei ed Ercolano¹⁸ si evidenzia, in effetti, il limitato numero di esemplari realizzati in ambienti chiusi (8 casi) contro l’altissima percentuale (51 esempi) di pitture attestate in spazi del tutto o parzialmente aperti, tra cui prevalgono le aree destinate al giardino.

2. IL CONTESTO

Una considerazione statistica dell’ubicazione delle pitture di giardino realizzate tra la fine dell’età repubblicana e la prima età imperiale mette in luce, secondo quanto esplicitato dal grafico III, come a questo tema iconografico si faccia ricorso in netta prevalenza nella decorazione di contesti a carattere privato, di fronte ad un numero esiguo di attestazioni in complessi pubblici.

⁸ Su questa osservazione si veda anche REBECCHI 1996, pp. 163-167.

⁹ SPANO 1910, p. 473.

¹⁰ ZANKER 1993, pp. 199-210. Sul legame della pittura di giardino con l’ideologia della villa si veda anche DE CARO 1993, p. 300.

¹¹ Sul gusto di dipingere giardini fantastici sul muro di fondo della casa priva di un idoneo spazio verde cfr. anche CONTECELLO 1993-1994, p. 10. Sul carattere particolare di questi giardini, che denunciano un netto contrasto fra realismo descrittivo e sostanziale astrazione dal reale, si veda *Riscoprire Pompei* 1993, pp. 328-331.

¹² JASHEMSKI 1979, p. 55.

¹³ BARBET 1985, p. 139.

¹⁴ Cfr. CAPITOLO I.

¹⁵ Sull’esistenza di gruppi di artisti specializzati in pitture di giardino cfr. anche DE VOS 1982, pp. 123-124, a proposito delle realizzazioni attestate nella Villa della Farnesina; sull’individuazione di una medesima *équipe* di pittori che avrebbe eseguito gli affreschi dei due cubicoli della Casa dei Cubicoli floreali e del cubicolo della Casa del Bracciale d’oro si veda il contributo di MOORMANN 1995, pp. 214-228. Ancora, sulla circolazione di modelli in questo particolare genere pittorico, cfr. ESPOSITO 2005, pp. 223-230.

¹⁶ Sul passo di Orazio, che sembra alludere alla presenza di pittori specializzati nel dipingere alberi, cfr. SETTIS 1988, p. 16: *Et fortasse cupressum / scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes / navibus, aere dato qui pinguitur?* (*Ars poetica*, 19-21).

¹⁷ JASHEMSKI 1979, p. 55; ipotesi accettata anche da TESSARO PINAMONTI 1984, p. 58, la quale sottolinea ancora una volta come il godimento della natura nella villa romana si attuasse non solo aprendo gli ambienti verso il paesaggio e inserendo giardini entro lo spazio architettonico, ma anche riproducendo gli aspetti naturali mediante la rappresentazione pittorica.

¹⁸ DE CAROLIS 1992, pp. 29-33.

Considerando i dati in nostro possesso, si può osservare come il caso del giardino dipinto costituisce uno dei più espliciti esempi del legame di stretta convenienza esistente nella decorazione parietale romana fra l'iconografia scelta per un ambiente e la funzione dell'ambiente stesso¹⁹, nel quadro di un rapporto quotidiano con la pittura destinato a svolgersi in quello che possiamo definire "spazio della vita". Secondo questo processo, che porta ad evidenziare attraverso chiari riferimenti nella decorazione murale il carattere predominante di un vano, la raffigurazione di giardini, intesa come riproduzione di uno spazio verde *en plein air*, viene infatti utilizzata nella maggior parte delle testimonianze come "pittura da giardino", decorando per lo più ambienti che giardini sono o che risultano in stretto rapporto con uno spazio di natura "architettata"²⁰; questo può essere il caso dell'esedra della Casa del Menandro a Pompei (P9) o di quella della villa degli *Horti Lamiani* a Roma (R5), vani aperti che si affacciavano su ampi giardini porticati²¹. In un ristretto numero di esempi costituiti in genere da abitazioni di modeste dimensioni, prive di spazi destinati al verde, la pittura suggerisce comunque l'idea del giardino sulle pareti di stretti cortili scoperti, come in quello della Casa del Forno a riverbero a Pompei (P52), o di più ampie corti che assommavano in sé anche la funzione di atrio, come nei casi della *Domus* di Place Formigé a Frejus (F1) o della Casa di *M. Tolefanus Valens* a Pompei (P22).

Il medesimo "meccanismo" di stretta convenienza dei temi decorativi alla destinazione del vano si registra – per quanto a un livello meno esplicito – in tutta una serie di esempi attestati negli edifici termali e negli ambienti che possiamo definire ninfei, dove l'acqua pare voler recitare il proprio ruolo dominante su uno sfondo di commisurata vitalità naturale, come quello offerto dal giardino dipinto.

Questo rapporto di "sottolineatura funzionale" tra apparato decorativo ed ambiente viene invece a mancare in una terza e meno ampia categoria, nella quale rientrano essenzialmente i cubicoli, sulle cui pareti la pittura di giardino si snoda sulla base di differenti motivazioni di carattere evocativo. Motiva-

Questo rapporto di "sottolineatura funzionale" tra apparato decorativo ed ambiente viene invece a mancare in una terza e meno ampia categoria, nella quale rientrano essenzialmente i cubicoli, sulle cui pareti la pittura di giardino si snoda sulla base di differenti motivazioni di carattere evocativo. Motiva-

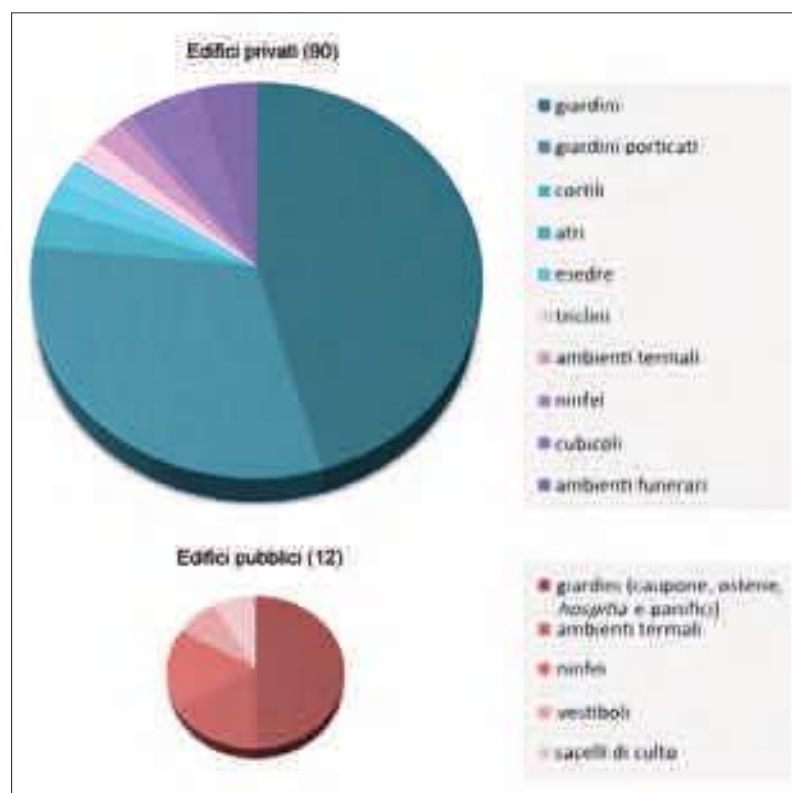


Grafico III - Tipologie di ambienti decorati con pitture di giardino.

¹⁹ La corrispondenza è raccomandata chiaramente dalle fonti: esemplificativo è il noto passo di Vitruvio (*De Arch.*, VII, V, 6), in cui il matematico *Lykinos* accusa i cittadini di Alabanda di essere *indecentiae insipientes*, cioè privi di gusto estetico nella scelta dei soggetti decorativi da inserire in determinati ambienti, come nei casi di statue di oratori collocate nelle palestre e di rappresentazioni di atleti nel foro. Per una serie di osservazioni sulla congruenza della pittura parietale con la destinazione dell'ambiente si veda SCAGLIARINI CORLAITA 1974-1976, pp. 17-18.

²⁰ A fronte della mancanza nella letteratura antica di riferimenti specifici a decorazioni pittoriche di giardini, nella trattatistica rinascimentale (Alberti, Armenini, Lomazzo) si trovano espresse chiare indicazioni relative ai soggetti più opportuni da raffigurare «intorno a i giardini sopra le mura» (LOMAZZO 1584, VI, 26). Sulla base del criterio per cui la pittura «ha da essere convenevole e corrispondente al luoco», vengono consigliate rappresentazioni di tono rasserenato, «istorie di gioia e d'allegrezza, che del tutto non abbiano ombra di malencolia», in particolare storie di amori e metamorfosi degli dei, «dov'entrano acque, arbore e simili cose allegre e dilettevoli» (*ibid.*).

²¹ Si consideri inoltre l'esempio del corridoio decorato "a giardino" della Casa pompeiana IX, 5, 6.17 (P68), attraverso il quale si arrivava al giardino posto sul retro dell'abitazione, affrescato col medesimo tema.

zioni simili a quelle che si possono ritrovare pure in un ambiente di culto come il Sacello A dell'area sacra di Ercolano (E5), caso isolato dell'applicazione del tema in chiave simbolico-religiosa.

Al di fuori di un diretto, evidente rapporto con la destinazione d'uso del vano, si pone anche la presenza del medesimo tema iconografico nello "spazio della morte", dove, in una serie di contesti funerari, i giardini dipinti giungono anche a rivestire una funzione autorappresentativa²².

3. IL GIARDINO DIPINTO NELLO "SPAZIO DELLA VITA"

3.1 LO SPAZIO DEL GIARDINO

La documentazione a noi giunta appare dunque di norma collegata alla decorazione degli ambienti a cielo aperto, che possono presentarsi più o meno articolati dal punto di vista architettonico. Talora si configurano come semplici giardini chiusi, in altri esempi appaiono invece come più complessi giardini porticati lungo uno solo o più lati: in entrambi i casi sono spesso dotati di fontane monumentali e a volte anche di triclini estivi.

3.1.1 Tipologie dell'ambiente: questioni terminologiche

Per quanto riguarda la prima tipologia, essa è costituita da vere e proprie "stanze verdi", dalle dimensioni variabili, in cui il concreto elemento vegetale risulta direttamente cinto dalle superfici murarie. Sono vani che per convenzione nella letteratura archeologica vengono denominati con il sostantivo *viridarium*, sebbene l'utilizzo di tale termine dovesse essere poco frequente, come sembrano suggerire le sue limitate attestazioni nella letteratura latina, in cui esso compare come voce rara e tecnica, da intendersi nel senso di "verziere", "giardino ameno", "boschetto", "parco"²³. Fra i pochi esempi si possono citare il celebre passo di Cicerone in una delle lettere ad Attico, laddove, nel contesto di una discussione sui criteri di ottimale godimento di una veduta dall'interno delle costruzioni architettoniche, viene indicata l'inopportunità di ammirare un giardino attraverso ampie finestre: [...] *Cyrus aiebat viridarium diaphanis latis luminibus non tam esse suavis* [...]²⁴; quello di Seneca il retore, in cui lo stile ricco di iperboli del retore Musa viene esemplificato dalla definizione che questi offre di *caelatas silvas*, ovvero selve cesellate, a proposito di un *cultum viridarium*, cioè di un giardino ben curato²⁵; quello di Svetonio, nel quale la fuga di un pavone e *viridario* è sufficiente per la condanna a morte di un pretoriano da parte di Tiberio; o, infine, quello di Petronio, dove il *viridarium* si presenta come luogo di "attenzioni" erotiche da parte di Ascilto nei confronti di Gitone: [...] *eadem ratione in viridario frater fui, qua nunc in deversorio puer est* [...]²⁶.

Oltre a questa tipologia di ambienti, che possiamo dunque convenzionalmente riunire sotto la denominazione di *viridario*, anche le pareti non porticate di più ampi giardini, colonnati lungo uno o più lati²⁷, potevano accogliere pitture di spazi "verdi". Si tratta di contesti per i quali viene spesso applicata la definizione introdotta da W. Jashemski di "peristyles gardens"; definizione risolutiva che sintetizza il carattere particolare del peristilio romano, da intendersi nella forma di un raffinato giardino con portici colonnati e non, come invece è attestato in complessi ellenistici, nell'aspetto di una corte pavimentata cinta da portici²⁸. Qualora il portico sia presente lungo un lato solo e il giardino, poco profondo, si svi-

²² Cfr. *infra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 5.

²³ Il sostantivo deriva dal verbo *vireo, es, ui, -ere* che significa "essere verde". Prevalentemente diffuso è invece il termine *hortus*, nel senso di "recinto", "proprietà delimitata da muri" e di conseguenza giardino.

²⁴ CIC., *Ad Att.*, II, 3; cfr. *infra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 5.

²⁵ SEN. RHETOR, *Controversiae*, 10, *oratio prima*, 9.8.

²⁶ PETR., *Sat.*, 9, 10, 2.

²⁷ A questo proposito osserva Wallace-Hadrill che solo il 10% dei peristili attestati nelle case vesuviane presenta i portici lungo tutti e quattro i lati; normalmente sono colonnati tre o due lati, a volte un lato solo, cfr. WALLACE-HADRILL 1994, p. 84. Cfr. anche le considerazioni di SODO 1992, p. 22.

²⁸ JASHEMSKI 1979, p. 25; GRIMAL 1990, pp. 207-208; DE ALBENTIS 1990, pp. 146-147.

luppi parallelamente ad esso, come ad esempio nella Casa di Sallustio a Pompei (P27), è a volte adottato il termine di *xystus*, sostantivo di interpretazione assai complessa, che subisce uno slittamento di significato nel passaggio dalla lingua greca a quella latina²⁹. Mentre nel greco stesso *xystos* passa dal senso di “terreno ben battuto”, ossia “pista”, all’indicare il porticato coperto di un ginnasio e quindi, per un processo di metonimia, il ginnasio stesso, nella lingua latina il termine designa normalmente i viali, decorati da aiuole e boschetti, che si sviluppavano parallelamente ai portici dei ginnasi – quelli che nella terminologia architettonica greca erano le *paradromides* – e per estensione qualsiasi giardino o terrazza coltivata a giardino in connessione con un portico, lungo il quale si potesse passeggiare e conversare³⁰.

3.1.2 Distribuzione delle pitture

I dati riassunti nel grafico III evidenziano chiaramente la diversa incidenza della pittura di giardino nelle due tipologie di ambienti a cielo aperto prese in esame: il maggior numero di realizzazioni riguarda i giardini più semplici, i cosiddetti *viridaria*, collocati di norma nella parte più interna della casa e quasi sempre connessi dal punto di vista planimetrico al tablino, con il quale spesso comunicano visivamente attraverso larghe finestre o aperture.

Dall’analisi dei più di quaranta esempi di affreschi individuati soprattutto nel territorio vesuviano, emerge in primo luogo il costante ricorrere del tema sul muro di fondo del viridario. Molto sovente il medesimo soggetto riappare su almeno una o entrambe le pareti laterali, testimoniando nel cinquanta per cento dei casi una tendenza ad estendersi sull’intera superficie perimetrale; tendenza portata alle estreme conseguenze qualora l’ambiente sia concepito come una vera e propria stanza, cioè con una parete che “chiude” anche il quarto lato. Quest’ultima soluzione si può ad esempio riscontrare nella pittura del piccolo viridario della Casa annessa alla Casa dell’Efebo (P6), ambiente che fungeva da pozzo di luce per il tablino ad esso collegato tramite una finestra; o, in maniera ancor più evidente, nello schema decorativo attestato dalla sequenza di giardini disposti lungo il portico della *natatio* della Villa di *Oplontis* (OP1) (fig. 58)³¹.

Anche quando il tema si trova utilizzato nella decorazione dei giardini porticati, la pittura, che è sempre “esterna” in quanto riguarda soltanto le pareti non colonnate – in numero variabile a seconda della struttura –, quasi costantemente interessa il lato di fondo; sulla base di quanto possono frammentariamente testimoniare le sopravvivenze architettoniche, ci è dato peraltro di presumere che il giardino dipinto, spesso esteso alle pareti laterali, tendesse anche nella maggior parte di questi “peristyles gardens” a coinvolgere l’intero paramento murario³².

²⁹ Cfr. GRIMAL 1990, pp. 249-250 e GIERÉ 1986.

³⁰ Il termine *xystus*, mentre nel significato greco designa un porticato ampio e spazioso dove durante l’inverno, stando alla testimonianza vitruviana, si allenavano gli atleti (V, 11, 4), in ambito romano doveva definire uno spazio all’aperto, lungo il quale si poteva passeggiare (VI, 7, 5: [...] *nostri autem hypaethrus ambulationes xysta appellant* [...]), ma anche fare conversazione, e da cui spesso si poteva godere un panorama (GIERÉ 1986). Per l’uso del termine in contesti privati si vedano Cicerone in *Brut.* 10, 1: [...] *inambularem in xysto et essem otiosus domi* [...], o le ricorrenze frequenti nelle descrizioni delle ville di Plinio il Giovane, tra cui *Ep.* 2.17.17: [...] *ante cryptoporticum xystus violis odoratus* [...]; o *Ep.* 2.17.20: [...] *ante porticum xystus in plurimas species distinctus concisusque buxo* [...]; o ancora Seneca (*De ira*, 18, 4), che ambienta uno degli episodi emblematici della crudeltà di Caligola proprio in uno *xystus*: [...] *in xysto maternorum hortorum (qui porticum a ripa separat) inambulans* [...], quasi ad enfatizzare la sanguinarietà del gesto ponendola in contrasto con l’amenità del luogo, o altrimenti il noto riferimento sallustiano alle predilezioni architettoniche di Augusto, che amava abbellire le sue ville non tanto con statue e pitture, ma piuttosto con “viali e boschetti” ([...] *xystis et nemoribus* [...]), SVET., *Aug.*, LXXII).

³¹ Cfr. la tavola sinottica a p. 223. La pittura di giardino si estende pressoché all’intera superficie parietale disponibile nell’ambito del singolo viridario in alcuni edifici di Pompei e Ercolano. Per Pompei si veda la Casa della Venere in bikini, la Caupona I, 11, 16, la Casa delle Amazzoni, la Casa di Apollo, la Casa di *Optatio*, la Casa di *M. Gavius Rufus* (P46), la Casa delle Quadrighe, la Casa di Mercurio, la Casa dell’Orso ferito, la Casa del Panettiere, la Casa VII, 14, 14-15 (P63), la Casa della Fontana d’amore, la Casa del Centenario, la Casa di *M. Lucretius* (P67) e la Casa IX, 14, c (P73); per Ercolano la Casa dello Scheletro (E1), la Casa del Mosaico di Nettuno e Anfritre e la Casa del Gran Portale (E4). Va d’altronde tenuto presente come una maggiore estensione dello specifico apparato decorativo si possa ipotizzare, all’origine, anche nei casi in cui a sopravvivere, distrutti gli intonaci, sia solo la struttura delle murature o parte di essa.

³² Più del cinquanta per cento dei casi di giardini porticati ci conferma la prassi di dilatare la decorazione di giardino sul completo spazio parietale a disposizione: non solo, come già osservato da P. Grimal (1990, p. 212), la quarta parete di un pe-



Fig. 58 - *Oplontis*, Villa: sequenza di pitture di giardino (foto Autore).

La decorazione risulta dunque del tutto congruente al carattere dell'ambiente. Sembra infatti chiara la volontà di sottolineare, attraverso l'iterazione pittorica, la specificità dello spazio "vegetale". Tuttavia quella del giardino dipinto si presenta come un'iconografia che, oltre ai tratti puramente descrittivi, può assumere una forma spiccatamente idealizzata, per mezzo di un'esaltazione dell'elemento vegetale esistente – passibile di una descrizione in forme più ricche e complesse rispetto a quelle reali – o attraverso degli specifici richiami a quel concetto di "evasione" che risulta sotteso alla concreta destinazione d'uso dell'ambiente³³.

Tale tendenza ad alludere, tramite la decorazione, alle più intime – e dunque meno scontate – valenze del vano assume ancora maggior rilievo qualora nello spazio del giardino vi sia posto anche per triclini estivi. Spesso, infatti, tali strutture sono direttamente connesse a pareti decorate con il tema del giardino o della caccia alle bestie selvatiche, oppure analoghi scenari dipinti potevano comunque venir contemplati dal letto tricliniare³⁴. Fra le testimonianze di tali realizzazioni vanno considerati il bell'esempio della Casa di Sallustio (P27), in cui la struttura del triclinio è inserita a una delle estremità del giardino – dotato di un unico portico e dipinto lungo la parete priva di colonnato –, o il caso di impianto più modesto della *Domus Volusii Fausti* (P1)³⁵, o ancora quello, purtroppo già scarsamente conservato al momento dello scavo, della Casa V, 2, 15 (P23)³⁶.

Ma gli esempi dai caratteri più estremi si ritrovano nella Casa del Mosaico di Nettuno e Anfritrìe ad Ercolano (E3), dove l'ambiente all'aperto di dimensioni ridotte, collocato nella zona più interna dell'abitazione, è interamente occupato dal triclinio estivo, intorno al quale il giardino viene evocato dalla sola decorazione parietale; o al contrario nella versione più ricca e complessa della Casa del Bracciale d'oro (P43), dove, in corrispondenza dell'asse centrale del giardino situato al piano inferiore della dimora, si apre un vano destinato ad accogliere una struttura tricliniare, dalla quale si poteva spaziare con la vista sia sul giardino reale che su quello fittizio raffigurato sulle pareti della stanza (fig. 59).

Il gusto per l'associazione delle componenti considerate (triclinio, giardino, affreschi che ne enfatizzano i connotati concreti e fantastici) si ritrova, con analogo significato, anche in alcuni loca-

ristilio a tre bracci spesso conteneva la raffigurazione di giardino, ma anche nei casi in cui il portico era a due bracci, come ad esempio nella Casa degli Archi, o addirittura ad un solo braccio, come nella Casa della Fontana grande, è possibile riscontrare l'estensione di tale soggetto a tutte le pareti non porticate. I seguenti esempi pompeiani testimoniano la tendenza a rivestire completamente con il motivo del giardino le pareti a disposizione: la Casa I, 2, 17 (b) (P2), la Casa annessa alla Casa dell'Efebo (b), la già citata Casa degli Archi, la Casa della Venere in conchiglia, la Casa di Sallustio, la Casa del Granduca Michele (P29), la Casa del Poeta tragico, la già citata Casa della Fontana grande e quella della Fontana piccola, la Casa dei Dioscuri (P36), la Casa del Granduca (P54), la Casa VII, 6, 7 (P56), la Casa VII, 6, 28 (P57), la Casa di Romolo e Remo, la Casa di *M. Epidius Sabinus* (P65); inoltre il giardino porticato della Villa di *Oplontis* e quello della Casa del Tramezzo di legno ad Ercolano (E2).

³³ Cfr. *infra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 3. Sulle caratteristiche dell'apparato decorativo come indice delle funzioni di un ambiente e sulla valenza "descrittiva" o "enfatica" delle iconografie utilizzate cfr. le acute osservazioni di SCAGLIARINI CORLÀITA 1974-1976, pp. 17-18.

³⁴ Sul collegamento visivo spesso individuabile fra triclini veri e propri e giardini veri e/o dipinti cfr. *infra*, PARAGRAFO 5.

³⁵ In questo esempio si tratta in realtà di un biclinio.

³⁶ Una pergola sostenuta da colonne in laterizi doveva proteggere il triclinio dalla calura estiva: una decorazione, costituita prevalentemente da tralci di vite, si estendeva tutt'intorno al fusto delle colonne.

li pubblici pompeiani come la Caupona I, 11, 16 (P11), in cui il ristretto spazio all'aperto occupato dal triclinio è delimitato da superfici murarie interamente rivestite con pitture di giardino, o la Casa con osteria a giardino (P19) (fig. 60), nei pressi della Grande Palestra, dotata di ampia estensione verde, in cui le pareti di due fontane a nicchia decorate con il tema del giardino introducono simmetricamente alla grande struttura tricliniare, anch'essa abbellita dal medesimo soggetto.

Ed è proprio la fontana l'elemento che, nel suo frequente ricorrere nello spazio del verde domestico, in associazione o meno col triclinio³⁷, viene quasi sempre introdotto e "accompagnato" dalla pittura di giardino. In molti casi la fontana appare semplicemente addossata alla parete su cui "si sviluppa" il giardino dipinto: si veda l'esempio eccezionale della Casa del Centenario (P71) (fig. 61), nella quale la costruzione a nicchia – quasi un ninfeo privato, da cui sgorgava l'acqua che attraverso una piccola gradinata defluiva in una vasca sottostante³⁸ – costituisce l'asse centrale di un *pastiche* decorativo esteso all'intera superficie parietale del viridario, dove la balaustra e le vedute di giardini intercalate a *paradeisoi* sono separate senza alcuna logica connettiva da una fascia con animali marini su fondo azzurro, come se l'artista avesse voluto proiettare sul piano verticale la dimensione brul-



Fig. 59 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, triclinio estivo sulle cui pareti si trovavano pitture di giardino (foto Autore).



Fig. 60 - Pompei, Casa con osteria a giardino, triclinio (PPM III, p. 333, fig. 5).

³⁷ Il legame fra triclinio all'aperto e fontane monumentali, testimoniato con particolare evidenza da quest'ultimo esempio, si riscontra con notevole frequenza in un numero elevato di contesti vesuviani. La frequente associazione tra fontane e triclini estivi nei giardini è già stata osservata da STEFANI 1992, p. 51 (cfr. anche bibliografia ivi citata).

³⁸ Sulla convenzione dell'utilizzo del termine ninfeo per definire una qualsiasi fontana o bacino d'acqua con caratteristiche di monumentalità e ricchezza decorativa cfr. STEFANI 1992, p. 50; per un'analisi filologica del termine, nella sua duplice accezione di grotta e di fontana monumentale, si veda SETTIS 1973, pp. 661-745.



Fig. 61 - Pompei, Casa del Centenario, viridario (foto Autore).



Fig. 62 - Pompei, Casa della Fontana piccola, spazio aperto (foto Autore).

Horti picti. *Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*

cante di vita acquatica di un'immaginaria canaletta che corre lungo le pareti del vano³⁹.

L'associazione tra fontana e giardino dipinto si ritrova con netta evidenza anche in altri casi: nel giardinetto della già citata Casa del Mosaico di Nettuno e Anfritrite ad Ercolano, in cui la fontana, che presenta una struttura "a ninfeo" scompartita in tre nicchie decorate dai consueti mosaici in pasta vitrea, occupa l'intero lato corto dell'ambiente, per il resto rivestito "a giardino"; nella Casa della Fontana piccola (P34) (fig. 62), dove la costruzione a edicola mosaicata, che abbelliva e conferiva importanza allo spazio aperto porticato, viene circondata⁴⁰ da grandi vedute paesaggistiche lungo l'intera superficie muraria, che è invece decorata dal tema del giardino solo in corrispondenza del punto in cui le si addossa l'edicola; oppure nel viridario della Casa di Apollo (P31), nel quale, secondo un allestimento che dava grande risalto alla monumentale fontana a forma di piramide a gradini, il giardino dipinto faceva da fondale alla "cascata" d'acqua che occupava quasi l'intero spazio dell'ambiente⁴¹.

In altre occasioni, la pressante esigenza di inserire organicamente queste "microarchitetture" nella dimensione naturalistica dell'ambiente che le accoglie fa sì che la pittura di giardino si estenda anche alle loro pareti laterali, riproponendosi a volte – quasi imitazione dell'imitazione – pure nella decorazione a mosaico delle nicchie da cui fuoriesce l'acqua. Basti citare gli esempi della Casa dell'Orso ferito (P49) o della Casa della Fontana grande (P33) per avere l'immagine di come i consueti elementi dello schema del giardino dipinto venissero riprodotti sui lati delle fontane in perfetta coerenza con la decorazione delle pareti del vano. Sono gli stessi elementi che ritroviamo realizzati con tessere in pasta vitrea nella Casa del Bracciale d'oro, dove la nicchia absidata sulla parete di fondo del triclinio contiene il motivo del giardino delimitato – lungo la fascia della zoccolatura – da un recinto che imita quello dipinto sulle pareti del vano, o nell'esempio più modesto del giardinetto porticato della Casa del Granduca (P54) (fig. 63), in cui la pittura di giardino dell'ambiente viene rievocata nella decorazione a carattere vegetale dei lati interni della piccola fontana ad edicola.



Fig. 63 - Pompei, Casa del Granduca, giardino porticato (PPM VII, p. 60, fig. 26).



Fig. 64 - Pompei, Casa degli Scienziati, fontana decorata con pitture di giardino (foto Autore).

³⁹ Tale intento fornirebbe una giustificazione all'«aberrante *mixtum compositum*» che secondo Zanker (1993, p. 207) starebbe ad indicare una lettura del tutto casuale di questo allestimento decorativo.

⁴⁰ In un momento di poco successivo alla sua realizzazione; cfr. PPM IV, pp. 621-623.

⁴¹ Negli esempi pompeiani della Casa di *M. Epidius Sabinus* e della Casa della Fontana d'amore la pittura di giardino costituisce invece il fondale di più semplici vasche.

Diversamente, un caso isolato costituito dalla Casa degli Scienziati a Pompei (P40) (fig. 64) ci testimonia l'applicazione del tema del giardino alle sole pareti laterali della fontana, addossata durante l'ultimo intervento di ristrutturazione dell'edificio alla parete di fondo del peristilio, che invece mantiene l'originaria decorazione in I stile.

3.2 LO SPAZIO DELL'ACQUA

Lo stretto rapporto fra il giardino dipinto e l'acqua, già emerso a livello iconografico con l'osservazione della quasi costante presenza di fontane nelle raffigurazioni di giardino⁴² e confermato dal legame poc'anzi considerato di queste ultime con le fontane reali⁴³, giustifica ampiamente il ricorrere del nostro tema nella decorazione di vani con funzione termale o comunque connessi a quartieri balneari, facenti parte sia di contesti privati sia di contesti pubblici.

Nei due esempi pompeiani attestati in ricche abitazioni, ossia la Casa del Labirinto (P37) (fig. 65) e la Casa di *Ma. Castricius* (P63) (fig. 66), si riscontra la scelta del motivo del giardino limitatamente alla superficie delle nicchie dei *calidaria*. È interessante osservare come in entrambi gli edifici la parte restante dell'ambiente sia organizzata secondo schemi decorativi ben differenti⁴⁴ e come quindi la pittura di giardino funga da elemento connotante la zona del vano più a stretto contatto con il vivo elemento naturale, ovvero l'acqua che fuoriusciva da una *fistula* mimetizzata tra i motivi vegetali. Il medesimo ricorso ai soggetti naturalistici nella decorazione delle nicchie dei *calidaria* è del resto testi-



Fig. 65 - Pompei, Casa del Labirinto, nicchia del *calidarium* (PPM V, p. 65, fig. 100).



Fig. 66 - Pompei, Casa di *Ma. Castricius*, nicchia del *calidarium* (PPM VII, p. 938, fig. 118).

⁴² Cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 3.

⁴³ Inoltre, più in generale, si tenga presente la comune associazione sul piano concreto tra acqua e giardino (cfr. GRIMAL 1990, pp. 292-295).

⁴⁴ Nell'esempio della Casa del Labirinto si tratta di raffinate decorazioni in III stile ad ampie campiture monocrome divise da esili architetture (ora in pessimo stato di conservazione, ma fortunatamente documentate da acquarelli ottocenteschi).

moniato anche la vegetazione dipinta nella Casa del Criptoportico, dove la superficie concava dell'ambiente termale presenta una vegetazione palustre che si estende pure lungo la fascia della zoccolatura, ma non nella parte mediana delle pareti, occupata invece da uno schema di II stile ad ortostati sormontati da bugne⁴⁵.

Una conferma dell'adozione del tema del giardino nel sistema decorativo di contesti con funzione balneare ci viene anche dai due *frigidaria* a pianta circolare delle Terme Stabiane (P44) (fig. 67) e delle Terme del Foro (P55) di Pompei. In tali ambienti, occupati prevalentemente dalla grande vasca centrale, la pittura di giardino si estende sull'intera superficie parietale articolata in nicchie, sulle cui calotte appaiono scene marine.



Fig. 67 - Pompei, Terme Stabiane, *frigidarium* (foto Autore).

La scelta della pittura di giardino ritorna ancora sull'intero perimetro di altri due vani delle Terme Stabiane (a, b) posti ai lati della *natatio* e dotati lungo le pareti di un sistema di vasche, atte a raccogliere l'acqua sgorgante da una nicchia decorata a finta grotta; gli ambienti, anche in questo caso strettamente collegati alla presenza dell'acqua, dovevano essere funzionali alle operazioni di pediluvio necessarie prima dell'immersione nella piscina. Analogamente nel cortile triangolare della Villa di Diomede (P75) (fig. 68) – che dava accesso al quartiere termale – la parete di fondo, cui era addossata la vasca destinata ai bagni in acqua fredda, presenta due vedute di giardino ai lati di un pannello con animali marini su fondo azzurro, che si estende proprio in corrispondenza della piscina.

Sempre ad un impianto balneare apparteneva inoltre il piccolo cortile trapezoidale della Casa delle



Fig. 68 - Pompei, Villa di Diomede, peristilio, disegno ricostruttivo (PPM. *L'immagine di Pompei* 1995, p. 75, fig. 3).

Vestali al confine con la *Domus Publica* (R4) nel foro romano⁴⁶ (fig. 69), che doveva essere interamente decorato dal motivo del giardino, e, d'altra parte, un legame con l'annesso impianto termale non è escluso nemmeno per il celebre ambiente ipogeo della Villa di Livia a Prima Porta (R1), sulle cui pareti, come s'è visto, la pittura di giardino si sviluppa senza soluzione di continuità. Secondo l'interpretazione del Lugli il vano poteva essere infatti funzionale agli ambienti balneari ad esso collegati fungendone da anticamera, che l'illusione pittorica collocava al centro di uno splendido giardino⁴⁷; la presenza concreta dell'acqua, suggerita da Sulze che ipotizzava la collocazione di una fontana al centro

⁴⁵ Cfr. PPM I, p. 277: la decorazione vegetale non è inserita in questo caso nello schema del giardino dipinto.

⁴⁶ Cfr. CARETTONI 1978-1979, p. 336; si veda anche PAPI 1998, pp. 63-64.

⁴⁷ Sulla posizione del Lugli e per altre interpretazioni in merito, cfr. GABRIEL 1955, p. 11.

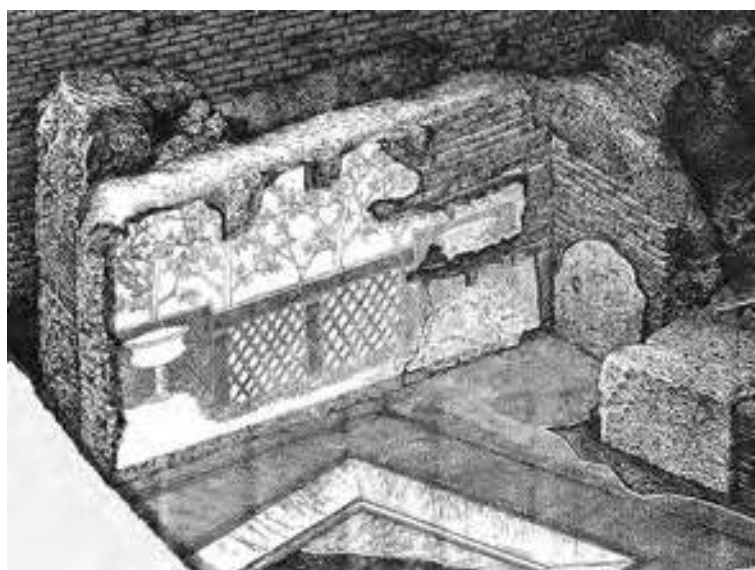


Fig. 69 - Roma, Casa delle Vestali, vista della parete orientale dell'ambiente, disegno ricostruttivo (PAPI 1998, p. 64, fig. 9).

della stanza⁴⁸, non è stata invece confermata dagli ultimi saggi di scavo⁴⁹.

Una grande scenografia d'acqua doveva al contrario caratterizzare il cosiddetto *Auditorium* di Mecenate (R3); l'ambiente, che faceva parte degli *Horti Maecenatiani* sull'Esquilino, è costituito da un'ampia sala rettangolare e da una grande esedra occupata da un sistema a gradoni semicircolari. Di qui sgorgava una cascata che, fosse o meno alimentata dalla sorgente naturale attestata dalle fonti all'interno della proprietà⁵⁰, induce a identificare il complesso in un ninfeo, nel cui ambiente trovavano dunque adeguata collocazione le decorazioni a giardino delle nicchie poste lungo le pareti dell'aula rettangolare e lungo l'esedra⁵¹.

3.3 LO SPAZIO DEL RIPOSO

Se la pittura di giardino trova la sua più ovvia collocazione negli ambienti all'aperto e a stretto contatto con elementi naturali quale l'acqua, possiamo non di meno osservare un suo discreto ricorrere in vani privati destinati prevalentemente al riposo come i *cubicula*. Le testimonianze, anche in questo caso costituite principalmente dalla documentazione vesuviana, comprendono pure l'importante esempio – purtroppo frammentario – del cubicolo della Terrazza Nord del Palazzo di Erode a Masada (M1), che, come si è visto, rappresenta una delle più antiche attestazioni della serie.

In tali contesti la pittura di giardino pare smarrire i caratteri sopra considerati di esaltazione della flora esistente nel viridario o nel peristilio, per assumere invece una funzione evocativa di quella natura “addomesticata” da cui lo spazio decorato risulta fisicamente separato o con la quale si trova in un rapporto comunque indiretto⁵².

Il tema del giardino dipinto poteva svilupparsi in un *continuum* sull'intera superficie parietale, come si riscontra nei due splendidi cubicoli della Casa dei Cubicoli floreali (P7)⁵³ o in quello della Casa del Bracciale d'oro (P43) (fig. 70), in cui si estende anche alla decorazione della volta ad imitazione di un fitto pergolato. Oppure esso poteva limitarsi soltanto alla zona dell'alcova vera e propria, come viene testimoniato nella Casa di Polibio (P72), dove la pittura di giardino, quasi citazione antologica, riguarda soltanto le due ristrette pareti laterali (fig. 71); queste ultime si connettono infatti in modo del tutto incoerente con il muro di fondo, decorato da un elegante sistema di III stile, con esili architetture su fondo bianco e paesaggi miniaturistici.

⁴⁸ SULZE 1932, p. 191.

⁴⁹ CALCI MESSINEO 1984.

⁵⁰ Per quanto riguarda la presenza di una *Kolumbethra thermou udatos* (CASS. DIO., LV, 97), probabilmente si doveva trattare di una vasca o di una piccola costruzione termale di acqua sorgiva del luogo stesso, riutilizzata da Mecenate per uso personale (cfr. RIZZO 1983, pp. 195-196).

⁵¹ Un altro esempio di ninfeo monumentale decorato con il tema del giardino è quello proveniente dalla villa *maritima* di Massalubrense, cfr. CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4 (DE CARO 1996, pp. 143-144).

⁵² Cfr. *infra*, PARAGRAFO 5, per il rapporto visivo tra il giardino entro il cubicolo e quello che spesso si trova al suo esterno. Per il legame tra cubicolo e peristilio si vedano anche le osservazioni in ZACCARIA RUGGIU 1995, pp. 398-401.

⁵³ Sulle critiche all'identificazione, da parte di Le Corsu (1967, pp. 239-254), di questi due ambienti come “oratori” destinati al culto di Iside e Dioniso-Osiride, cfr. PPM II, p. 2.



Fig. 70 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, cubicolo (PPM VI, p. 122, fig. 156).



Fig. 71 - Pompei, Casa di Polibio, alcova (foto Autore).

Già nell'esempio della Casa di Polibio le vedute vegetali sono inserite nel ridotto spazio parietale in corrispondenza delle estremità del giaciglio, ma è nelle realizzazioni della Casa dei Cubicoli floreali e della Casa del Bracciale d'oro che si riscontra un più marcato adattamento dello schema decorativo agli elementi fissi di arredo: nella sua definizione entro lo spazio parietale viene infatti previsto uno spostamento verso l'alto della fascia a graticcio per lasciare libera la zona inferiore delle pareti, a fondo nero con semplici scansioni lineari, a cui venivano accostati i letti. Chiara è la volontà di conservare piena efficacia espressiva ad ogni componente della rappresentazione, mantenendo intatta l'organicità del progetto decorativo, sulle cui valenze comunicative si discuterà oltre.

4. IL GIARDINO DIPINTO NELLO “SPAZIO DELLA MORTE”

L'utilizzo del tema del giardino appare, come già si è accennato, in un ristretto numero di contesti funerari, individuati essenzialmente nelle necropoli pompeiane, ai quali tuttavia possiamo aggiungere un celebre esempio urbano datato ad età augustea: la tomba ipogea di *Patron* sulla via Latina (R7) (fig. 72). Il caso risulta di particolare interesse in quanto la decorazione “a giardino” si presenta secondo un'impostazione insolita a doppio registro⁵⁴: in quello inferiore, al di sopra di uno zoccolo a finto marmo, erano raffigurati pini popolati di uccelli, in quello superiore un numero ridotto di alberi faceva da sfondo al corteo funebre in onore di *Patron*. L'esempio, oltre ad essere estremamente significativo per la presenza sulle pareti di un epigramma esplicativo – come vedremo – delle connotazioni simboliche e figurali dello spazio di cui il committente intendeva circondarsi, testimonia l'applicazione del tema del giardino sull'intera superficie delle pareti interne della camera sepolcrale. Una rappresentazione con tali caratteri di “autonomia”, che le derivano dallo stretto ed esclusivo collegamento allo spazio del defunto, non si trova invece documentata nell'insieme degli esempi pompeiani, tra i quali possiamo osservare nell'utilizzo del nostro tema soluzioni che differiscono da quella di *Patron* per una più o meno esplicita volontà di “esteriorizzare” il messaggio iconografico.

Infatti, nella celebre tomba di *C. Vestorius Priscus* (P76) (fig. 73) la pittura di giardino compare su una parete interna del recinto, angusto ma comunque fruibile intorno all'altare a pulvini su alto basamento, in associazione con altri temi realizzati sulle restanti superfici parietali (scena di simposio, scena con pigmei, scena di udienza, mensa con esposizione di vasellame, scena gladiatoria, paesaggio con animali selvatici); ed anche nel differente caso del triclinio funebre di *G. Vibius Saturninus*, nella necropoli di Porta Ercolano (P77) (fig. 74), sono le pareti interne del recinto ad essere decorate con vedute di giardino alternate a pannelli monocromi, confermando, seppure in un altro contesto, l'associazione già osservata fra tali strutture per le libagioni all'aperto e le pitture di giardino.

Esempio estremo della volontà di comunicazione del motivo iconografico appare infine la proiezione all'esterno che ne viene realizzata nella tomba 19 di Porta Nocera (P78) (fig. 75), dove la pittura di giardino si estende alle due arcate cieche della facciata, risultando dunque visibile direttamente dalla strada.

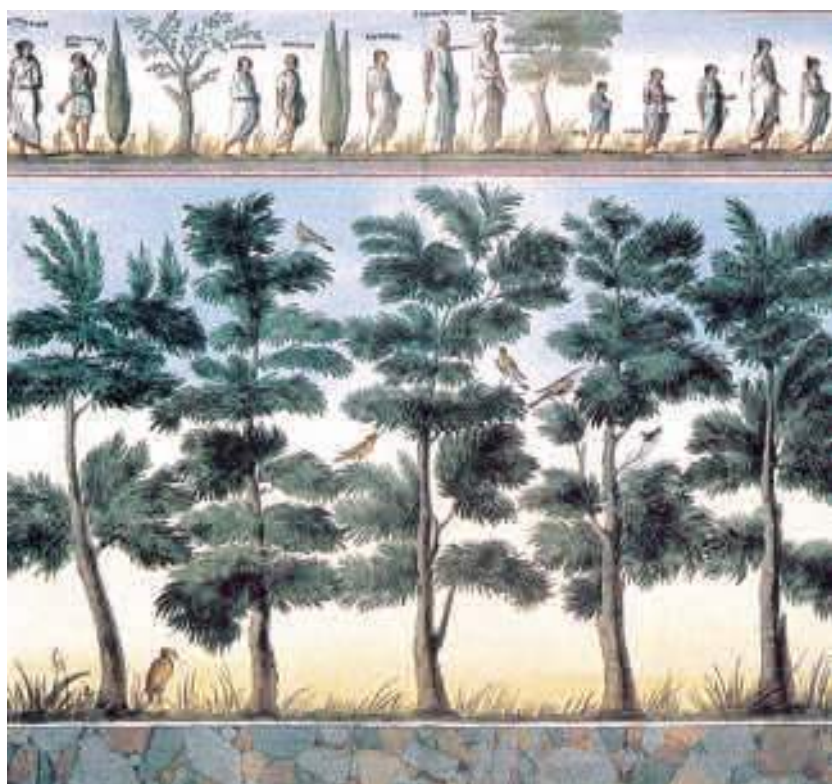


Fig. 72 - Roma, Tomba di Patron (BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 170).

Fig. 73 - Pompei, Tomba di *C. Vestorius Priscus* (MOLS, MOORMANN 1993-1994, p. 33, fig. 25).



⁵⁴ L'esempio non ripropone dunque gli schemi più convenzionali della pittura di giardino (cfr. *supra*, CAPITOLO II).

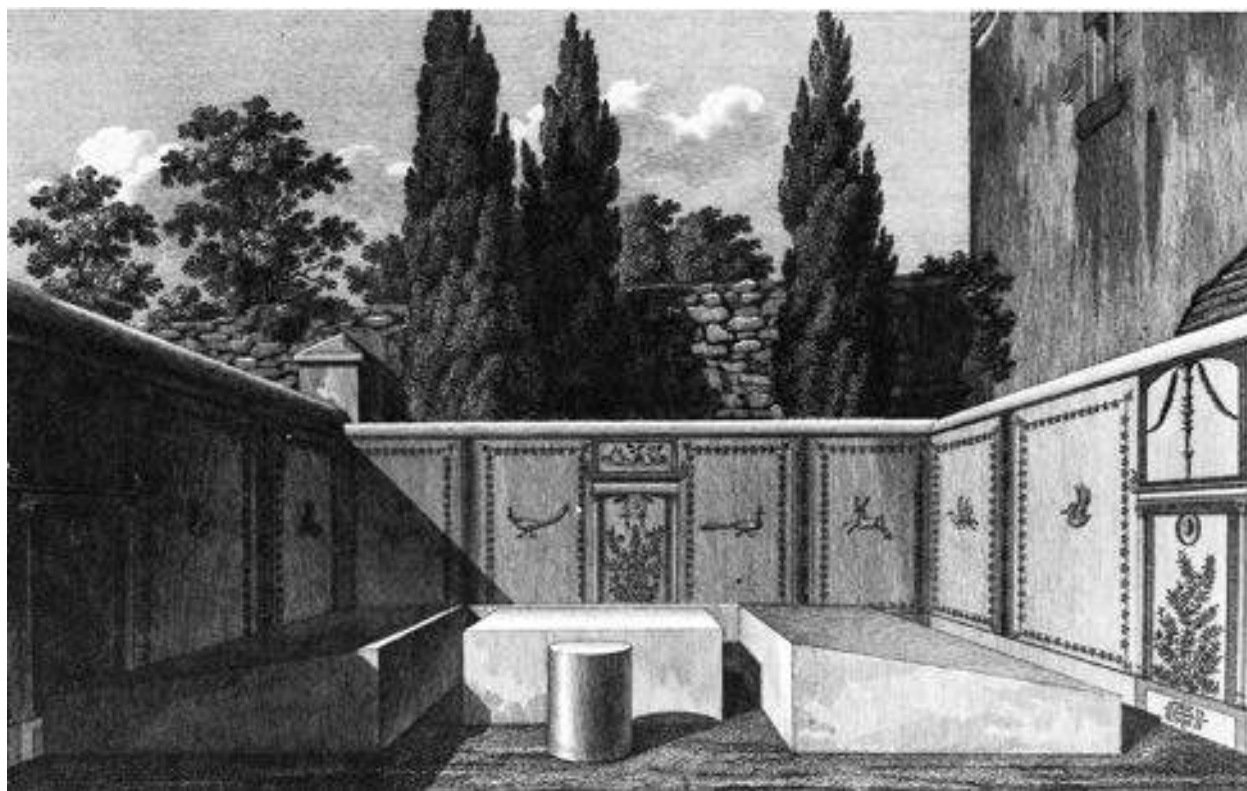


Fig. 74 - Pompei, Triclinio funebre di G. Vibius Saturninus (JASHEMSKI 1979, p. 153, fig. 241).

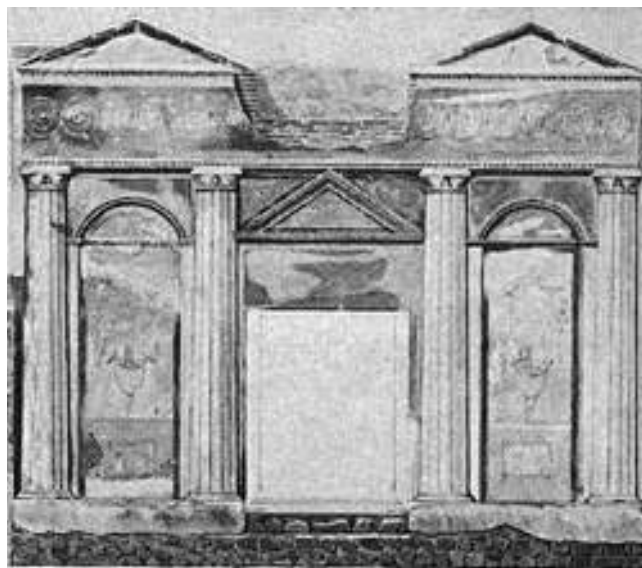


Fig. 75 - Pompei, Tomba 19 di Porta Nocera (D'AMBROSIO, DE CARO 1983, 19ES, fig. 1).

5. GLI ASSI DELLA PERCEZIONE VISIVA

Ancora nel primo volume di *The Gardens of Pompeii*, W. Jashemski pone l'attenzione sull'aspetto della percezione visiva delle pitture di giardino. Analizzando la capacità illusionistica di questi apparati decorativi⁵⁵, la studiosa sostiene l'idea che con tali realizzazioni vi fosse l'intento, da parte del committente, di creare la suggestione che il proprio giardino si estendesse ulteriormente nel territorio circostante. La Jashemski⁵⁶, considerando tutto l'insieme del materiale vesuviano, riconosce un criterio di distinzione basato sull'ubicazione delle pitture entro lo spazio architettonico e di conseguenza sul punto di vista da cui esse vengono fruiti⁵⁷: si distinguono cioè le pitture realizzate sullo sfondo del giardino-peristilio e visibili dall'entrata, quelle sulle pareti del giar-

⁵⁵ Sulla quale insiste anche M. de Vos osservando come il genere della pittura di giardino sia l'unico, nelle decorazioni di III stile, a mantenere la tendenza illusionistica tipica del II stile (DE VOS 1979, p. 133).

⁵⁶ JASHEMSKI 1979, pp. 55-62.

⁵⁷ A fianco di queste tre categorie vengono poi trattate distintamente, secondo un criterio che non corrisponde più ad una impostazione topografica, le pitture di giardino in cui si verifica un'associazione con altri soggetti di carattere mitologico, quelle dei cosiddetti *paradeisoi*, e quelle infine che si trovano in ambienti interni.

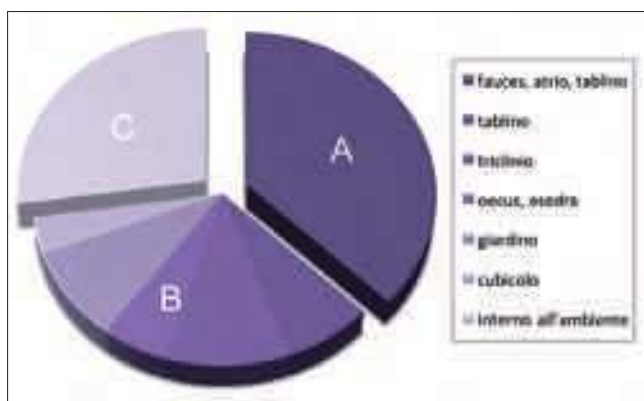


Grafico IV - Orientamento dell'asse ottico. A) percezione delle pitture situate nel giardino attraverso una sequenza di ambienti; B) percezione delle pitture situate nel giardino da un solo vano; C) percezione preferenziale dall'interno dell'ambiente dipinto.

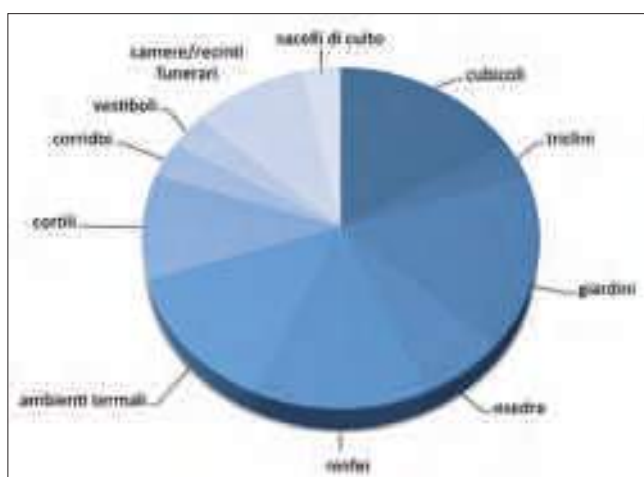


Grafico V - Tipologie di ambienti in cui la percezione del giardino dipinto avviene preferenzialmente dall'interno del vano.

estrema "trasparenza" nella planimetria della *domus* pompeiana già osservato da A. Wallace-Hadrill⁶⁰: la visuale che si prospettava al visitatore, non solo dalle *fauces*, ma in alcuni casi anche dalla strada, veniva infatti ad attraversare tutta la casa e il suo punto focale era costituito dal tablini, nel ruolo di spazio privilegiato del *dominus*, e dal giardino – reale e dipinto – che gli faceva da sfondo⁶¹. Proprio al termine dell'asse ottico doveva concretizzarsi un notevole effetto di risonanza luminosa – di "rischiaramento" –, creato soprattutto dal fondo azzurro delle pitture, che il loro attuale stato di conservazione consente solo in parte di cogliere⁶² (fig. 76). Muovendosi lungo il cannocchiale prospettico lo spettatore si trovava

dino-peristilio non visibili dall'entrata ed infine quelle che decoravano piccoli cortili o pozzi di luce. Per quanto riguarda il primo gruppo, viene osservato come le pitture di giardino realizzate sul muro posteriore dell'area destinata alla vegetazione, posta in asse con l'atrio, fossero visibili già dall'ingresso e contribuissero così a dare l'impressione che la proprietà si ampliasse maggiormente di quanto non avvenisse in realtà. Diversamente accadeva invece per le altre pitture, non immediatamente percepibili dall'ingresso dell'edificio, la cui fruizione richiedeva l'accesso a vani più interni della casa⁵⁸, venendo a costituire una vista piacevole esclusivamente per il proprietario e per i pochi invitati ammessi alle stanze di ricevimento che si affacciavano sul peristilio⁵⁹.

Dalla considerazione statistica dell'insieme delle testimonianze (cfr. grafico IV), emerge con netto scarto la preponderanza delle pitture visibili dall'ingresso, attraverso le *fauces*, l'atrio e il tablini

In questo caso si può osservare come le pitture si trovino a conclusione di un lungo asse visivo, che metteva in comunicazione ottica, generalmente tramite la finestra aperta sulla parete di fondo del tablini, la zona di accesso pubblico dell'abitazione (area di *negotium*) con quella destinata al giardino (area di *otium*), le cui caratteristiche venivano esaltate, come s'è visto, dalla decorazione realizzata lungo le superfici murarie.

La visione veniva costruita attraverso diaframmi successivi, secondo quel criterio di

⁵⁸ JASHEMSKI 1979, pp. 55-59. Accanto ad un criterio di classificazione delle testimonianze pittoriche basato sulla loro contestualizzazione e sul loro punto di vista (pitture sulla parete di fondo del peristilio visibili dall'entrata, pitture sulle pareti del peristilio non visibili dall'entrata, pitture in piccoli giardini e pozzi di luce, pitture in ambienti interni), la studiosa distingue invece sulla base di differenti considerazioni di carattere iconografico altri due gruppi di attestazioni che si diversificano per l'associazione del tema del giardino con altri soggetti legati al mito o per la presenza del motivo del *paradeisos*.

⁵⁹ Sugli effetti illusionistici ricercati nella pittura di finti marmi e di giardini a partire dalla fine dell'età repubblicana si veda BERGMANN 1991, pp. 62-63.

⁶⁰ WALLACE-HADRILL 1994, pp. 44-45.

⁶¹ Sulla funzione del tablini come spazio maggiormente significativo della *domus* cfr. ZACCARIA RUGGIU 1995, pp. 387-390.

⁶² Si consideri la notevole efficacia luministica ancora percepibile negli esempi delle case pompeiane dell'Orso ferito, della Venere in bikini o della modesta Casa I, 12, 16 (P14).

poi nelle condizioni di mettere progressivamente a fuoco la sua visione inizialmente poco definita, apprezzando il “giardino dipinto nel giardino” anche nei caratteri funzionali ad una percezione ravvicinata.

Ad una fruizione di carattere meno dinamico si prestavano invece quegli affreschi che potevano essere contemplati esclusivamente da singoli vani: in un numero discreto di esempi, la vista sulle pitture di giardino si poteva avere soltanto dal tablino, quando quest’ultimo non era in asse con le *fauces* e con l’atrio, o nel caso in cui la parete dipinta fosse laterale rispetto alla principale direttrice prospettica⁶³.

Analoghe modalità di percezione, fondamentalmente contraddistinte da una tendenza alla staticità, accomunano le realizzazioni godibili da altri ambienti prossimi al giardino: vedute ispirate al tema naturalistico si potevano ammirare dall’interno di un cubicolo o di un triclinio, da *oeci* ed esedre, ai quali il collegamento ottico con “l’immagine di natura”, attraverso un unico diaframma creato da una finestra o da una grande apertura, conferiva più ampio respiro, quasi ad evocazione del concetto che sta alla base degli *oeci cyziceni*, dalle cui finestre si poteva avere la vista su di un paesaggio verdeggiante⁶⁴.

Se negli esempi finora considerati l’asse di percezione collega una sequenza di ambienti o un unico locale a pitture realizzate sempre in spazi all’aperto, quindi secondo un criterio di comprensione ottica che va “dall’interno all’esterno”, vi sono, come abbiamo già anticipato, determinati casi in cui la decorazione a giardino poteva essere apprezzata solo dallo spazio dell’ambiente medesimo che essa rivestiva. La loro distribuzione è sintetizzata dal grafico V.

Risulta evidente che nella tipologia in esame rientrano per lo più vani con funzione statica predominante, nei quali gli affreschi si prestavano ad una prolungata contemplazione dei loro dettagli: è il caso ad esempio dei due cubicoli della Casa dei Cubicoli floreali (P7), i quali, benché comunicino rispettivamente con l’atrio e con il giardino porticato dell’abitazione, mantenevano un carattere di sostanziale chiusura; o del triclinio e del cubicolo della Casa del Bracciale d’oro (P43), che, sebbene siano visibili dal giardino stesso, comportavano per un pieno apprezzamento delle pitture una osservazione ravvicinata⁶⁵. Ma in questa categoria si possono includere anche quei giardini “chiusi” posti sul retro dell’abitazione, impenetrabili allo sguardo, ai quali si accedeva soltanto attraverso stretti passaggi⁶⁶; come pure i cortili che non appaiano inseriti in prospettive ottiche funzionali alla visione⁶⁷, o gli esempi, connotati invece da un prevalente utilizzo di tipo dinamico, di corridoi e vestiboli di accesso⁶⁸.



Fig. 76 - Pompei, Casa I, 12, 16 (foto Autore).

⁶³ Come ad esempio nelle case pompeiane dei Ceii (P 4), di Laocoonte (P39), di *P. Crusius Faustus* (P42), di Romolo e Remo, di *M. Epidius Sabinus*, nella Casa IX, 5, 6.17 e in quella del Tramezzo di legno ad Ercolano.

⁶⁴ [...] *per spatia fenestrarum viridia prospiciantur* [...] (VITR., *De Arch.*, VI, III, 10). Sulle caratteristiche degli *oeci cyziceni*, ampie sale che potevano contenere due triclini, circondate dal verde visibile dai banchettanti attraverso grandi finestre disposte lungo almeno due lati, cfr. DE ALBENTIS 1990, pp. 154-155.

⁶⁵ Al di là del notevole effetto creato da una percezione di insieme, anche i casi del giardino dipinto della Villa di Livia e delle nicchie con il medesimo tema dell’*Auditorium* di Mecenate comportavano per un miglior godimento una visione ravvicinata accompagnata dal necessario “tempo lungo” di una lenta osservazione. Sulle modalità di percezione degli affreschi della Villa di Livia da parte del visitatore cfr. SETTIS 1988, p. 6.

⁶⁶ Si considerino gli esempi pompeiani della Casa V, 3, 7 (P24), della Casa VII, 10, 3.14 (P60), della Casa VII, 11, 11.14 (P 61), della Casa della Fontana d’amore, dell’*Hospitium* IX, 7, 25 (P70).

⁶⁷ Si pensi agli esempi pompeiani della Casa del Forno a riverbero (P52), della Villa di Diomede e a quello della *Domus* di Place Formigé a Fréjus.

⁶⁸ Cfr. il corridoio della Casa pompeiana IX, 5, 6.17 (P68) e il vestibolo della cosiddetta Scuola di *Potitus*, IX, 8, 2 (P70) sempre a Pompei.

In questo mutamento del punto di vista privilegiato per l'osservazione degli affreschi si può cogliere in primo luogo un differente valore attribuito alla decorazione, che in questi casi – soprattutto negli esempi di vani chiusi – non è più concepita come un fondale che offre al percorso dello sguardo una conclusione scenografica, amplificando l'immagine del giardino reale, ma come un avvolgente sistema di rimandi visivi a una dimensione naturalistica che, pur distante dall'uso del vano in cui l'osservatore si trova, viene ad esprimerne una sorta di funzione "virtuale". Inoltre si osserva una discrepanza a livello di resa pittorica: la consapevolezza dello specifico tipo di fruizione, estremamente ravvicinata, cui la pittura era destinata, sembra infatti incidere in maniera tangibile nelle decorazioni degli ambienti interni, condotte, come si è visto, ad una calligrafica accuratezza e ad una maggior ricchezza dei particolari dipinti, giustificate dalle maggiori garanzie di conservazione.

6. L'INTERAZIONE TRA PITTURA E ARCHITETTURA: L'AMPLIAMENTO ILLUSIONISTICO DELLO SPAZIO

«Possiamo caratterizzare – come spesso si fa – queste pitture (o, più in generale, la pittura romana di giardino) come "illusionistiche"?». Questa è la domanda che si poneva S. Settis nel suo articolo dal titolo suggestivo *Le pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino*⁶⁹. La soluzione del problema veniva avviata dallo studioso considerando gli esempi del giardino della Villa di Livia (R1), dell'*Auditorium* di Mecenate (R3) e quelli della Casa dei Cubicoli floreali a Pompei (P7), nei quali risulterebbe evidente a livello formale la natura illusoria delle pitture, che si propongono come negazione della parete e si dimostrano in grado di suggerire l'annessione di uno spazio immaginario allo spazio reale della stanza.

Questa capacità delle pitture di giardino di amplificare le dimensioni dello spazio reale è d'altronde l'elemento più costantemente sottolineato da parte della letteratura archeologica nella definizione del carattere illusionistico di tali dipinti parietali⁷⁰.

In effetti, secondo un'accezione comunemente accolta di illusionismo, quale termine che si riferisce alla «volontà di rappresentare la natura in modi tali da sorprendere ed ingannare l'osservatore circa la reale consistenza della cosa rappresentata, che si è indotti anziché "finta" a ritenere "vera"»⁷¹, quasi tutte le pitture di giardino si propongono come illusionistiche, dal momento che, a diversi livelli di realizzazione, prevedono comunque il ricorso ad un sistema più o meno articolato di convenzioni formali, volto a creare uno spazio fittizio che appaia in comunicazione con quello reale.

6.1 LE CONVENZIONI FORMALI DELL'ILLUSIONE

Le convenzioni formali dell'illusione si possono schematicamente ricondurre ai seguenti punti: la riproduzione di elementi del giardino reale, il tentativo di una resa tridimensionale tramite la tecnica del chiaroscuro e una rappresentazione di tipo prospettico, l'estensione del tema all'intera superficie parietale disponibile, l'assenza dalla scena di figure umane e l'adozione del colore azzurro per le campiture dei fondali. Questi sono tutti aspetti caratteristici del giardino dipinto, che nel loro sommarsi concorrono a determinare la maggiore o minore valenza illusionistica della decorazione.

A tale scopo risulta di primaria importanza anzitutto l'imitazione degli elementi tipici del giardino reale: incannuciate, balaustre, motivi di arredo e decorativi, colonne o paraste, elementi della vegetazione e della fauna sono tutti presenti e coerentemente organizzati nel giardino vero e proprio⁷² e vengono riproposti sulla parete dipinta in una serie di "frasi" pittoriche le quali, con il loro legame reciproco, non fanno che confermare un repertorio canonizzato, del quale lo spettatore era pienamen-

⁶⁹ SETTIS 1988, p. 13.

⁷⁰ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 1, a proposito delle diverse posizioni degli studiosi in merito.

⁷¹ GRASSI, PEPE 1994, pp. 400-401, s.v. "illusionismo".

⁷² La presenza di tutti questi elementi nello spazio del giardino è confermata dalle analisi condotte a partire dagli anni Settanta nell'area vesuviana da W. Jashemski, di cui resta ancora fondamentale il volume del 1979; cfr. anche FARRAR 1996.

te a conoscenza. Proprio questa totale consapevolezza da parte del fruitore dell'identità degli oggetti raffigurati si rivela determinante nell'ambito dell'intenzione illusionistica, in quanto condizione necessaria per l'abbandonarsi dello sguardo al piacevole inganno dell'immagine: «Le illusioni dell'arte presuppongono il riconoscimento» sosteneva E. Gombrich⁷³ recuperando il concetto espresso da Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tiana*, secondo cui «Nessuno può intendere il cavallo o il bue dipinti se non sa come sono tali animali»⁷⁴. L'illusione del giardino quindi può funzionare perché le pitture rappresentano ciò che potrebbe essere reale e che appartiene già all'immaginario dell'osservatore.

In tal senso realistico, e quindi tridimensionale, dovrà apparire anche lo spazio in cui gli "oggetti del giardino" vengono rappresentati. E infatti gli affreschi manifestano sempre, pur nel variare del livello esecutivo, il tentativo di articolare in profondità i diversi dettagli raffigurati. Ciò avviene in primo luogo attraverso l'adozione di particolari accorgimenti tecnici: ad esempio gli effetti di chiaro-scuro evidenti nel modo di rappresentare le piante, con il passaggio da una attenta resa delle foglie in primo piano, i cui contorni presentano linee segnate nettamente solo su di un lato – in genere quello colpito dalla luce –, alla resa indefinita della vegetazione in secondo piano, ridotta a semplici "macchie" di colore verde scuro⁷⁵, adeguandosi alla realtà fenomenica per cui gli oggetti più lontani appaiono meno distintamente all'occhio umano⁷⁶.

Altrimenti lo sviluppo in profondità è raggiunto attraverso la raffigurazione prospettica lineare degli elementi di arredo, come statue, quadretti a rilievo e soprattutto fontane, i cui catini circolari o quadrangolari sono spesso rappresentati secondo un punto di vista più alto rispetto a quello sotteso alla percezione dei loro basamenti, consentendo dunque allo spettatore – secondo quanto già osservato⁷⁷ – di apprezzare pienamente il loro gorgogliante contenuto⁷⁸. In tal modo appare chiaro come quella di queste pareti sia in sostanza una prospettiva empirica, non sottomessa a teorizzazioni precise, che sacrifica in parte alla messa in evidenza di singoli motivi la realizzazione di uno spazio rigorosamente unitario, e quindi compiutamente realistico.

Ma lo svilupparsi dell'immagine nella terza dimensione viene anche coadiuvato da un sistema di organizzazione dello spazio pittorico basato – come abbiamo già visto⁷⁹ – sull'intreccio di tutta una serie di assi orizzontali (*ambulationes*, elementi di recinzione, fascia della vegetazione, motivi che segnano il limite sommitale della parete) e verticali (colonne, paraste, stipiti di finestroni), che suggeriscono otticamente il sovrapporsi in profondità di più piani diversi. Secondo quanto osservato, la fascia della zoccolatura è costantemente caratterizzata dalla presenza di un elemento di recinzione, il quale sembra costituire una sorta di cesura tra l'ambiente di fatto, che il più delle volte ospita un giardino reale, e quello evocato sulla parete⁸⁰. La linea di separazione delle due dimensioni, tuttavia, è sancita sulla superficie dipinta da incannuciate, balaustre, o basamenti di finestra – ovvero tutte e tre le tipologie di elementi divisorii analizzate nel capitolo precedente – che quasi sempre si articolano seppur di poco in profondità, in modo tale da creare una pur minima sensazione di "spessore spaziale" lungo questo margine tra realtà quotidiana e mondo dipinto, dove immaginazione e percezione ottica cominciano a mescolarsi.

Se solo raramente, nei casi di altissima committenza, appare una vera e propria *ambulatio* compresa fra due recinzioni⁸¹ – che riesce dunque a determinare un effettivo sviluppo prospettico dell'intera fascia di contatto fra il giardino reale e quello fittizio –, più frequentemente accade che le incannuc-

⁷³ GOMBRICH 1965, p. 271.

⁷⁴ FILOSTR., *Vita di Apollonio di Tiana*, II, 22.

⁷⁵ Cfr. *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2. Gli elementi vegetali sono addirittura di colore marrone chiaro nei casi realizzati su fondo giallo, come ad esempio nelle pitture della Villa di *Oplontis* (cfr. *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 6).

⁷⁶ Su queste osservazioni si veda GOMBRICH 1965, nel capitolo di *Arte e Illusione* dedicato alle condizioni necessarie all'illusione, in particolare pp. 265-266.

⁷⁷ Cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 3.

⁷⁸ Si vedano ad esempio le realizzazioni della Casa di Sallustio, della Casa degli Archi, della Casa dei Ceii, del cubicolo b della Casa dei Cubicoli floreali, della Casa della Venere in conchiglia e della Villa di *Oplontis*.

⁷⁹ Cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 4 sulla sintassi parietale.

⁸⁰ Su questa osservazione cfr. anche JASHEMSKI 1979, p. 80.

⁸¹ A parte i già citati casi della Villa di Livia e della Villa della Farnesina, vi sono alcuni esempi in cui anteriormente alla recinzione è raffigurata comunque una vera e propria fascia di terreno: ciò risulta evidente nelle nicchie dell'«esedra» dell'*Auditorium* di Mecenate, nel cubicolo nero (b) della Casa dei Cubicoli floreali e nella parete di fondo del giardino della Casa di Sallustio.

ciate e le balaustre si presentino con una successione di nicchie, a profilo semicircolare o rettangolare, contenenti, come s'è visto, per lo più fontanelle o altri motivi di arredo scultoreo⁸². Queste introflessioni della struttura di recinzione paiono anch'esse in grado di ottenere, entro certi limiti, gli effetti raggiunti dalle *ambulationes*; fermo restando che ne condividono egualmente un ruolo di semplice ed efficace riproduzione di una realtà di fatto, presentandosi all'interno degli affreschi quali persuasive versioni pittoriche di articolazioni che sicuramente caratterizzavano il giardino romano⁸³.

Qualora invece lo zoccolo presenti il motivo del basamento di finestra, sempre liscio e privo di rientranze, si può riscontrare comunque l'utilizzo di un altro sistema convenzionale per suggerire uno sviluppo in profondità, che consiste nella raffigurazione, anteriormente al parapetto, di cespugli, *omphaloi* d'edera e uccellini svolazzanti tra di essi; tali motivi, nei casi in cui non siano banalizzati a puro repertorio ornamentale – come avviene nelle pareti del giardino dell'Officina del *garum* (P13)⁸⁴ –, sembrano assumere proprio la già citata funzione di creare una fascia di collegamento tra la dimensione del giardino reale e di quello evocato sulla superficie muraria. A questo proposito basti considerare la vivezza esecutiva che connota le zoccolature della Villa di *Oplontis* (OP1), della Casa di Orfeo (P38) o dei Ceii (P4) a Pompei.

A differenza di quanto avviene con gli assi orizzontali individuati nella parte inferiore della parete, la fascia di vegetazione della zona mediana si presenta poco articolata: una barriera compatta, in cui le piante si allineano a creare una fitta siepe, con una resa "in dissolvenza", come già si è osservato, che contribuisce solo in misura limitata a suggerire un'estensione dello spazio *ad infinitum*. È proprio il carattere di impenetrabilità della fascia vegetale che induce a considerare come l'effetto ricercato potesse essere quello di eliminare i limiti netti rappresentati dalle pareti trasformandole in diaframmi "verdi" che, di poco arretrati nello spazio, costituiscono comunque un'ultima ineludibile barriera per lo sguardo dell'osservatore. L'intento di vegetalizzare i confini dell'ambiente risulta d'altronde confermato dall'assetto riscontrabile in diversi giardini pompeiani, come quello della Casa del Bracciale d'oro (P43), in cui è certo che vere piante decorative venissero effettivamente sistemate lungo le pareti che delimitavano lo spazio verde⁸⁵.

Un elemento interpretabile in chiave naturalistica compare talora anche nella strutturazione delle zone sommitali della parete: si tratta della sequenza delle cosiddette "stalattiti"⁸⁶, che a livello di suggestione psicologica potevano determinare nello spettatore l'idea di trovarsi all'interno di una grotta/camera "geomorfa" – evocata in alcuni casi dalla natura stessa dell'ambiente o da altri particolari presenti nella raffigurazione⁸⁷ –, da cui lo sguardo poteva indirizzarsi verso un circostante giardino con la propria cortina vegetale⁸⁸. Il suo arretramento in profondità, suggerito dal sovrapporsi dei vari assi orizzontali appena considerati, viene perseguito anche attraverso la definizione di elementi architettonici come colonne e paraste, per lo più dipinte ma a volte realizzate in stucco⁸⁹, che scandiscono la zona mediana secondo direttrici verticali, o tramite la rappresentazione di grandi finestroni. Il giardino dipinto viene a collocarsi indubbiamente al di là di questo schermo di architettura "virtuale", in grado di modulare e mediare il rapporto fra la dimensione reale e quella immaginaria.

⁸² Cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 3 e tavola sinottica generale.

⁸³ Cfr. FARRAR 1996, p. 14.

⁸⁴ Sulla fortuna nelle pareti di III e IV stile degli zoccoli decorati da piante e cespugli, cfr. BASTET, DE VOS 1979, pp. 121-122.

⁸⁵ Cfr. JASHEMSKI 1993, p. 109.

⁸⁶ Sulla dubbia interpretazione di tali elementi e sulle diverse opinioni degli studiosi al riguardo cfr. CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.

⁸⁷ Ad esempio nelle pitture delle case pompeiane di *Stallius Eros* e di Orfeo, nelle quali il tema del giardino comprende l'immagine di Orfeo tra gli animali, l'idea di "antro" poteva rispecchiarsi nella grotta di fronte alla quale era raffigurato il cantore tracio nell'atto di suonare la lira; diversamente, nelle pitture che decoravano le due fontane a nicchia dell'Osteria II, 9, 7 le stalattiti dipinte, insieme a quelle realizzate in pietra pomice sulla facciata principale delle due strutture, potevano simulare una sorta di grotta naturale da cui sgorgava l'acqua.

⁸⁸ Altri elementi orizzontali della fascia superiore, come abbiamo visto (cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.3), costituiscono una prosecuzione dello schema del giardino sottostante e, entro certi limiti, della sua spazialità; ciò ovviamente non accade nei casi in cui l'area in questione sia interessata da fregi con animali fantastici o scene marine, proiettati in una loro autonoma dimensione.

⁸⁹ Cfr. gli esempi citati nel CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.2.

Quando poi ai pilastri di sostegno dei finestroni vengono sovrapposte colonne dipinte o aggettanti si viene a determinare un'ulteriore scansione in profondità dello spazio illusorio; è quanto accade negli esempi già citati delle case pompeiane di Adone (P30), della Fontana grande (P33), dei Dioscuri (P36), ma soprattutto della Fontana piccola (P34), dove l'effetto di illusionismo viene esaltato dalla corrispondenza speculare tra le colonne fittizie e quelle reali del portico che delimita il giardino.

Una limitazione dell'effetto illusionistico si collega invece al fatto che la vegetazione non si inoltra quasi mai a scomparire dietro lo schermo delle strutture architettoniche, ma risulta rigorosamente centrata all'interno dei limiti da esse indicati, in risposta ad esigenze di simmetria ed eleganza compositiva, più che ad un intento di rappresentazione realistica. Si verifica così che, soprattutto quando lo schema adottato per la zona mediana è quello a finestroni, le aperture sul giardino dipinto paiono spesso ridursi ad autonome vedute naturalistiche, più che suggerire reali accessi a uno spazio verde unitariamente concepito⁹⁰.

Eppure è proprio un'impressione di unitarietà quella che viene ricercata con il già osservato sviluppo verticale della raffigurazione e con il suo estendersi in orizzontale all'intera superficie muraria dell'ambiente. Il giardino dipinto raggiunge in tal modo maggiore plausibilità ottica, replicando nella maniera più completa ed esclusiva la reale tridimensionalità del contesto, di cui si propone quale ampliamento "muto" e inaccessibile.

Non a caso, quello che è comune alla quasi totalità di queste pitture è la completa assenza dalla scena di ogni presenza umana⁹¹. A parte gli esempi in cui il giardino è teatro di episodi mitologici⁹² o è alternato alle immagini di cacce ad animali selvatici – elementi che ne limitano la capacità illusiva e che in sostanza lo riducono a un ruolo secondario –, allo spettatore si propongono scenari deserti che, come si è detto in partenza, valgono ad accentuare il carattere illusionistico della composizione, preservata così da qualsiasi intervento narrativo che ne definisca e limiti la virtuale, assoluta fruibilità. In questi affreschi, peraltro, tutto "parla" dell'uomo: a cominciare dalla strutturazione stessa del giardino, geometricamente articolato, fino all'aspetto delle piante, che non hanno nulla di una natura lasciata a se stessa e che anzi denunciano un continuo intervento dell'*ars topiaria* a plasmarle. L'immagine, quasi una scena teatrale, sembra come bloccata in un tempo indefinito e davanti ad essa non si riesce a comprendere se la figura umana si sia appena eclissata o sia sul punto di apparire.

Alle spalle di tutto, infine, una campitura di colore compatto; generalmente un fondale azzurro che rappresenta il sottinteso, necessario traguardo cromatico della costruzione illusionistica e che si propone, dietro e al di sopra della cortina vegetale, con sufficiente naturalismo, anche se nessuna variante di stesura contribuisce a rendere maggiormente atmosferica la sua definizione.

In alcune sequenze di giardini dipinti, come si è visto soprattutto nei casi che presentano lo schema di IV stile a grandi finestroni o pannelli, ai "cieli" azzurri si alternano o sostituiscono sfondi gialli⁹³. In questi casi l'effetto di intensa luminosità prodotto dal colore rasenta l'astrazione, al punto da compromettere il meccanismo illusorio e da far registrare un senso di sospensione "metafisica": caso estremo è quello della villa di *Oplontis*, dove, nelle assai curate pareti della serie di ambienti posti in asse lungo il portico della *natatio*, si arriva ad un moltiplicarsi ossessivo di queste sole campiture di fondo⁹⁴, racchiuse da "finestroni" rossi dal profilo superiore rettilineo. La rinuncia a qualsiasi parvenza di realismo si palesa poi nei casi dei più rari affreschi a fondale rosso, come sulle pareti laterali del giardino porticato ancora della Villa di *Oplontis* (OP1)⁹⁵, o nero, come nel cubicolo della Casa dei

⁹⁰ A conferma di ciò va considerato l'esempio della Casa della Fontana piccola, in cui l'immagine del giardino che occupa il finestrone centrale è associata ad ampie vedute di paesaggi.

⁹¹ Su questo aspetto già si soffermava il Brunn nella sua descrizione del giardino della Villa di Livia (1863, p. 83).

⁹² Cfr. *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 3.

⁹³ Cfr. *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 5.

⁹⁴ Ad eccezione della parete ovest del vano 87, che si trova al di fuori dell'asse ottico principale e che risulta l'unica a fondo rosso.

⁹⁵ Un giardino a fondo rosso appare nel medesimo edificio su un'unica parete di uno degli ambienti allineati lungo il portico della *natatio*; campiture rosse si dovevano trovare anche lungo le pareti del giardino della Casa del Gran Portale ad Ercolano (E4) e su quelle del giardino della Casa di Apollo.

Cubicoli floreali (P7)⁹⁶ a Pompei o nel giardino della Casa del Tramezzo di legno ad Ercolano (E2)⁹⁷; campiture che nel loro deciso carattere non atmosferico eliminano del tutto la pretesa di alludere ad uno spazio concretamente inteso.

6.2 LE CONDIZIONI AMBIENTALI DELL'ILLUSIONE

Fin qui si sono dunque analizzati gli elementi figurativi convenzionali che, variamente associati, determinano il risultato illusionistico delle pitture di giardino. L'effettiva illusione di trovarsi di fronte ad uno spazio all'aperto doveva dipendere però anche da un altro fattore: era infatti necessario che la pittura si presentasse a chi la osservava in condizioni ambientali che favorissero la disponibilità del fruitore a farsi "catturare" dal meccanismo della finzione ottica. In altre parole doveva essere suscitata nello spettatore quella che possiamo definire una modalità di percezione "produttiva".

È quanto pare accadere, con la creazione di un effetto illusionistico complessivo, in tutti i casi nei quali si registra una corrispondenza tra l'ambiente reale, in cui si situava la decorazione, e quello fittizio che dalla decorazione era evocato. Ne deriva quindi che una maggiore riuscita nell'intento illusorio della composizione si determinasse soprattutto quando il tema veniva utilizzato per gli ambienti all'aperto quali i giardini, adeguandosi coerentemente alla funzione del vano.

In tali contesti, a seconda dello schema realizzato sulle pareti e qualunque fosse l'asse di percezione da cui era visibile, la pittura si poteva anzitutto presentare come una prosecuzione effettiva del giardino reale, quando la struttura della composizione prevedeva nella zona mediana una vegetazione continua o scandita tramite colonne, paraste o architetture a graticcio, come ad esempio nel giardino della Casa annessa alla Casa dell'Efebo (P6), in quelli della Casa di Cerere (P8) e di Sallustio (P27) o ancora nelle case pompeiane VII, 6, 7 (P56) e VII, 6, 28 (P57). In alternativa la decorazione poteva configurarsi quale apertura della parete attraverso una serie di finestroni – quasi sempre sottolineati nella loro artificiosità dalle ghirlande tese lungo il loro intero perimetro – che ne ritmavano la superficie e che permettevano all'osservatore di accedere otticamente a un diverso giardino fittizio; la sua immagine veniva offerta tramite delle "vedute" rivolte ad uno spazio esterno, la cui "alterità" rispetto al giardino reale era spesso rimarcata dalla presenza in primissimo piano di solide balaustrate o basamenti di finestroni, che forse potevano suggerire la vista da un piano sopraelevato⁹⁸. Risulta estremamente significativo al proposito l'esempio della Casa della Fontana piccola (P34) a Pompei, in cui il motivo del giardino è alternato a grandi paesaggi anch'essi delimitati da finestroni: il tutto in un contesto pittorico assai efficace dal punto di vista illusionistico, data la presenza su più piani di colonne, balaustrate e stipiti di finestroni, che segnano diversi livelli prospettici della composizione. Di altrettanto interesse si mostra, inoltre, l'esempio offerto dalla pittura del giardino della Casa delle Amazzoni (P28), sempre a Pompei, dove al di là della barriera vegetale, nella quale si trova un'edicola con divinità egizie, appare un paesaggio marittimo che vede raffigurate tre ville con portici panoramici.

Sia nel caso in cui la pittura fungesse da ampliamento del giardino reale, sia qualora alludesse a un sistema di vedute, l'illusione pittorica traeva forza dal passaggio del cono ottico dello spettatore attraverso lo spazio occupato dalla vegetazione reale, che doveva mediare la percezione sottraendo in parte la parete dipinta ad una visione diretta; inoltre del giardino l'osservatore ritrovava gli elementi strutturali e le condizioni di illuminazione solare nella dimensione fittizia dell'affresco.

⁹⁶ A proposito di questo esempio si veda tuttavia *infra*, in questo stesso capitolo, per il recupero di una valenza illusionistica anche del fondo nero.

⁹⁷ In questo caso il fondo nero è alternato a campiture gialle. Pannelli a fondo nero, alternati ad altri a fondo azzurro, dovevano apparire anche lungo le pareti del Sacello A dell'area sacra suburbana sempre ad Ercolano (E5).

⁹⁸ Si veda la raffigurazione di una balaustra analoga in uno dei paesaggi, quello di ispirazione "satirica", del cubicolo della Villa di Boscoreale, dove tale elemento di recinzione si trova a delimitare una sorta di terrazza naturale (sull'associazione di queste balaustrate ai parapetti di terrazze cfr. FARRAR 1996, p. 14).

6.3 I MECCANISMI DI “SOPRAVVIVENZA” DELL’ILLUSIONE

Se dunque negli esempi di pittura di giardino in vani all’aperto è la precisa corrispondenza tra ambiente decorato e giardino dipinto l’elemento che porta a incrementare gli effetti illusionistici, i quali dovevano comunque variare non poco di intensità a seconda della distanza di osservazione e della fattura tecnico-stilistica dell’affresco, proprio la mancanza di tale condizione viene a limitare l’inganno ottico nelle pitture realizzate in ambienti interni. In questi casi la potenzialità illusionistica degli affreschi, negativamente influenzata dalla chiusura e dalla diversa funzione dello spazio in cui essi si situavano, poteva tuttavia trovare appoggio in altre risorse legate al contesto specifico di applicazione del tema.

Una soluzione di notevole suggestione illusoria era creata ad esempio all’interno dei *calidaria* della Casa del Labirinto (P37) e della Casa di *Ma. Castricius* (P63) con l’utilizzo del tema del giardino solo relativamente alla superficie concava delle nicchie semicircolari⁹⁹, destinate ad accogliere il bacino per l’acqua che fuoriusciva da una *fistula* mimetizzata tra la decorazione. In questo caso l’esigenza di inserire un elemento vivo e naturale come l’acqua in un contesto di natura altrettanto proliferante, unita alla particolarità della struttura a nicchia, la cui superficie appariva più arretrata rispetto a quella generale del vano, aumentava decisamente la capacità di illusione dell’affresco, che doveva presentarsi quale una sorta di apertura dell’ambiente verso un’area vegetalizzata da cui era simulato lo sgorgare dell’acqua di una sorgente. In entrambi gli esempi, la presenza nella parte superiore del catino absidale di una finestrella, da cui entrava un fascio di luce “pulviscolare”, contribuiva a creare condizioni d’illuminazione naturalisticamente suggestive, rafforzando l’effetto di inganno quasi in una sorta di *trompe-l’oeil*¹⁰⁰.

La stessa scelta di utilizzare il motivo del giardino all’interno di rientranze della parete sortisce effetti illusionistici anche nell’*Auditorium* di Mecenate (R3), in un contesto altrettanto connotato dalla presenza dell’acqua: qui le nicchie dovevano presentarsi quali finestre aperte verso un giardino immaginario, ben regolamentato dall’intervento dell’uomo, che d’altronde richiamava alla mente dell’osservatore quello che nella realtà si trovava all’esterno dell’ampia sala. Tuttavia il carattere semi-ipogeo dell’edificio, l’utilizzo a più riprese del motivo vegetale lungo quasi tutto il perimetro della sala, la struttura rettangolare delle nicchie e la presenza in esse di esili elementi architettonici, che sottolineano i piani di giuntura delle pareti, riducono assai l’efficacia illusionistica del complesso decorativo; essa toccava probabilmente il suo vertice con le nicchie dell’esedra, collocate ad un piano superiore rispetto al punto di vista dell’osservatore e concepite come sfondo alla monumentale “cascata” a gradoni, originariamente rivestiti di marmo.

Una soluzione simile, sebbene pertinente ad un contesto architettonico di minor respiro, era verosimilmente realizzata nel *frigidarium* delle Terme del Foro (P55) a Pompei, occupato nella sua parte centrale, come s’è visto, da una vasca circolare; anche in questo caso la pittura di giardino doveva riguardare soltanto le superfici concave delle nicchie, simmetricamente situate lungo la circonferenza del vano, che si prestavano ad essere interpretate quali “aperture” verso una dimensione di natura.

Nel *frigidarium* delle Terme Stabiane (P44) il tema era invece rappresentato non solo entro le nicchie, dove anzi la presenza di raffigurazioni marine sulle calotte pregiudicava ogni criterio di verosimiglianza, ma sull’intera superficie parietale, volendo probabilmente suggerire l’idea di un bagno ristoratore nella radura di un boschetto popolato da Ninfe e dalle figure di Sileno ed Ermafrodito. Qualcosa di simile doveva accadere anche nel triclinio della Casa del Bracciale d’oro (P43), dove lo snodarsi della raffinata pittura di giardino sulle pareti e, ancora una volta, in un’esecuzione a mosaico, nella nicchia da cui sgorgava l’acqua sortiva l’effetto di avvolgere gli ospiti nell’atmosfera di un pranzo all’aperto, allietato dall’“ombra” della vegetazione – di fatto quella creata dalla struttura architettonica – e dallo scorrere dell’acqua. L’esito illusionistico veniva facilitato in questo caso dal completo aprirsi del quarto lato del locale su di un giardino reale, posto ad un livello inferiore e arricchito lungo l’asse centrale da una fontana absidata coperta da una pergola; l’effetto doveva essere reiterato nel cubicolo a fianco, anch’esso interamente decorato dal medesimo tema sulle pareti e dal coerente motivo del pergolato nella vol-

⁹⁹ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 3.2.

¹⁰⁰ La differenza tecnica tra illusione e *trompe-l’oeil* consisterebbe nel fatto che la prima dispone di superfici piane, mentre il secondo necessita di una profondità reale, per quanto minima, o dell’innesto di un membro finto in un corpo architettonico vero (DAMISCH 1992, p. 225).

ta, a creare lo sfondo ideale per momenti di riposo rasserenati dalla verzura fittizia del boschetto e da quella concreta che si poteva scorgere attraverso il lato aperto dell'ambiente¹⁰¹.

L'utilizzo del tema entro le nicchie, l'associazione con elementi naturali come l'acqua o lo stretto collegamento con il giardino reale non sarebbero tuttavia sufficienti a supportare l'illusionismo della rappresentazione se non subentrasse anche quella che, riprendendo le parole di S. Settis, possiamo definire «un'illusione pattuita, che non pretende tanto di ingannare quanto di imporre le regole di un gioco, basato innanzitutto sull'effetto di straniamento che produce nell'osservatore la decorazione a giardino di una stanza chiusa e tanto più se sotterranea»¹⁰². A dare la più completa dimostrazione di questa modalità di fruizione, che prevede dunque una sorta di complicità da parte dello spettatore, il quale deve lasciarsi prendere dalla finzione dell'immagine, è senz'altro l'esempio ipogeo della Villa di Livia (R1), collocato in uno spazio fisico da ritenersi per definizione il meno "atmosferico" e quindi assai poco idoneo ad accogliere in modo plausibile un tema arioso e naturalistico come quello del giardino. Solo grazie a tale "complicità" l'immagine creata, che pure sintetizza ad altissimo livello stilistico tutte le soluzioni formali cui si è visto ricorrere per accentuare l'illusionismo della rappresentazione, riesce a trascendere la sua collocazione ipogea, in ciò coadiuvata anche dalle ampie dimensioni della sala, che consentivano all'osservatore di apprezzare lo sviluppo della pittura con uno sguardo complessivo, come se fosse all'interno di un padiglione¹⁰³ interamente circondato da un giardino; ed è proprio grazie all'"illusione pattuita" che poteva produttivamente innescarsi il meccanismo illusionistico delle aperture dipinte lungo la prima fascia di recinzione costituita dall'incannucciata, le quali invitavano chi si trovava nell'ambiente a immaginare di addentrarsi in un vialetto del giardino, una sorta di *xystus*, oltre il quale si sviluppava la consueta, impenetrabile cortina arborea, in questo caso definita nei dettagli e in profondità con pittorico realismo.

Accanto a tali realizzazioni, determinante appare la disponibilità all'inganno ottico da parte dello spettatore anche nei due esempi della Casa dei Cubicoli floreali (P7). La chiusura spaziale e le dimensioni particolarmente ridotte di questi due vani, insieme all'utilizzo di un fondale non atmosferico come il nero, nel caso del cubicolo b, costituirebbero infatti un ostacolo invalicabile nell'aspirazione ad una rappresentazione illusionistica; e poco influirebbe in senso ad essa favorevole lo spostamento verso l'alto dello schema decorativo, evidente in entrambi i vani, funzionale come s'è visto ad evitare il sovrapporsi al graticcio dipinto degli elementi di arredo¹⁰⁴. È solo un rapporto di "illusione pattuita" tra fruitore e pittura a fare in modo che questi possa sentirsi credibilmente racchiuso in un vero e proprio "scrigno" di natura, una sorta di *secretum*, e che persino il colore nero di fondo venga sfruttato a favore dell'esito illusionistico, mostrando piante e pergolato come se si stagliassero su un cielo notturno, illuminate da un'argentea luce lunare¹⁰⁵.

Di contro, il risultato illusionistico appare infine decisamente compromesso in un'altra, ristretta serie di contesti eterogenei, costituita dalla Tomba di *Patron* (R7), dal Sacello A dell'area sacra suburbana di Ercolano (E5) e dal cubicolo della Casa di Polibio (P72). Se nei primi due esempi mancano già nella struttura della rappresentazione gli strumenti convenzionali tipici dell'illusionismo – attestandosi nel primo caso un fondo bianco non naturalistico e la sovrapposizione di due registri concepiti individualmente, nel secondo un'alternanza di pannelli a fondo nero e a fondo azzurro –, nel cubicolo della Casa di Polibio è l'applicazione del tema alle sole pareti laterali dell'alcova che fa sentire questi due pannelli come delle isolate citazioni del tema del giardino. Per quanto complete degli attributi fondamentali del genere, come la fontana a catino circolare "protetta" da due sfingi su mensole, a causa della limitata estensione del loro impianto esse non riescono, neppure sulla base di un rapporto di complicità con chi le doveva osservare trovandosi disteso nell'alcova, a trasformare in un microcosmo naturale il piccolo vano – come accade nel cubicolo b della Casa dei Cubicoli floreali –; né d'altra parte sono in

¹⁰¹ Cfr. i modelli ricostruttivi del complesso in JASHEMSKI 1997, p. 239.

¹⁰² SETTIS 1988, p. 14.

¹⁰³ O meglio di una grotta, vista la presenza delle stalattiti lungo il margine superiore.

¹⁰⁴ Cfr. *supra*, PARAGRAFO 2.

¹⁰⁵ Il fondo nero potrebbe quindi trovare un motivo plausibile nella prevalente destinazione del cubicolo al riposo notturno.

grado di aprire un varco realistico nella parete suggerendo l'idea di una plausibile finestra su un giardino, in parallelo alla parziale vista del giardino reale che poteva essere percepita dal vano.

Ciò che viene a determinarsi attraverso la pittura è invece una sorta di richiamo visivo, capace di indirizzare verso un ambito positivo di valori, di calma e amenità, il pensiero del fruitore, in procinto di abbandonarsi al piacere del sonno. Una pura allusione, quindi, a una delle possibili dimensioni simboliche del giardino, analogamente a quello che doveva essere il motivo, di tutt'altra valenza semantica, della scelta del tema in un contesto funerario come la Tomba di *Patron* e in un contesto culturale come il Sacello A di Ercolano.

CAPITOLO IV

IL GIARDINO DIPINTO E LE SUE CONNESSIONI SEMANTICHE

1. LE LINEE INTERPRETATIVE

In un approccio volto alla decodificazione della pittura di giardino per una definizione dei suoi plausibili significati, i dati che è possibile ricavare dalle fonti letterarie si presentano purtroppo assai limitati. Come osservato da S. Settis¹, il già citato passo di Plinio il Giovane, compreso nella celebre descrizione della villa ai *Tusci*², ci consente di usufruire dell'unico riferimento esplicito a una decorazione parietale, attestata in questo caso all'interno di un cubicolo, che sia possibile far rientrare in tale tipologia: [...] *Est et aliud cubiculum a proxima platano viride et umbrosum, marmore excultum podio tenus, nec cedit gratiae marmoris ramos insidentesque ramis aves imitata pictura* [...].

L'espressione pliniana di una pittura che imita *ramos* – per metonimia da intendersi come alberi – e uccelli appollaiati sui rami appare in realtà soffermarsi ad un livello puramente descrittivo, potremmo dire “preiconografico”, nell'ottica della terminologia introdotta dal metodo panofskiano di interpretazione dell'immagine, che come è noto prevede il passaggio attraverso tre diverse fasi: da una identificazione corretta dei motivi, ovvero “descrizione preiconografica”, all'analisi iconografica vera e propria, che dovrà aver dimestichezza con tipi e schemi, per giungere infine all'interpretazione iconologica volta ad attingere il significato intrinseco, o contenuto dell'immagine³. Nell'impostazione ecfraistica del passo pliniano, la pittura realizzata sulle pareti del cubicolo non viene chiaramente definita come “imitazione di giardino”; non si opera dunque quella che possiamo definire un’“analisi iconografica”. È tuttavia nel nostro riesame del brano che, in maniera quasi automatica, le caratteristiche proprie della decorazione descritta da Plinio vengono a coincidere con gli elementi tipici della pittura di giardino.

La presenza della zoccolatura di marmo inferiormente alla raffigurazione degli alberi nella zona mediana, oltre a testimoniare la consuetudine nelle modalità del rivestimento parietale di associare lastre marmoree con pittura ad affresco, poteva rappresentare forse un'allusione concreta a quelle balaustre lapidee che abbiamo elencato fra i motivi ricorrenti nel repertorio del nostro tema iconografico⁴. Gli uccelli *insidentes ramis* riconducono poi chiaramente ad un altro *topos* della pittura di giardino ed è veramente un peccato che la descrizione pliniana non vada oltre, anche se noi stessi, avendo in mente a questo punto dell'indagine le immagini della Casa dei Cubicoli floreali (P7) e della Casa del Bracciale d'oro (P43), saremmo in grado di completare le parole dell'autore.

Nel porre in rilievo che la pittura [...] *nec cedit gratiae marmoris* [...] si sottintende un apprezzamento estetico della composizione, che è piacevole allo sguardo quanto la superficie di marmo. E questa esaltazione del senso della vista, accompagnata subito dopo da un'annotazione che mira invece a soddisfare il senso dell'udito, con il riferimento alla presenza nella stanza di una fontanella e tutt'intorno di canaletti che [...] *miscent iucundissimum murmur* [...], appare del resto come uno dei carat-

¹ SETTIS 1988, p. 15.

² PLIN., *Ep.*, V, 6, 22-23. Cfr. *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.

³ PANOFSKY 1975, pp. 9-19, in particolare la tavola sinottica (pp. 16-17) in cui si visualizza il rapporto tra l'oggetto dell'interpretazione, l'atto interpretativo, il bagaglio necessario all'interpretazione e il principio regolatore dell'interpretazione.

⁴ Cfr. *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.1.

teri dominanti di tutta la lettera dedicata a Domizio Apollinare⁵. Pochi passi prima, infatti, nel definire la bellezza del paesaggio in cui si trova inserita la villa, quasi esso fosse una “*formam pictam*”, Plinio dichiara che, ovunque si posino gli occhi, in ogni caso essi risultano rinfrancati da tanta varietà e da una così felice disposizione (*oculi reficientur*).

Nella descrizione delle pitture del cubicolo, proprio la possibilità di trarre diletto dalla vista di un’immagine di natura – resa più plausibile dalla presenza all’esterno di un platano che rendeva la stanza verdeggiante e ombrosa – e dall’ascolto dello scorrere di un elemento naturale come l’acqua, in un rapporto di reciproco scambio tra arte e natura, sembra essere la chiave di lettura suggerita dalla fonte pliniana, che altrimenti, come già sottolineato da S. Settis⁶, si presenta alquanto avara di accenni a significati ulteriori della rappresentazione.

Ma a questo punto è lecito chiedersi se, in una prospettiva generale, la pittura di giardino abbia la sola funzione di conferire al vano in cui è realizzata una più gradevole e atmosferica connotazione, o non si possa ritenere che il suo ruolo vada ampliato caricandolo di una qualche valenza più profonda. In altri termini, l’effettiva capacità di tali composizioni di “naturalizzare” la superficie limite delle pareti e di creare illusionisticamente, come si è visto⁷, uno spazio più ampio di quello esistente esauriva la propria efficacia ad un livello “iconografico” di lettura dell’immagine o si coniugava agli occhi dei contemporanei con uno specifico significato ulteriore della pittura di giardino?

Tale prospettiva viene praticamente negata, secondo quanto già osservato⁸, da W. Jashemski⁹, la quale ribadisce a più riprese come queste pitture siano espressione di una radicata passione dei Romani per il giardino e come esse si offrano quali economiche “cortine” vegetali con la funzione fondamentale di allargare l’area del giardino vero e proprio o addirittura di evocarne qualora esso non sia previsto nello spazio ristretto di un’abitazione.

Contro tale interpretazione, a suo avviso insufficiente, D. Michel individua invece nei giardini dipinti una comune radice simbolica, collegabile ad un originario significato elisio¹⁰, e il riferimento ad un sistema di valori etici fondati sui piaceri della vita terrena e sullo scongiurare il mondo dell’Oltretomba¹¹. A una diversa lettura iconologica basata sullo stretto legame del tema con i processi di esibizione dello *status* sociale – e dunque orientata sul versante autorappresentativo – si attiene S. Settis, il quale afferma che la pittura di giardino «si propone innanzitutto [...] con una doppia connotazione di prestigio (perché tale è il giardino; perché tale è la pittura degli ambienti destinati all’uso domestico)»¹².

Ognuna di queste posizioni interpretative mette probabilmente in luce diversi frammenti di una realtà le cui sfaccettature sono strettamente collegate alle molteplici possibilità di fruizione del giardino vero e proprio – da luogo di ostentazione del lusso, o di esercizio dei piaceri dell’*otium*, a luogo in cui si manifesta la presenza del sacro –, nel suo carattere ambiguo di area di mediazione tra la costruzione architettonica e l’ambiente naturale, dove «non si è più nella natura selvaggia, ma non si è ancora entro uno spazio architettonico»¹³.

Tutte possibili sfere d’uso del giardino delle quali la pittura è in grado di amplificare la connotazione allorché decora pareti di ambienti all’aperto fronteggiate da una vera vegetazione, ma di cui è anche capace di riproporre autonomamente il significato all’interno di vani nei quali un giardino reale non può di norma essere ospitato.

Questo legame simpatetico fra la “materia” viva del giardino e quella fittizia dipinta sulle pareti, evidente agli occhi del fruitore sulla base della presenza in entrambe le sfere dei medesimi elementi compositivi, trova del resto un significativo riscontro a livello filosofico nella teoria percettiva di Epi-

⁵ Cfr. BEK 1974, in particolare pp. 113-114.

⁶ SETTIS 1988, p. 16.

⁷ Cfr. *supra*, CAPITOLO III, PARAGRAFO 6.

⁸ Cfr. *supra*, CAPITOLO I.

⁹ JASHEMSKI 1979, p. 55.

¹⁰ MICHEL 1980, pp. 380-385.

¹¹ *Ibid.*, pp. 385-386.

¹² SETTIS 1988, p. 21.

¹³ TESSARO PINAMONTI 1984, p. 58.

curo, ripresa da Lucrezio, basata sul processo di irradiazione dei *simulacra* da tutti gli oggetti¹⁴. Questi simulacri, quasi membrane leggere staccate dai corpi, volteggiano infatti nell'aria e, se incontrano oggetti brillanti (*splendida*) e compatti (*densa*), vengono bloccati dalle loro superfici che ne riflettono l'immagine¹⁵: la parete può dunque apparire quale piano, liscio e unitario, sul quale giungono a fissarsi i simulacri dei vari oggetti facenti parte del giardino, generando delle *phantasiae*, ovvero *visiones*, che colpiscono l'occhio dell'osservatore¹⁶.

La teoria epicurea induce quindi facilmente a considerare il giardino dipinto quale diretta emanazione del giardino reale; ma essa, secondo quanto evidenziato da R. Brilliant¹⁷, può anche ben spiegare come temi associati all'immagine del giardino – inseriti all'interno di quest'ultima o rappresentati su altre pareti del medesimo ambiente – trovassero con essa una coesione ideale attraverso la trasmissione delle *phantasiae* e il loro confluire e amalgamarsi nell'"occhio della mente" del fruitore. E se, nella sua elaborazione mentale, il processo che conduceva a spiegare la presenza di un determinato soggetto o tema in associazione con il giardino dipinto doveva realizzarsi quasi istintivamente, in maniera meno diretta esso poteva anche verificarsi nell'assimilazione delle tematiche decorative attestate in ambienti contermini, comunque in collegamento visivo con l'immagine di natura.

È proprio a tali associazioni, sia interne allo spazio organico del giardino sia ad esso esterne, che ci si deve soprattutto rivolgere nel tentativo di chiarire il "mondo di idee" che la volontà del committente si prefiggeva di evocare, qualora il programma decorativo non obbedisse a più banali convenienze estetiche o non finisse per adeguarsi a prassi convenzionali.

2. LE ASSOCIAZIONI DEL TEMA

L'immagine di una natura "catalogata" espressa dal giardino dipinto della Villa di Livia (R1) (fig. 77) – quasi che le sue ventitré specie di piante e sessantanove varietà di uccelli formassero la sintesi figurata di una sorta di erbario-bestiario –, rimane pressoché un *unicum* nella storia della pittura di giardino, lasciando emergere il proprio carattere di artificiosità solo ad un livello di lettura rigidamente razionale, quando appare chiara l'impossibilità del contemporaneo fiorire di specie che in realtà arrivano a maturazione a distanza di mesi.

L'affresco si propone come la rappresentazione di una natura che, nel suo disciplinato svolgersi davanti agli occhi dell'osservatore, si erge a protagonista assoluta: assenti gli elementi decorativi o di arredo, abbiamo già detto¹⁸ come nella Villa di Livia il riferimento a una dimensione dominata dall'uomo venga realizzato esclusivamente tramite la presenza della doppia recinzione, che crea la fascia in cui si colloca l'*ambulatio* e funge da elemento di scansione dello spazio in profondità, e attraverso la distribuzione regolamentata dall'*ars topiaria* delle piante in primo piano e di quelle del boschetto retrostante, solo apparentemente caotico, ma in realtà dominato anch'esso dal gusto per la simmetria e la *variatio*¹⁹.

Già negli esempi dell'*Auditorium* di Mecenate (R3) (fig. 78) e della Villa della Farnesina (R2), e in seguito nella cospicua serie delle attestazioni vesuviane, è invece possibile osservare come un'immagine così "pura" venga sempre più "contaminata" dalla presenza al suo interno di manufatti e motivi di repertorio o, soprattutto a partire dalle testimonianze di IV stile, sia addirittura proposta in connessione con altre tematiche figurative.

¹⁴ LUCR., *De rerum natura*, IV, 46-109, 143-155, 722-738.

¹⁵ [...] *Sed ubi aspera saxa aut in materiam ligni pervenit, ibi iam scinditur ut nullum simulacrum reddere possit. At cum splendida quae constant opposta fuerunt densaque, ut in primis speculum est, nil accidit horum* [...] (IV, vv. 147-151).

¹⁶ Sulla teoria della percezione visiva di Epicuro, ripresa poi in molti concetti da Lucrezio, cfr. LEE 1978, pp. 40-46. Lee ha dimostrato che secondo il pensiero epicureo le immagini propagate da un oggetto colpiscono l'occhio e sviluppano una *phantasia* (nel senso di apparenza/immaginazione) dell'oggetto stesso. Sulla traduzione del greco *phantasia* nel latino *visiones*, cfr. QUINT., *Institutio Oratoria*, VI, 2, 29.

¹⁷ BRILLIANT 1984, in particolare pp. 76-78.

¹⁸ Cfr. *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.

¹⁹ Cfr. KELLUM 1994, sulla complementarietà fra i due piani connessi tra loro dalla moltitudine di uccelli raffigurati (pp. 215-217).



Fig. 77 - Roma, Villa di Livia, particolare della vegetazione, parete lunga occidentale (SETTIS 2002, fig. a pp. 14-15).



Fig. 78 - Roma, Auditorium di Mecenate, nicchia (foto Autore).

Per quanto riguarda gli elementi decorativi e di arredo, si è già individuato²⁰ come essi possano venir ricondotti sostanzialmente alle seguenti categorie: fontane a *labrum* caratterizzate sempre dallo scorrere di acqua zampillante al loro interno; statuette raffiguranti di norma Venere, personaggi della cerchia di Dioniso (satiri, ninfe e menadi) o di ispirazione egizia (sfingi e figure faraoniche); *stylopinkia* decorati anch'essi da rilievi con scene di soggetto dionisiaco (coppie di Arianna e Dioniso, di Satiro e Menade, musicisti) o egittizzante; ornamenti quali *oscilla*, maschere teatrali, ghirlande, ma anche elmi e clipei.

Dall'esame delle tematiche associate all'immagine di giardino, sulla medesima parete o comunque nello stesso ambiente, si ricava poi un catalogo di soggetti che, dato il loro stretto legame con contesti di natura, non desta sorpresa trovare correlati a tale iconografia. Una sintesi di tali connessioni appare visualizzata nella tabella III, che ovviamente si limita a quelle testimonianze nelle quali risulta oggi possibile risalire alle originarie associazioni.

Fra i temi attestati emerge nelle testimonianze pompeiane il frequente ricorso al motivo del *paradeisos*, cioè al paesaggio con animali selvatici in lotta tra di loro, a volte in-

²⁰ Si vedano le osservazioni nel CAPITOLO II, PARAGRAFO 3.

	<i>Paradei- sos</i>	Paesaggio nilotico	Paesaggio idillico/sacrale	Paesaggio marittimo	Giardino in miniatura	Scena mitologica	Scena dionisiaca
<i>Auditorium</i> di Mecenate					X		X
<i>Domus Volusii Fausti</i>	X						
C. di <i>Stallius Eros</i>						X Orfeo tra gli animali	
C. dei Ceii	X	X	X				
C. annessa alla C. dell'Efebo	X						
C. di Cerere			X				
C. della Venere in conchiglia						X nascita di Venere (?)	
C. degli Epigrammi	X						
C. di <i>L. Caecilius Secundus</i>	X			X vedute navali			
C. delle Amazzoni				X vedute di ville			
C. di Adone						X morte di Adone; <i>Eros</i> dormiente	
C. della Fontana grande	X						
C. della Fontana piccola			X	X			
C. del Centauro				X vedute con Nereidi			
C. di Orfeo						X Orfeo tra gli animali	
C. delle Quadrighe	X			X			
C. dell'Orso ferito	X						
C. della Caccia antica	X	X	X			X Polifemo e Galatea	
C. VII, 6, 7						X nascita di Venere (?)	
C. di Romolo e Remo	X?						
C. della Fontana d'amore	X						
C. IX, 5, 6.17	X						
C. del Centenario	X						
C. del Mosaico di Nettuno e Anfitrite						X Nettuno e Anfitrite	

Tab. III - Temi figurativi associati all'immagine di giardino.



Fig. 79 - Pompei, Casa della Fontana piccola, particolare del paesaggio marittimo (foto Autore).

seriti in vere e proprie scene di caccia²¹. Tale soggetto, come s'è visto, poteva apparire secondario rispetto al giardino, nei casi in cui veniva realizzato superiormente ad esso sotto forma di fregio continuo²², oppure assumeva pari dignità trovandosi alternato all'immagine topiaria, all'interno dei grandi finestroni; in differenti contesti, infine, grandi vedute con *paradeisoi* si imponevano su un giardino che appariva nella forma sintetica e contratta di ridotti pannelli collocati in genere nella zona inferiore della parete²³.

Un'altra connessione ricostruibile è quella con gli ampi paesaggi a soggetto nilotico o sacrale o con vedute marittime, spesso presentati entro i consueti finestroni o nello svolgimento di un fregio continuo. Il caso più macroscopico di tale associazione è quello della Casa della Fontana piccola (P34) (fig. 79), dove il tema del paesaggio in tutte le sue diverse forme viene esaltato sulle pareti del giardino e risulta amplificato dal fregio con veduta marittima che corre lungo il portico: in tale contesto l'immagine del giardino, che inizialmente appare centrale nel programma decorativo dell'ambiente all'aperto – in quanto raffigurata in quell'area della superficie parietale che è direttamente visibile dall'atrio –, perderà in un secondo tempo il suo valore dominante venendo parzialmente obliterata dalla grande costruzione della fontana a nicchia mosaicata. Una ancor più stretta connessione tra paesaggio e giardino, in una sorta di *contaminatio* tra i due generi²⁴, è quella attestata dall'affresco della Casa delle Amazzoni (P28) (fig. 80), dove al di là della balaustra marmorea e della cortina vegetale si “apre”, impostato secondo una diversa prospettiva, un paesaggio di costiera marittima con ville porticate²⁵. Al contrario di queste aperture verso più ampi panorami, nel caso della decorazione – più

²¹ Sulle pitture con *paradeisoi*, cfr. ANDREAE 1990; sull'origine di tali composizioni cfr. la significativa digressione di LEACH 2004, p. 129.

²² Ciò avviene nella Casa annessa alla Casa dell'Efebo (P6), nella Casa della Fontana grande (P33) e nella Casa dell'Orso ferito (P49).

²³ Casa dei Ceii (P4), Casa della Caccia antica (P53); per la progressiva frammentazione del motivo cfr. CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.2.

²⁴ Cfr. SETTIS 1988, p. 31.

²⁵ Un'ulteriore associazione tra il motivo del giardino e le vedute di ville è quella che si può riscontrare nelle pareti del tablino della Casa di *M. Lucretius Fronto* a Pompei. In tale contesto, il ricco schema decorativo di III stile presenta, lungo

antica – dell'*Auditorium* di Mecenate (R3) il motivo del giardino viene ripreso in forma contratta dai cosiddetti “giardini in miniatura” collocati nella predella nera situata alla base delle nicchie dell'abside²⁶ (fig. 81).

Il carattere naturalistico delle immagini associate alle pitture di giardino è confermato anche dai criteri di scelta delle tematiche mitologiche, sempre collegate a personaggi il cui ruolo è strettamente connesso alla dimensione vegetale e animale²⁷: l'atmosfera dionisiaca, alternata alle miniaturistiche vedute di giardino, viene chiaramente esaltata nella già citata predella a fondo nero dell'*Auditorium* di Mecenate (R3), dove appaiono Dioniso ebbro e la cerchia dei suoi seguaci e nelle più tarde pitture pompeiane di IV stile prevalgono ampie megalografie inserite nei consueti finestroni e di norma accompagnate lateralmente da vedute di giardino. Come appare evidente dalla tabella III, in due contesti pompeiani troviamo la figura di Venere entro conchiglia, rappresentata non tanto nel momento della nascita, secondo l'interpretazione comune, ma più propriamente in quello della *transvectio*, dove la conchiglia diventa mezzo di trasporto della



Fig. 80 - Pompei, Casa della Amazzoni, *viridarium*, disegno ricostruttivo (PPM IV, p. 174, fig. 13).



Fig. 81 - Roma, *Auditorium* di Mecenate, particolare della predella (foto Autore).

la fascia dello zoccolo, la versione inconsueta di un giardino prospettico: un vero e proprio *hortus conclusus*, delimitato da una balaustra che forma nel settore centrale una nicchia contenente una fontana a catino circolare e una a cratere, ai lati delle quali sono inoltre raffigurati sedili marmorei. Quadretti miniaturistici con ville si trovano invece inseriti al centro dei pannelli laterali della zona mediana, mentre i *pinakes* più grandi dei pannelli centrali sono occupati dalle immagini del trionfo di Dioniso e del matrimonio di Marte e Venere. Si tratta della commistione di una serie di soggetti che nel loro complesso forniscono, per quanto in scala ridotta, un esempio paradigmatico della rete di associazioni iconografiche spesso sottesa, come vedremo nelle pagine seguenti, alla rappresentazione del giardino dipinto (per una riproduzione completa delle pitture del tablino, cfr. PPM III, pp. 1010-1013, 1016-1017). A conferma di ciò va ricordata, nella stessa casa, la presenza di giardini miniaturistici lungo la predella del cubicolo connessi ai quadri della zona mediana, entrambi legati al tema della seduzione, con la toletta di Venere e con Arianna, raffigurata davanti al labirinto di Cnosso, che porge il filo a Teseo; ma soprattutto va considerata la decorazione di IV stile del giardino porticato, che evidenzia la sequenza di grandi finestroni su cui si sviluppano paesaggi con fiere, ritmati lungo gli stipiti dei finestroni da nicchie reggi-fontana e da satiri danzanti.

²⁶ Sui giardini in miniatura cfr. DE VOS 1983, p. 245; SETTIS 1988, pp. 26-27.

²⁷ Cfr. JASHEMSKI 1979, pp. 63-68; MICHEL 1980, pp. 399-400.



Fig. 82 - Pompei, Casa di Adone, particolare di Eros addormentato (foto Autore).

divinità per i suoi viaggi marittimi²⁸. Nell'affresco della Casa della Venere in conchiglia (P17), oltre ai più evidenti connotati del legame della dea con il mondo marino e con quello del giardino, doveva essere facile da cogliersi anche il riferimento al suo amore con Marte, presente in forma di statua dipinta a fianco del pannello centrale. È invece il giovane Adone morente tra le braccia della dea a comparire in un'altra megalografia, accompagnata ai lati da due finestroni con vedute di giardino, presente nella cosiddetta Casa di Adone (P30); la scena è contrassegnata lateralmente da due gruppi statuari di Chirone e Achille, mentre la figura di Eros addormentato occupa uno dei due finestroni (fig. 82).

Ma l'immagine del mito che più di altre consentiva di unire il gusto per la narrazione di vicende favolose con quello del giardino e del *paradeisos* è quella di Orfeo tra gli animali, attestata sicuramente nelle *domus* pompeiane di Orfeo (P38) (fig. 83) e di *Stallius Eros* (P3) e con ogni probabilità anche nel giardino della Casa di Romolo e Remo (P58) (fig. 84), dove infatti l'atteggiamento quieto delle bestie raffigurate nel finestrone accanto a quello con il giardino sembra meglio corrispondere a questa scena mitologica piuttosto che a quella di un *paradeisos*²⁹.

E proprio l'immagine del cantore tracio, simbolo dello stretto legame tra arte e natura, dell'uomo che tramite l'arte si mette in comunicazione con gli elementi naturali ed è in grado di "commuoverli", può aprire un primo spiraglio verso la comprensione di uno dei possibili significati sottesi al tema del giardino, cioè quello di un'immagine di natura che accoglie l'uomo e si pone in rapporto simpatetico con lui. Nella testimonianza meglio conservata, cioè quella attestata nella Casa di Orfeo (P38), i due pannelli con il giardino dipinto si collocano senza apparente giustificazione ai lati della figura del cantore, seduto su di una roccia davanti all'ingresso di una grotta e attorniato dagli animali. Se tuttavia associamo questa immagine alla natura descritta da Ovidio nell'episodio delle *Metamorfosi* incentrato sulla vicenda di Orfeo, l'inserimento dei due pannelli con giardino, realizzato meccanicamente da parte del modesto artigiano, può apparire motivato. Nella fonte ovidiana gran parte della descrizione è infatti occupata dall'elenco delle piante di un "bosco composito"³⁰, che si costruisce intorno al cantore non appena egli incomincia a suonare: la radura del colle al centro della quale egli siede, interamente rivestita da un prato verde, viene resa ombrosa ([...] *umbra loco venit* [...]) dalla quantità di alberi che lì si radunano richiamati, insieme a numerosissimi uccelli e animali selvatici, dalla melodia del canto di Orfeo e che danno origine ad un bosco costituito da una trentina di specie svariate ([...] *Tale nemus vates attraxerat* [...]), enumerate da Ovidio in una sorta di catalogo³¹.

Il ricorso ad uno stereotipo retorico da parte del poeta appare evidente nella completa estraneità della descrizione ad una realistica osservazione della natura, dal momento che non vi è nessu-

²⁸ Sulla differenza fra il tema della nascita di Venere e quello della *transvectio* e sulla loro adesione a schemi differenti cfr. TOSO 1995, pp. 293-295. Secondo la studiosa è proprio il tema della *transvectio* ad essere attestato non solo nelle due pitture pompeiane della Casa della Venere in conchiglia e della Casa VII, 6, 7, ma anche nei due mosaici parietali della Casa dell'Orso e della Casa IX, 7 (per questi ultimi si veda anche JOLY 1965, pp. 58-69). Mentre nelle immagini raffiguranti la nascita la dea appare infatti con il busto racchiuso tra le due valve della conchiglia, oppure in posa inginocchiata o stante, il tema della *transvectio* sembra aver originato uno schema differente, in cui la dea si presenta distesa sulla conchiglia, appoggiata su di un gomito e sostenendo con l'altro braccio un velo gonfiato dal vento.

²⁹ ANDREAE 1990, pp. 81-82.

³⁰ Sull'immagine retorica del "bosco composito", cfr. CURTIUS 1992, p. 218.

³¹ Nell'elenco delle piante che si radunano intorno ad Orfeo, Ovidio (*Met.*, X, vv. 86-108) cita la quercia, i pioppi, il rovere, i tigli, il faggio, l'alloro, i noccioli, il frassino, l'abete, il leccio, il platano, l'acero, i salici, il giuggiolo, il bosso, le tamerici, il mirto, la lentaggine; ma anche le edere, le viti, gli olmi, gli ornelli, le picee, il corbezzolo, le palme, il pino, il cipresso.

na attenzione al fatto che le specie di alberi elencate possano crescere realmente nello stesso bosco³². Precisamente quanto accade negli affreschi della Villa di Livia (R1), dove a snodarsi sulle pareti è un “campionario” di specie arboree e faunistiche accostate, se non proprio a costituire un’affollata “*turba*”, come la definisce Ovidio³³, in un fecondo sipario sempreverde al cui interno ogni pianta o animale resta comunque apprezzabile nella sua singolarità.

La medesima affascinante varietà di una natura ideale, che Orfeo chiama a sé con la capacità di attrazione del suo canto, può essere dunque ricreata dall’uomo nella dimensione artificiale del giardino dipinto, svincolata dalle leggi di natura che pongono dei limiti alla realizzazione del giardino reale ed esaltata dalle potenzialità dell’arte.

Ed è questa stessa atmosfera vegetale, ricreata dall’affresco, che può giungere a rivestire anche un vero e proprio ruolo strumentale, laddove il giardino dipinto, alla stregua di quello concreto, si pone al servizio dell’uomo quale simbolo di prestigio sociale³⁴. Proprio questo utilizzo del tema viene confermato dalla sua associazione con i grandi *paradeisoi*, emblemi delle riserve di caccia delle corti persiane e, per loro influsso, di quelle ellenistiche; ma anche con gli ampi paesaggi e le vedute marittime, che dovevano evocare le splendide viste delle quali si poteva godere dalle finestre panoramiche delle ville.



Fig. 83 - Pompei, Casa di Orfeo, particolare di Orfeo (foto Autore).

³² Il motivo letterario, proposto da Ovidio in maniera così virtuosistica, si trova presente anche in Seneca (*Oed.*, 532) che descrive un boschetto con otto specie di alberi, mentre in Stazio, nel libro della *Tebaide* dedicato all’istituzione dei giochi nemei in onore di Ofelte-Archemoro (*Thebais*, VI, 98 ss.), è attestata la descrizione di un bosco ancor più folto costituito da faggi, cipressi, pini, orni, lecci, tassi, frassini, querce, abeti, ontani, olmi; tale bosco, che viene abbattuto per la costruzione della pira, incute nei guerrieri un sacro timore perché è antichissimo e si dice che non solo abbia superato per età gli antenati degli uomini, ma che abbia visto anche più generazioni di ninfe e fauni ([...] *non solos hominum transgressa veterano fertur avos, Nymphas etiam mutasse superstes Faunorumque greges* [...], vv. 94-96). Il tema si ritrova poi nella letteratura tarda secondo uno schema stereotipato e stabile (CURTIUS 1992, pp. 218-219).

³³ [...] *inque ferarum concilio medius turba volucrumque sedebat* [...]: (*Met.*, X, vv. 143-144).

³⁴ Cfr. *supra*, CAPITOLO III, PARAGRAFO 1.



Fig. 84 - Pompei, Casa di Romolo e Remo, giardino (foto Autore).

Si tratta di un utilizzo in chiave autorappresentativa, che non cancella tuttavia quell'anima primigenia che la natura, anche ove sia "architettata", continua a recare dentro di sé. Accade così che sulle pareti dipinte si possano rintracciare, a livello più o meno sotterraneo a seconda dei casi, gli echi di una natura vitale, dominata dagli dei (Dioniso e Venere) e dagli spiriti come satiri e ninfe, con la quale l'uomo è in un rapporto subordinato non potendone controllare le più profonde manifestazioni; la natura delle metamorfosi ineluttabili, che, per quanto apparentemente regolarizzata, mantiene in sottofondo la capacità di riplasmare l'uomo.

Tre sono dunque gli ordini di significato della pittura di giardino che l'esame delle tematiche associate ci conduce ad approfondire: il giardino dipinto quale trasposizione domestica del *locus amoenus*; quale raffigurazione della "divina vitalità di natura"; quale immagine di esibizione del prestigio sociale. Significati che, come vedremo, vanno indagati tenendo presente la loro più che probabile interconnessione.

3. IL GIARDINO DIPINTO COME TRASPOSIZIONE DOMESTICA DEL *LOCUS AMOENUS*

[...] *illa caeli libertas locorumque amoenitas sublimem animum et beatiorem spiritum parent* [...].

Nel passo di Quintiliano, inserito nel capitolo III dell'*Institutio Oratoria (quo modo scribendum)*³⁵, viene indicata la capacità propria dell'"amenità" di alcuni luoghi, che l'autore ha poco prima citato quali *nemora silvasque*, di elevare spiritualmente l'animo e di rendere l'ispirazione più felice. In particolare il fascino dei luoghi ameni viene equiparato a quello espresso dallo scorrere dell'acqua di un vicino fiume, dal soffiare delle brezze tra i rami degli alberi, dal gorgheggiare degli uccelli e dall'estendersi dello sguardo ad un'ampia veduta (*late circumspiciendi libertas*)³⁶. E a tutto ciò non potrà che accompagnarsi l'assoluto silenzio di ogni voce umana, perché solo nella quiete di un luogo *liberum arbitris* possono realizzarsi le condizioni di un proficuo raccoglimento (*secretum*)³⁷.

Proprio l'evocazione dei principali tratti distintivi del *locus amoenus*³⁸, in quanto ambito di natura capace di rigenerare lo spirito o almeno sollevare l'umore di chi ne entra a contatto, sembra essere una delle motivazioni alla base della pittura di giardino: sono le pareti dipinte, in alcuni casi, a porre l'osservatore al centro di un'artificiosa, felice radura popolata di piante rigogliose, uccelli e zampilli d'acqua, proiettandolo in uno spazio che peraltro manifesta pure dei legami con l'affine concetto di "bosco composito", con il suo carattere protettivo di silenziosa impenetrabilità dall'esterno.

³⁵ *Inst.* X, 3, 22.

³⁶ [...] *Quare silvarum amoenitas et praeterlabentia flumina et inspirantes ramis arborum aerae volucrumque cantus et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt* [...]: (X, 3, 24).

³⁷ [...] *denique ut semel, quod est potentissimum dicam, secretum quod dictando perit, atque liberum arbitris locum et quam altissimum silentium scribentibus maxime convenire nemo dubitaverit* [...]: (X, 3, 22).

³⁸ Nella tradizione retorico-poetica il *locus amoenus* è caratterizzato dall'ombra creata dalla presenza di uno o più alberi, da un prato spesso fiorito, da una fonte o un ruscello, dal canto degli uccelli e da una tenue brezza (CURTIUS 1992, p. 219). Naturalmente il *locus amoenus* si gusta nella primavera e ancor più nell'estate. Già nel V sec. a.C., ma soprattutto a partire dall'età ellenistica, questi elementi erano stati fissati in un cliché che si trova diffuso in ogni genere, dall'epica all'elegia e all'epigramma, dalla filosofia (è famoso il paesaggio del *Fedro* in riva all'Ilisso) al romanzo. Cfr. gli atti del convegno di studio tenutosi a Padova nel 2011 (*Regionis Forma Pulcherrima* 2013).

Lo stretto rapporto fra giardino e *locus amoenus* può essere ulteriormente indagato attraverso i luoghi letterari del sintagma, che ci consentono di meglio definire la sfera del suo significato: il vocabolo *amoenus* risulta particolarmente utilizzato da Virgilio nel definire una natura dilettevole ([...] *locos laetos et amoena virecta fortunatorum nemorum* [...] sono, ad esempio, le sedi delle anime dei Beati)³⁹; e dal commento di Servio si desume che i “luoghi ameni” sono quelli che servono solo al godimento e non vengono coltivati per fini pratici: [...] *loca solius voluptatis plena* [...] *unde nullo fructus exsolvitur* [...], luoghi dunque pieni di piacere da cui non si ricava alcun frutto⁴⁰.

Se ci si vuole porre alla ricerca dell'origine di questo ideale luogo di natura concepito esclusivamente per il piacere dei sensi (*voluptas*), occorre anzitutto rivolgersi ai testi omerici: in particolare all'atmosfera accogliente ed ombrosa creata dal bosco foltissimo situato intorno all'antra di Calipso, con ontani, pioppi, cipressi balsamici popolati da numerosi uccelli marini, e con prati coperti di viole e edere bagnati da canaletti che si diramano da quattro ruscelli di limpida acqua. Alla sola vista di tale immagine anche una creatura immortale può incantarsi e provare un'estasi dei sensi: lo stesso Ermes, infatti, che porta alla ninfa l'ordine divino di lasciare andare Odisseo, si blocca per lo stupore prima di portare a termine la sua missione⁴¹.

Quello suscitato dal bosco di Calipso è, insomma, il godimento inebriato delle molteplici grazie di una natura consapevole della propria capacità seduttiva. La sua si qualifica come una valenza che potremmo definire edonistica; la medesima che risulta sottesa ai giardini dipinti, per quanto essi aggiungano alla fascinazione della spontanea scena vegetale una componente di artificio, legata al loro proporsi quale natura pur sempre progettata e riaffermata dall'illusione pittorica.

Sulle pareti affrescate, in realtà, del *locus amoenus* sopravvive essenzialmente questa particolare estetica dell'ambiente naturale, i cui elementi costitutivi sono ora scientemente assemblati e non semplicemente apprezzati nel loro rapporto preconstituito. Accade così che il giardino dipinto presenti anche dei caratteri, quali l'autonomia spaziale – oltre che mentale – e la scansione geometrica esplicitate dalla cortina arborea di fondo e dalle strutture di recinzione, che richiamano piuttosto alla memoria il differente prototipo del giardino produttivo tramandato da Omero – nella celebre descrizione del giardino di Alcino, concepito come luogo chiuso rispetto al mondo esterno⁴² – e, soprattutto, la tipologia del bosco composito: il *nemus arboribus densum* che Ovidio descrive come suo rifugio preferito ove cercare ispirazione, isolandosi in un [...] *secretus ab omni voce locus, si non obstreperetur aquis* [...]⁴³.

Dall'uno all'altro di questi differenti luoghi naturali, quel che resta costante è il *topos* meditativo-contemplativo; una compiaciuta ammirazione della natura, alla cui seduzione abbandonarsi per poi ritirarsi in se stessi, che può prodursi anche nella più ristretta dimensione del giardino. Per Cicerone, da un lato, esso è il luogo necessario per l'attività di *otium*, da intendersi non come allentamento dalla tensione fisica e morale accumulata con le fatiche politiche, ma come momento in cui il pensiero è finalmente libero davanti a se stesso⁴⁴: luogo che in sostanza “induce a pensare” filosoficamente⁴⁵ e che è strettamente legato con la biblioteca ([...] *si hortum in bibliotheca habes, deerit nihil* [...])⁴⁶; per la filosofia stoica, d'altra parte, il giardino è sinonimo di solitudine in cui l'animo si raccoglie, scena-

³⁹ VIRG., *Aen.*, VI, 637-639.

⁴⁰ SERV., *Aen.*, V, 734. Si veda anche l'associazione di Sallustio (*Cat.*, 11, 5, 4) di *loca amoena* e *voluptaria*; e in Cicerone (*Fin.*, 2, 107, 9) la citazione di *locus amoenus*, insieme a *signum, tabula, ludi, venatio, villa*, tra le cose che danno un rifugio per l'animo.

⁴¹ *Od.*, V, 59-75.

⁴² *Od.*, VII, 112-135. Quando Odisseo vi fa ingresso, a provocare nell'animo suo sentimenti di differente ammirazione è l'atmosfera di divina fecondità che regna al suo interno, dove la perpetua produzione di mele, melograni, fichi, pere, olive, uva è garantita dal continuo spirare del vento di ponente e dall'irrigazione assicurata da due fontane centrali. Proprio questa attenzione dedicata ai prodotti della natura pone il giardino del re dei Feaci al di fuori della sfera del *locus amoenus*.

⁴³ OVID., *Fasti*, VI, 9-10.

⁴⁴ CIC., *Ad Att.*, I, 5, 7; sul concetto di giardino in Cicerone cfr. GRIMAL 1990, pp. 356-357.

⁴⁵ CIC., *De Or.*, II, 19, dove però subito dopo, corrispondendo ad un sentimento di pudore tipicamente romano per le cose dello spirito (GRIMAL 1990, p. 356), si affretta ad attribuire a Crasso l'affermazione di non vedere altro nel parco di Tuscolo se non un luogo adatto al proprio svago e al proprio riposo.

⁴⁶ CIC., *Fam.*, 9, 4, 1.



Fig. 85 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro, ambiente 32, particolare della fontana (PPM VI, p. 120, fig. 154).

casi delle pitture collocate nei giardini e che presuppongono una loro fruizione dal giardino medesimo. Solo dal suo interno, infatti, può essere pienamente apprezzata la ristorante frescura dell'abbraccio da parte del mondo vegetale, riaffermato dalla decorazione parietale, mentre le visioni, più o meno parziali, che del giardino dipinto si possono godere da altri ambienti vengono caricandosi di valenze diverse⁵⁰.

D'altronde, proprio dal fatto che nella maggior parte dei casi le pitture si estendano sull'intera superficie parietale a disposizione nello spazio del giardino⁵¹ si può dedurre la precisa volontà di creare un'immagine avvolgente, che punta a raggiungere il risultato psicologico di rasserenamento stando nel fruitore una sensazione di protettivo isolamento. Come se, sostando all'interno del giardino, non si potesse venire turbati da nessuna delle incombenze del mondo esterno, essendo tale ambito contraddistinto da quella che, per definirla con le parole di M. Venturi Ferriolo, è la sua *eutopia*, ossia il suo presentarsi quale luogo «felice, bello, piacevole, utile, salutare»⁵².

Appunto tale carattere di felice isolamento si può riconoscere fra le motivazioni di base della pittura di giardino anche nei cubicoli. Al loro interno, ovviamente, all'effetto di puro raccoglimento si affianca e sovrappone il motivo del sonno nel giardino: riduzione ad uno spazio posto sotto il con-

rio ideale per i momenti di distensione a cui il saggio si deve abbandonare⁴⁷, secondo una visione del rapporto uomo-natura le cui manifestazioni più esplicite hanno comunque modo di moltiplicarsi soprattutto nel pensiero epicureo: basti considerare il passo di Lucrezio secondo cui gli antenati avrebbero trovato il culmine della felicità nello stare distesi su un prato morbido, vicino alla riva di un ruscello, sotto i rami di un grande albero, specie quando il cielo sorrideva e la primavera ricamava di fiori le erbe verdeggianti ([...] *tempora pingebant viridantis floribus herbas* [...])⁴⁸.

E proprio questo atteggiamento per cui, come già osservato da A. Tessaro Pinamonti, «il godere delle bellezze naturali non era inteso come un attivo inserimento dell'uomo nella natura, quanto come statica contemplazione di questa»⁴⁹ non manca di riproporsi nei dipinti parietali che al giardino si ispirano, fornendo così una specifica connotazione al tentativo di ricreare l'ambiente naturale mediante la finzione pittorica.

Ma quali sono le condizioni in cui si verifica tale ammirato apprezzamento della ricreata immagine di natura, in grado di suscitare una serenità interiore consona alle attività di *otium*? Questa disposizione d'animo pare concretizzarsi soprattutto nei

⁴⁷ SEN., *De tranq.*, XVII, 8 e in generale il tema del *De otio*.

⁴⁸ LUCR., *De rer. nat.*, V, 1392-1396. A proposito del rapporto tra la filosofia stoica e la natura è interessante quanto osserva P. Grimal (1981, p. 326) riguardo al cambiamento del modo di valutare gli oggetti naturali che si verifica intorno al 50 a.C. Se infatti sembra essere estraneo al pensiero stoico tradizionale il concetto di piacere che proviene dall'ammirazione della natura, è proprio intorno alla metà del I sec. a.C. che in ambiente romano (con Posidonio, Atenodoro e Sestio) sembra diffondersi un atteggiamento di eclettismo, che sposta la corrente stoica verso posizioni più inclini all'epicureismo, che prevedono, tra le altre cose, una maggior considerazione delle espressioni del mondo di natura.

⁴⁹ TESSARO PINAMONTI 1984, p. 58.

⁵⁰ Per le stesse pitture percepite visivamente già dall'atrio attraverso il tablino doveva prevalere invece l'aspetto autorappresentativo (cfr. *infra*).

⁵¹ Sul frequente prevalere del tema sull'intera superficie parietale del giardino, cfr. *supra*, CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.1.

⁵² VENTURI FERRIOLO 1989, p. 18.



Fig. 86 - Pompei, Terme Stabiane, *frigidarium*, disegno ricostruttivo (PPM. *L'immagine di Pompei* 1995, p. 418, fig. 245).

trolo dell'uomo di un *topos* ricorrente nella filosofia epicurea come quello del riposo all'ombra di un albero o di un pergolato, distesi sull'erba, allietati dal gradevole scorrere dell'acqua e dal canto degli uccelli⁵³. Il mondo di natura evocato sulle pareti del vano, sostanzialmente dominato dall'uomo, appare in grado, anche in tale contesto, di trasmettergli tranquillità e sollievo. Proprio come accade in un altro cubicolo ancora della villa in *Tusci* che Plinio descrive nella lettera a Domizio Apollinare: aperto tramite numerose finestre sulla ombrosa vegetazione circostante⁵⁴, tanto che «quivi ti par di giacere non a casa tua, ma in un bosco (*in nemore iaceas*), solo che non rischi la pioggia come in un bosco»⁵⁵, esso ospita persino una sorgente zampillante ([...] *fons nascitur simulque subducitur* [...]). Nel brano pliniano la funzionalità dell'ambiente viene infine ribadita dalla presenza di sedili di marmo – graditi non meno della camera stessa a coloro che tornano stanchi dalla passeggiata⁵⁶ –, accanto ai quali si trovano alcune fontanelle. E l'accento posto sulla presenza dell'acqua all'interno dell'ambiente, che ricorre anche nella già considerata descrizione da parte di Plinio stesso dell'altro cubicolo decorato con pitture di giardino⁵⁷, aggiunge un'ulteriore giustificazione alla ripetuta comparsa delle fontane nei giardini dipinti delle case dei Cubicoli floreali (P7), del Bracciale d'oro (P43) (fig. 85) e di Polibio (P73). Riguardo all'effetto che la loro visione poteva suscitare, è interessante prendere in esame il riflesso che ancora ne sopravvive nell'esplicito passo del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, in

⁵³ Ancora il già citato LUCR., *De rer. nat.*, V, 1392-1396, ma anche II, 29-33, dove al motivo della casa lucente d'oro e d'argento, con sale adorne tra le quali risuonano le corde della cetra, si dichiara di preferire lo stare distesi fra amici su un morbido tappeto erboso, all'ombra dei rami di un grande albero (*sub ramis arboris altae*). Sul riposo all'ombra dell'albero, cfr. anche le ricorrenze in Virgilio (tra le altre *Buc.*, III, 55-57; V, 1-7).

⁵⁴ [...] *cubiculum* [...] *marmore splendet, valvis in viridia prominet et exit, alia viridia superioribus inferioribusque fenestris suspicit despicitque* [...]: (*Ep.*, V, 6, 38-40).

⁵⁵ PLIN., *Ep.*, V, 6, 38-43.

⁵⁶ [...] *Sunt locis pluribus disposita sedilia e marmore, quae ambulatione fessos ut cubiculum ipsum iuvant* [...] (41-43).

⁵⁷ Cfr. *supra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 1.

cui si segnala la capacità di queste fontane dipinte di fornire sollievo all'arsura notturna e di conciliare il sopore che porterà al sonno⁵⁸.

Anche dove l'acqua determina una diversa forma di rilassamento con la piacevolezza di un bagno ristoratore in un ambiente termale, come nei due *frigidaria* delle Terme Stabiane (P44) (fig. 86) e delle Terme del Foro (P55), il giardino dipinto si adegua pienamente al contesto – d'altronde ancor più vicino di quelli sinora considerati al *topos* del *locus amoenus* – caricando del suo valore rasserenante gli affreschi che decorano le pareti ai bordi della vasca. Le composizioni vegetali si offrono al fruitore nella loro tranquillizzante capacità suggestiva, anche se di fronte ad esse doveva comunque risultare percepibile la valenza di fertile vitalità sottesa al connubio dell'acqua con l'elemento arboreo dipinto; un'idea di feconda germinazione che pertiene a una diversa sfera di significato⁵⁹.

Prima di dare spazio all'indagine di quest'ultima, rimane da sottolineare come il giardino dipinto e la sua capacità di creare un clima di sereno raccoglimento si accompagnino armoniosamente anche alla destinazione d'uso del triclinio: permettono infatti di evocare l'atmosfera di un *locus amoenus* in cui diventa ancor più piacevole desinare e conversare – anche qualora l'immagine topiaria si offra alla vista dei commensali dalle pareti del contiguo giardino reale – o, nel caso in cui la pittura decori un triclinio estivo, enfatizzano le condizioni di tranquilla spensieratezza di una cena che si svolge concretamente all'aperto⁶⁰. Particolare rilievo viene assunto in tali contesti dalle già considerate associazioni del tema del giardino con scene mitologiche, quali Orfeo tra gli animali, o con rappresentazioni di *paradeisoi*, che dovevano costituire un chiaro riferimento a un mondo fantastico, il quale consentiva uno stacco dalla dimensione quotidiana. In tal caso la decorazione fungeva insomma da elemento di esaltazione dei caratteri più eccezionali del pranzo all'aperto, che veniva a svolgersi tra una ricca vegetazione ed animali inconsueti⁶¹.

D'altronde sull'effetto essenzialmente psicologico delle decorazioni da adottarsi nei giardini insisterà, a distanza di secoli, anche Alberti: secondo l'architetto trattatista rinascimentale una pittura di soggetto naturalistico si adegua con particolare efficacia al giardino (*hortis maxime conveniet*) proprio in ragione della sua capacità di rallegrare gli animi (*quod omnium sit ea quidem iucundissima*).

Infatti, [...] *hilarissemus maiorem in modum animis cum pictas videmus amoenitates regionum, et portus, et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa* [...]⁶².

4. IL GIARDINO DIPINTO COME IMMAGINE DI “DIVINA VITALITÀ DELLA NATURA”

Che il confine fra il giardino dipinto come trasposizione domestica degli aspetti meditativi e rasserenanti del *locus amoenus* e l'interpretazione in chiave vitalistico-dionisiaca della natura evocata sulle pareti degli ambienti sia piuttosto labile può essere percepito dalle parole di Orazio: [...] *scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem, rite cliens Bacchi somno gaudentis et umbra* [...]⁶³.

È breve il passo perché il raccoglimento del saggio all'ombra delle fronde assuma la sfumatura panica di una sensuale immersione nel mondo vegetale e nelle sue metamorfosi. In più di una situazione, del resto, il gusto per il paesaggio ameno sembra conciliarsi in Orazio con la propensione per il

⁵⁸ *De re aedificatoria*, IX, 4. Sulla capacità dell'acqua, insieme al giardino, di rilassare, cfr. il passo di Seneca in cui, contrariamente, il filosofo si chiede a che cosa servissero tutte le raffinatezze delle vite di Mecenate – fatte di musiche, mormorii d'acqua, atmosfere paradisiache – se in ogni caso egli non riusciva a procurarsi il sonno (*Ad. Luc.*, 114, 4).

⁵⁹ Cfr. *infra*, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.

⁶⁰ Ove tuttavia il banchetto entri nella dimensione più fisica e inebriante che attraverso il vino si spinge in direzione del vitalismo dionisiaco, anche il significato del giardino dipinto è portato a subire uno slittamento in tal senso.

⁶¹ A questo proposito vale la pena ricordare la descrizione varroniana della “messa in scena” che si svolge nella villa laurentina di Q. Ortensio: durante un banchetto, mentre gli invitati cenano in un triclinio all'aperto, situato su una collina ai margini di un boschetto, il padrone di casa manda a chiamare uno schiavo che, travestito da Orfeo, incomincia a suonare attirando intorno ai convitati una moltitudine di cervi, capri ed altri quadrupedi (*De re rustica*, III, 13, 2-3).

⁶² ALBERTI, *De re aedificatoria*, IX, 4.

⁶³ HOR., *Ep.*, II, 2, 77-78: «ama i boschi la schiera dei poeti e fugge la città, segue devota Bacco, a cui piace sotto l'ombra il sonno» (trad. E. Cetrangolo).

paesaggio bacchico, selvaggio, popolato di ninfe e satiri⁶⁴: il poeta spesso si ritira a comporre, lontano dalla folla, in un fresco boschetto in compagnia solo delle ninfe e dei satiri ([...] *me doctarum hederæ præmia frontium dis miscent superis, gelidum nemus Nympharumque leves cum Satyris chori secernunt populo* [...])⁶⁵.

Anche nella visione addomesticata della natura offerta dalle pareti dipinte è possibile osservare come l'immagine del *locus amoenus*, pur pacificata e disciplinata dalle regole del giardino, conservi inevitabilmente in sottofondo una vitalità incontenibile e primigenia, che emerge talora attraverso richiami specifici.

È quanto accade per esempio nelle decorazioni di alcuni giardini, dove la

presenza di associazioni dello scenario vegetale affrescato con figure di ninfe e satiri, in veste di forze segrete e rigeneratrici, orienta il contenuto dell'immagine nell'ambito di una simbologia allusiva alla fecondità della natura. Non solo la presenza degli spiriti abitatori dei boschi, ma ogni aspetto dell'ornamentazione dei giardini, sia reali che dipinti, denuncia d'altronde in molti casi un diffuso dionisismo⁶⁶: ghirlande, maschere, *oscilla*, rilievi con menadi e sileni... Tutto ciò rimanda a quei *satyrica signa* di cui parla Plinio, precisando che si tratta di elementi tipici del giardino utilizzati contro il malocchio ([...] *hortoque et foco tantum contra invidentium effascinationes dicari videmus in remedio satyrica signa, quanquam hortos tutelae Veneris adsignante Plauto* [...])⁶⁷.

Ma dal passo di Plinio si deduce anche un altro elemento, ben confermato del resto dalle rappresentazioni pittoriche: l'autore aggiunge infatti che per Plauto i giardini erano sacri a Venere. Mettendo dunque in relazione le sue parole con il frequente ricorrere dell'immagine della dea nelle nostre decorazioni ad affresco si giunge ad individuare anche il secondo degli aspetti tipici del giardino dipinto: luogo dominato dalla sfera di Venere, oltre che luogo delle feste bacchiche.

La figura di Venere, da sola o associata alle immagini dei suoi amanti – Marte oppure Adone, di cui va ricordata l'interpretazione offerta da M. Detienne quale simbolo del fiorire e dell'appassire della vegetazione, della vita e della morte⁶⁸ –, è in grado di proiettare l'apprezzamento dello spazio circostante da parte del fruitore nella feconda sfera dell'*eros*, facendo di piante e oggetti d'arredo i protagonisti di una specie di "giardino d'amore" – per definirlo nei termini che saranno cari all'estetica medievale –, in cui ogni dettaglio viene a caricarsi di un'appena suggerita o più marcata sensualità. A questo riguardo, un esempio del mutato proporsi della natura dipinta sotto l'influsso di Venere è offerto dall'affresco nel giardino porticato della Casa delle Venere in conchiglia (P17); qui lo scenario sembra diventare quello del prologo di Lucrezio al *De rerum natura* e, come osserva P. Grimal, «l'immagine del giardino fiorito, pieno di uccelli, che circonda le due divinità, simbolizza la primavera che accompagna la dea della nuova stagione, e l'atmosfera evocata è quella della *Venus fisica pompeiana*»⁶⁹.

D'altro canto la figura di Dioniso e i suoi molteplici attributi, che secondo alcuni risultano forse capaci di ricondurre il giardino dipinto a quella che è la sua originaria matrice – ovvero la scena teatrale adottata per il dramma satiresco⁷⁰ –, sono sicuramente gravidi di un tale carica di vitale fertilità da indiriz-



Fig. 87 - Pompei, Casa di Ma. Castricius, particolare della nicchia del *calidarium* (foto Autore).

⁶⁴ LA PENNA 1978, p. 105.

⁶⁵ HOR., I, 1, 29-32.

⁶⁶ GRIMAL 1990, pp. 319-321.

⁶⁷ PLIN., *Nat. hist.* XIX, 50.

⁶⁸ DETIENNE 1975.

⁶⁹ GRIMAL 1990, p. 58.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 322; su questo problema cfr. *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 2.



Fig. 88 - Massalubrense, Ninfeo (ESPOSITO, LUCIGNANO 2010, p. 12, fig. 6).

fontane, in particolare quelle in forma di ninfe, vedono esaltato il ruolo di principio vitale dell'acqua, assumendo la valenza di sorgenti generatrici, che suscitano la crescita del mondo circostante⁷³.

Tale vitalismo si manifesta in maniera ancor più profonda quando vi è una particolare coesione tra il motivo del giardino dipinto e una struttura architettonica funzionale ad accogliere l'acqua; basti considerare gli esempi offerti dalle nicchie dei *caldaria* delle Case del Labirinto (P37) e di *Ma. Castricius* (P63)⁷⁴ (fig. 87), dove la fistula da cui fuoriesce il concreto zampillo viene illusionisticamente inserita tra la florida vegetazione dipinta, che da esso sembra trarre l'alimento indispensabile alla sua proliferazione. Ma l'attenzione va posta soprattutto sulla serie di esempi di fontane con nicchie mosaiccate, entro le quali appare la riproduzione tramite tessere di pasta vitrea dei consueti elementi del giardino: fra tutti spicca il caso del Ninfeo di Massalubrense (fig. 88)⁷⁵.

Anche se variano le condizioni della sua percezione, legate alla particolare situazione ambientale o alle già considerate associazioni visive dirette o indirette – queste ultime con gruppi di menadi insieme a satiri e a Dioniso, come pure con scene relative agli amori degli dei⁷⁶ –, il significato che può essere attribuito alla rappresentazione rimane dunque costante, sia nel caso che in essa prevalga la sfera dioni-

⁷¹ Sulle ricorrenze, tra le statuette che decoravano i giardini, di Dioniso e dei personaggi della sua cerchia, cfr. FARRAR 1996, p. 34. Satiri e sileni sono spesso rappresentati in pose che indicano vari stati di inebriamento. Collezioni assortite che davano vita ad un "giardino dionisiaco" erano molto popolari; spesso membri del tiaso dionisiaco si trovano rappresentati in forma di erme.

⁷² Ad esempio nell'*oecus* della Casa di Adone (P30), nel tablino della Casa dei Dioscuri (P36), nel tablino della Casa di Laocoonte (P39), nel tablino della Casa di *Optatio* (P45), nell'atrio della Casa dell'Orso ferito (P49).

⁷³ A questo proposito vengono alla mente i versi di Stazio dedicati ai bagni di Claudio Etrusco (*Silv.*, I, V, 15-18): [...] *Ite, deae virides, liquidosque advertite vultus et vitreum teneris crinem redimite corymbis, veste nihil tectae, quales emergitis altis fontibus et visu Satyros torquetis amantes* [...] («Suvvia, o verdi dee, volgete verso di me il vostro luminoso volto, e le vostre cristalline trecce cingete di teneri grappoli d'edera, prive di ogni velo, quali voi emergete dalle profonde sorgenti e tormentate con la vostra vista i satiri innamorati», trad. A. Traglia, G. Aricò).

⁷⁴ Cfr. *supra*, CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.2.

⁷⁵ Si tratta di uno spettacolare fondale articolato in nicchie per una *natatio* e decorato dal motivo del giardino, elegantemente riprodotto con mosaico in tessere di pasta vitrea (DE CARO 1996, pp. 143-144; si veda da ultimo ESPOSITO, LUCIGNANO 2010, p. 12).

⁷⁶ Tra i temi delle decorazioni dei vani delle case pompeiane da cui si poteva godere la vista sul giardino, si trovano sovente attestati episodi che riguardano appunto gli amori degli dei: tra questi è spesso inclusa la figura di Venere, ancora una volta raffigurata insieme a Marte e Adone, ma frequente è anche la presenza di Arianna e Teseo e di Arianna e Dioniso. Tra gli altri motivi compaiono, inoltre, l'episodio di Diana e Atteone, Polifemo e Galatea, Fedra e Ippolito, Dedalo e Pasifae.

zare la lettura dell'immagine nel senso di una panica comunicazione della fisicità dell'esistere. Gli ordinati meccanismi vegetali del giardino dipinto diventano così il luogo dell'inesausta germinazione della natura; le cortine arboree che si sviluppano dietro balaustre e grati, simboli che comunque orientano l'interpretazione dell'immagine nello spazio della civiltà, divengono sfondo adeguato su cui assistere agli incontri di menadi con satiri e con Dioniso, che decorano gli *stylopinakia* e spesso si ritrovano riprodotti in forma di piccole sculture disposte all'interno del giardino⁷¹, o vengono a volte rappresentati nelle pareti di ambienti contigui, connessi visivamente ad esso⁷²; le

siaca, sia qualora l'immagine si presenti sotto il controllo di Venere: sotto lo schema a cui la natura dipinta pare assoggettata, promana la vitalità di una visione gioiosa dell'esistere, che unisce la sensualità dell'amore divino a quella presente nello scorrere della natura, manifestata dal fiorire delle piante, dalla fecondità del giardino, dall'atmosfera, insomma, di un'eterna primavera. È una simile percezione del giardino quella che possiamo attribuire ai protagonisti dell'ultima orgia di Messalina, descritta da Tacito:

Messalina, intanto, scioltasi da ogni sfrenatezza, essendo ormai autunno avanzato, celebrava in casa sua una rappresentazione delle feste della vendemmia (*simulacrum vindemiae*). Si premevano torchi, riboccavano di vino i tini, e le donne cinte di pelli danzavano come folli menadi nel rito di Bacco; la stessa Messalina, sparsa la chioma, agitava pazzamente un tirso ed accanto a lei Silio incoronato di edera e calzato di coturni agitava il capo, in mezzo alle grida folleggianti di un coro sfrenato e procace⁷⁷.

La medesima traslazione di significato del giardino, da ri-creazione contemplativa del *locus amoenus* a giardino dei sensi, dell'*eros*, dove si può esprimere una comunione con la natura che prolifera tutt'intorno, si verifica anche nelle pitture dei cubicoli della Casa dei Cubicoli floreali (P7): associato alla presenza di Dioniso, raffigurato sia negli *stylopinakia* in coppia con Arianna, sia seduto su panchina, sia evocato dalla decorazione e dai temi scelti per il triclinio in collegamento con il cubicolo a fondo nero⁷⁸, il rigoglio della vegetazione assume sempre più una valenza sottilmente erotica.

Da luogo di isolamento, quiete e riposo mentale, il vano così dipinto diviene ambito di immersione nel clima fisicamente fertile della natura; non diversamente da quanto si verifica pure nei triclini. Anche nel loro contesto, infatti, l'apprezzamento della vegetazione dipinta, visibile sulle pareti dell'ambiente o su quelle dell'attiguo giardino, si discosta facilmente da quello serenamente contemplativo esaminato nel precedente paragrafo. È sufficiente il porsi in evidenza di una delle associazioni sopra considerate con la sfera dionisiaca perché all'*umbram hospitalem* del ricreato *locus amoenus* si consumi una libagione cercata come fuga dalla coscienza della precarietà umana: «qui porta il vino e l'unguento e il fiore di rosa, effimero», dice Orazio all'amico Dello⁷⁹, invitandolo a non restare in mesta contemplazione delle sue «anfore piene del più vecchio Falerno», ma di goderne dove «il pino ospitale unisce i rami al lucido pioppo e l'acqua del tortuoso ruscello discende fuggitiva»⁸⁰. E se a questa melanconica letizia succede un atteggiamento ancor meno controllato, ecco che, come ci testimonia Cicerone, «la danza sfrenata richiede un banchetto prolungato (*tempestivum convivium*), un *locus amoenus* e l'abbandonarsi a tutti i piaceri»⁸¹. In un simile contesto ad essere condotto in primo piano è ovviamente il senso di vitale fecondità del giardino dipinto, che tramite le sue valenze più pertinenti alla sfera dionisiaca sa farsi sfondo adeguato anche per voluttuosi intrattenimenti conviviali, di cui Luciano sembra darci l'immagine più fantasiosa e ricca di particolari nella sua descrizione dell'Isola dei Beati:

[...] Il simposio lo fanno fuori della città nel cosiddetto Campo Elisio: è un prato bellissimo e intorno a esso vi è una selva folta, con alberi d'ogni specie, che protegge con la sua ombra coloro che sono sdraiati sotto. E hanno, steso in basso, un tappeto folto di fiori, e fanno da servitori e recano tutto quello che occorre, tranne che fare da coppieri per il vino, i venti, ché di questo non c'è bisogno, ma vi sono, vicino al simposio, grandi alberi di vetro, del vetro più trasparente, e frutto di questi alberi sono coppe d'ogni foggia, e nella forma e nella grandezza. Quando qualcuno viene a prendere posto nel simposio, colte una o due di queste coppe, se le pone davanti, e subito esse si riempiono di vino. Così essi bevono, e in luogo delle corone, gli usignoli e gli altri uccelli canori, dai prati vicini cogliendo coi loro becchi i fiori, li spandono su di essi volando e cantando [...]⁸².

⁷⁷ Tac., *Ann.*, XI, 31 (trad. B. Ceva): [...] *At Messalina non alias solutior luxu, adulto autumno simulacrum vindemiae per domum celebrabat. Urgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes vel insanientes Bacchae; ispace fluxu thyrsus quatiens, iuxtaque Silius hedera vinctus, gerere cothurnos, iacere caput, strepente circum procaci choro* [...].

⁷⁸ Si tratta di scene che costituiscono variazioni sul tema della morte rituale tramite sbranamento (Dirce, Atteone, Eteocle e Polinice, Icaro); cfr. PPM II, pp. 2-3.

⁷⁹ [...] *Huc vina et unguenta et nimium brevis flores amoenae ferre iube rosae* [...]: (HOR., *Carm.*, II, 2-3) (trad. E. Cetrangolo).

⁸⁰ [...] *quo pinus ingens albaque populus umbram hospitalem consociare amant ramis* [...]: (9-11).

⁸¹ CIC., *Mur.*, 13, 8-11: [...] *nemo enim fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in convivio moderato atque honesto. Tempestivi convivi, amoeni loci, multarum deliciarum comes est extrema saltatio* [...].

⁸² LUC., *Αληθών Διαγῆμάτων*, II, 14, (trad. Q. Cataudella).

5. IL GIARDINO DIPINTO COME ESIBIZIONE DI “PRESTIGIO SOCIALE”

Abbiamo già osservato come, nell’attribuire alla pittura di giardino un significato «esplicitamente rappresentativo di valori sociali correnti»⁸³, S. Settis avvii il suo ragionamento a partire dall’utilizzo del tema in ambito funerario. Uno spunto gli è offerto dalle pitture databili all’età augustea della Tomba di *Patron* (R7)⁸⁴, la cui interpretazione viene ad essere facilitata dalla lettura in parallelo dell’epigramma in lingua greca che le accompagnava⁸⁵. Nella traduzione resa da Settis il testo dice quanto segue:

Non rovi, non trifogli spinosi circondano la mia tomba, / né svolazza intorno, ululando, il pipistrello; / ma alberi graziosi s’ergono da ogni parte intorno a me, al mio loculo, / che tutt’intorno s’allieta di ramoscelli carichi di frutti. / E vola in giro il soave usignolo dal flebile canto, / e la cicala che dalle dolci labbra spande suoni delicati. / E la saggia rondine cinguettante e la stridula / locusta che si cava dal petto un dolce canto. / Io, Patron, tutto quel ch’è caro ai mortali ho compiutamente vissuto, / fino ad avere anche in morte un luogo piacevole; / e ogni altra cosa ho lasciato, [tutto ciò che] ho avuto in gioventù / se n’è andato, salvo i frutti che già in vita ho colto.

Dal contenuto dell’epigramma appare chiaro il desiderio di *Patron* di allontanare da sé l’immagine di un sepolcro circondato da rovi e da sterpaglie e popolato soltanto da pipistrelli; per opposizione la sua tomba appare invece circondata da alberi graziosi, carichi di frutti, ed è allietata dal canto degli uccelli (l’usignolo e la rondine) e dai versi degli insetti (la cicala e la locusta). Ma è soprattutto l’affermazione degli ultimi versi che si rivela estremamente importante nel processo di decodificazione delle pitture parietali: a conclusione di una vita vissuta pienamente, *Patron* dichiara infatti di trovarsi a godere anche nel momento della morte di un luogo piacevole (*terpnos topos*), «ultima gioia dopo tutte quelle che, assaporando fino in fondo la vita, ha goduto da vivo»⁸⁶. La decorazione delle pareti – pur aderendo alle regole di un proprio “genere”, che presenta alcune differenze rispetto alla descrizione dell’epigramma⁸⁷ – va quindi letta nell’ottica della piena conferma di «un’etica corrente fondata sull’esperienza del piacere di vivere»⁸⁸. Nella stessa linea va interpretato il fregio superiore con la rappresentazione del corteo funebre, lungo il quale appaiono le iscrizioni che indicano l’identità dei partecipanti; i congiunti che recano i dovuti onori al defunto, la tranquillità di un luogo protetto dalla cortina di alberi carichi di frutti e vivacizzato dal cinguettare degli uccelli sono elementi che rientrano nella serie di simboli atti a confermare la prosecuzione del felice stato sociale di *Patron*. Il boschetto dipinto sulle pareti della camera funeraria doveva chiaramente rimandare ai *kepotaphia*, ossia ai giardini funerari ben esemplificati dal caso nel territorio vesuviano di Scafati, dove quattro alberi attorniarono il monumento in posizione centrale⁸⁹, e per i quali esprimeva la sua preferenza anche Trimalcione, dichiarando di volere intorno al proprio sepolcro una grande quantità di alberi da frutto e viti⁹⁰.

Il legame con la simbologia funeraria appare dunque come il più ovvio, ma la decorazione della tomba di *Patron* doveva anche costituire un richiamo alla categoria del giardino da intendersi come una delle forme di maggior esibizione del prestigio sociale nella struttura e nella decorazione della casa⁹¹. Se, contro tale considerazione, si può obiettare che l’immagine raffigurata sulle pareti della tomba non presenta gli elementi canonici del genere della pittura di giardino, perfettamente collocabile entro tale filone si presenta, invece, il caso offerto dalla Tomba di *C. Vestorio Prisco* (P76) a Pompei, dove la rappresentazione di un vero e proprio giardino, qui realizzato secondo lo schema e il reperto-

⁸³ SETTIS 1988, p. 21.

⁸⁴ Le pitture, come già si è detto (cfr. CAPITOLO III, PARAGRAFO 4), si sviluppavano su due registri: in quello maggiore, nella fascia mediana, appare una serie di pini, tra i quali vi sono numerosi uccelli; in quello minore, lungo la fascia superiore, pochi alberi scandiscono la processione funebre in onore di *Patron*.

⁸⁵ Per il testo dell’iscrizione cfr. la bibliografia in SETTIS 1988, p. 16, ma soprattutto MORETTI 1979, n. 1303.

⁸⁶ SETTIS 1988, p. 20.

⁸⁷ Come osserva Settis, l’elenco degli uccelli non corrisponde a quello delle pitture e gli alberi dipinti non sono affatto alberi da frutto come descrive l’epigramma.

⁸⁸ SETTIS 1988, p. 20.

⁸⁹ VON HESBERG 1994, p. 262.

⁹⁰ PETR., *Satyricon*, 71, 7: [...] *Omne genus enim poma volo sint circa cineres meos, et vinearum largiter* [...].

⁹¹ SETTIS 1988, p. 21.

rio tipici delle versioni di ambito domestico, si trova esplicitamente associata ad una serie di simbologie collegate alla vita del giovane defunto già avviato alla carriera politica.

Vestorius raffigurato nelle sue funzioni amministrative, la lotta di gladiatori, la scena di *paradeisos*, il banchetto funebre, la nicchia con l'argenteria domestica, ecc., sono tutte immagini riconducibili alla volontà di esibire una condizione sociale privilegiata. Il giardino dipinto viene così connotato di valori che si allineano non sulla base della "simbologia funeraria", ma sul versante dell'autorappresentazione⁹². L'associazione tra giardino e argenteria attestata nel complesso decorativo di questa tomba trova del resto un raffronto nel passo in cui Cicerone, occupato dall'affannosa ricerca di un piacevole terreno per costruirvi la tomba della figlia, dichiara di essere disposto ad un acquisto a caro prezzo, non avendo più bisogno né di argenteria né di vestiti né di altri luoghi ameni⁹³.

Da quest'uso rivelatore della pittura di giardino in contesti funerari S. Settis deduce che un medesimo sistema di valori doveva essere richiamato anche nelle case e nelle ville, con la già citata doppia connotazione di prestigio («perché tale è il giardino; perché tale è la pittura degli ambienti destinati all'uso domestico»⁹⁴). Una conferma di tale valenza rappresentativa del giardino ci viene dal celebre passo di Vitruvio in cui risultano elencate *silvae ambulationesque*, insieme ad *atria* e *peristilia*, tra le parti della casa strettamente connesse al *decorum maiestatis*⁹⁵: le *silvae*, cioè i boschetti artificiali realizzati all'interno dello spazio domestico, e le *ambulationes*, ossia i luoghi per passeggiare connessi al giardino. Tali ambienti sono infatti necessari a quanti siano tenuti ad organizzare nella propria abitazione *publica consilia et privata iudicia*. Viene qui individuato quel processo di compenetrazione che porta il modello della villa ad inserirsi sempre di più nella residenza di città, tanto da far dire a Cicerone dopo l'ampliamento della sua casa sul Palatino, successivamente al 57 a.C.: [...] *de hortis me quod admones, nec fui umquam valde cupidus et nunc domus suppeditat mihi hortorum amoenitatem* [...]⁹⁶. La casa, vicino alla *domus publica*, doveva aprirsi sul Foro e sul Campidoglio e all'amenità della vista si accompagnava forse un giardino per l'ozio filosofico⁹⁷.

Sempre più viene apprezzata soprattutto quella casa che contiene in sé la *silva* e che si prospetta su un ampio sfondo di natura: [...] *nempe inter varias nutritur silva columnas, laudaturque domus longos quae prospicit agros* [...], dice Orazio nella lettera ad Aristio Fusco⁹⁸, a conferma di un sempre più diffuso sentimento di attenzione nei confronti degli elementi naturali; tanto che poi aggiunge [...] *naturam expelles furca, tamen usque recurret, et mala perrumpet furtim fastidia vicari* [...]⁹⁹.

Questa compenetrazione tra modello della villa e modello della residenza urbana, diffusa a Roma tra le classi più abbienti, doveva esercitare la sua forza anche nei centri periferici e, come ha ben analizzato P. Zanker¹⁰⁰, nelle case pompeiane gli elementi costitutivi della villa appaiono maggiormente richiamati quanto più sono condizionati da spazi ristretti e mezzi limitati. Ed è proprio con tale connotazione che, secondo lo studioso¹⁰¹, trova una fortunata diffusione in ambito vesuviano la pittura di giardino.

Mentre la situazione documentata dagli esempi romani, allo stato attuale dei ritrovamenti, è sempre collegata a contesti di altissima committenza (Villa di Livia, Villa della Farnesina, *Auditorium* di Mecenate, Casa delle Vestali, *Horti Lamiani*, *Domus Aurea*), il materiale pompeiano ci permette di verificare che i giardini dipinti erano diffusi sia in edifici residenziali abitati da classi agiate, sul tipo di quelli del-

⁹² Cfr. da ultimi MOLS, MOORMANN 1993-1994, pp. 47-48; ivi anche le diverse posizioni degli studiosi sulla lettura d'insieme del ciclo pittorico.

⁹³ CIC., *Att.*, 12, 23, 3, 14: [...] *nec mihi argento iam nec veste opus est nec quibus [quon]dam amoenis locis* [...]. Inizialmente egli desiderava per la tomba della figlia un *locus amoenus* direttamente aperto sul mare; dopo aver considerato altri luoghi in posizione troppo poco frequentata, decise di acquistarne uno nei pressi di un boschetto (*lucus*) raggiungibile da molti visitatori (*Att.*, 13, 5, 1).

⁹⁴ SETTIS 1988, p. 21.

⁹⁵ VITR., *De Arch.*, VI, 7, 10.

⁹⁶ CIC., *Qfr.*, 3, 1, 14, 4.

⁹⁷ CARANDINI 1990, p. 10.

⁹⁸ HOR., *Ep.*, I, 10, 22-23.

⁹⁹ *Ibid.*, 24-25.

¹⁰⁰ ZANKER 1993, in particolare pp. 160-172.

¹⁰¹ Cfr. anche CAPITOLO III, PARAGRAFO 1.

le *regiones* VI e VII, sia in contesti di edilizia popolare, attestati ad esempio nella *regio* I¹⁰². A prescindere dal livello della committenza e di conseguenza dalla qualità di esecuzione degli affreschi, va osservato come tutte queste pitture siano codificate secondo un repertorio comune, che nei casi più modesti viene contratto, ma che pure nella sua forma abbreviata mantiene le proprie valenze comunicative.

Accanto alle finissime realizzazioni di ambito romano, prime fra tutte la Villa di Livia (R1) e l'*Auditorium* di Mecenate (R3), si inserisce così nello stesso filone un esempio come quello della Casa pompeiana I, 12, 16 (P14), che presenta sulla parete di fondo del minuscolo giardino una pittura capace di sintetizzare nel ridotto spazio disponibile gli elementi canonici della rappresentazione: l'incannucciata, la fontana con acqua zampillante, gli uccelli appollaiati. E tutti questi elementi paiono caricarsi di una densa connotazione di prestigio: la recinzione in quanto evoca lo sviluppo di un ricco giardino strutturato geometricamente in differenti settori, con le aree occupate dalla vegetazione scandite dalla presenza di stretti sentieri; l'acqua corrente in quanto elemento necessario per rendere l'idea dell'*hortus riguus*¹⁰³, ma anche simbolo della ricchezza della *domus* dotata di un sistema privato di approvvigionamento idrico¹⁰⁴; infine gli uccelli appollaiati ad abbeverarsi alla fontana, spesso colombe e pavoni, da interpretarsi nell'ottica della passione dei romani per i volatili dall'aspetto maggiormente decorativo¹⁰⁵, che porta alla moda di allestire nei giardini addirittura delle voliere¹⁰⁶.

La valenza di ostentazione dello *status* sociale resta fundamentalmente valida per la maggior parte delle attestazioni a noi giunte, ma si rende più trasparente e incisiva allorché le pareti dipinte "a giardino" vengono organizzate in funzione della visione di un osservatore che si trovi negli spazi pubblici della *domus*. Si è già notato come negli esempi vesuviani tali pitture fossero il più delle volte realizzate sulla parete di fondo del giardino, a conclusione dell'asse ottico che passava attraverso le *fauces*, l'atrio e il tablino, e come spesso questi "fondali" vegetali venissero percepiti già dalla strada¹⁰⁷. È soprattutto da tali punti di vista che la pittura di giardino si propone nei suoi aspetti più autorappresentativi: da immagine che funge quale "surrogato" di un giardino non esistente, a convenzione che amplifica e arricchisce il giardino reale, a strumento, infine, di evocazione degli spazi all'aperto percepibili dalle finestre panoramiche di una villa.

Proprio questo utilizzo del giardino dipinto, realizzato tramite la scansione della zona mediana della parete in grandi finestroni – tipici, come s'è visto, della tradizione di IV stile –, al fine di ostentare condizioni di particolare agiatezza riferibili alla "vita in villa"¹⁰⁸ sembra essere quello che trova un maggiore riscontro a livello teorico: numerosa è infatti la serie di valutazioni sull'apprezzamento delle viste panoramiche e di giardino che ci viene attestata dalle fonti letterarie.

Queste ampie vedute non rientravano ancora nell'"estetica" attribuita da Cicerone all'architetto Ciro nel già citato passo delle lettere ad Attico¹⁰⁹, in cui l'autore dichiara che disapprovare le finestre strette (*fenestrarum angustias*) equivale a disprezzare l'insegnamento di Ciro, il quale sosteneva che le vedute di giardini da finestre ampie non sono sufficientemente piacevoli ([...] *Cyrus aiebat viridariorum diafaseis latis luminibus non tam esse suavis* [...]). L'indicazione che ci viene offerta da Cicerone testimonia comunque una viva attenzione nei confronti di questo problema, che durante il I sec. d.C. sembra trovare

¹⁰² DE CAROLIS 1992, p. 30.

¹⁰³ P. Grimal osserva come l'epiteto più spesso associato all'immagine del giardino sia *riguus* (GRIMAL 1993, p. 293).

¹⁰⁴ Come è noto, i più complessi giochi d'acqua nei giardini si diffondono nelle case vesuviane solo a partire dall'età augustea, quando le città vengono fornite dal nuovo acquedotto del Serino (PAGANO 1992, p. 63). Seneca criticherà tantissimo lo spreco di acqua all'interno delle dimore più lussuose (*De tranq. animi*, I, 8).

¹⁰⁵ Il pavone è per eccellenza l'uccello da giardino, apprezzato per la bellezza delle sue piume iridescenti (che secondo Ovidio hanno origine dalla volontà di Giunone di perpetuare la memoria di Argo dai cento occhi; cfr. *Met.*, I, 720-723), ma non vanno probabilmente trascurati i suoi connotati simbolici legati all'idea dell'immortalità dell'anima (a questo proposito, cfr. MICHEL 1980, pp. 380-384). Anche le colombe erano molto diffuse nei giardini, in ragione pure del loro legame con Venere e di conseguenza con la sfera dell'amore e della fedeltà, tanto che spesso nelle proprietà erano allestite delle vere e proprie colombaie (GRIMAL 1990, p. 287).

¹⁰⁶ Cicerone ne aveva una ad Arpino (*Ad Qfr.*, III, I, 1), ma è soprattutto celebre quella di Varrone a Cassino, concepita esclusivamente *delectationis causa* (*De re rustica*, III, 4, 2). Sulla passione dei romani per le voliere, cfr. LITTLEWOOD 1987, pp. 14-15.

¹⁰⁷ Cfr. *supra*, CAPITOLO III, PARAGRAFO 5.

¹⁰⁸ ZANKER 1993.

¹⁰⁹ CIC., *Att.*, II, 3, 2.

soluzioni contrastanti rispetto ai suggerimenti di Ciro: una critica all'abitudine dei contemporanei di realizzare negli edifici termali larghe aperture nelle pareti da cui godere il paesaggio giunge infatti da Seneca, che giudica invece positivamente le strette finestre dell'austera villa di Scipione il Vecchio a Linterno¹¹⁰.

Una netta propensione allo sfruttamento delle vedute sulla natura circostante per esaltare la piacevolezza dell'ambiente domestico emerge in particolare nelle pagine di Stazio. La villa sorrentina di Pollio Felice viene estremamente apprezzata dall'autore per il suo vero e proprio strutturarsi in funzione delle possibilità di apertura su molteplici scenari naturalistici, in parte spontaneamente propizi ([...] *his favit natura locis* [...]) e in parte



Fig. 89 - Pompei, Casa dei Ceii, giardino (PPM I, p. 476, fig. 105).

plasmati dalla mano dell'uomo ([...] *hic victa colenti cessit et ignotos docilis mansuevit in usus* [...])¹¹¹ fino a trasformarli, con arte degna di Orfeo, in autentici giardini paesaggistici: [...] *ubi nunc nemo ardua cernis, hic nec terra fuit: domuit possessor, et illum formantem rupes expugnantemque secuta gaudet humus. Nunc cerne iugum discentia saxa intrantemque domos iussumque recedere montem. Iam Methymnaei vatis manus et chelys una Thebais et Getici cedat tibi gloria plectri: et tu saxa moves, et te nemora alta sequuntur* [...]¹¹².

Si chiede poi il poeta: «A che ricordare i numerosi punti di osservazione e i vari panorami che da lì si godono? Ogni punto offre un suo godimento...»¹¹³, creando un repertorio di vedute che diventano elementi di raffinato decoro della villa, al pari dei sontuosi marmi ([...] *hic Grais penitus delecta metallis saxa* [...])¹¹⁴ che ne abbelliscono gli interni.

Anche nella descrizione della villa tiburtina di Manlio Vopisco, realizzata in un luogo che sembra essere stato disegnato dalla stessa *Voluptas* ([...] *Ipsa manu tenera tecum scripsisse Voluptas* [...])¹¹⁵, Stazio insiste sulla compenetrazione dell'edificio con la natura che lo circonda: ai piedi della villa vi sono le acque correnti, alle spalle le tacite selve¹¹⁶; nell'abitazione stessa l'acqua è fatta scorrere in tutte le stanze¹¹⁷ e i bagni "poggiano su basi erbose"¹¹⁸; al centro della casa, infine, è conservato un albero¹¹⁹ che insieme ai verzieri, degni di Alcino poichè producono due volte l'anno e sono sempre con i frut-

¹¹⁰ SEN., *Ep.* 86, 4-13; 90, 25.

¹¹¹ STAT., *Silv.*, II, 2, 52-53.

¹¹² STAT., *Silv.*, II, 2, 55-62.

¹¹³ STAT., *Silv.*, II, 2, 73-74 (trad. A. Traglia, G. Aricò): [...] *Quid mille revolvam culmina visendique vices? Sua cuique voluptas* [...].

¹¹⁴ STAT., *Silv.*, II, 2, 85-86.

¹¹⁵ STAT., *Silv.*, I, 3, 9.

¹¹⁶ STAT., *Silv.*, I, 3, 39-40: [...] *Te, quae vada fluminis infra cernis, an ad silvas quae respicis, aula, tacentis* [...].

¹¹⁷ STAT., *Silv.*, I, 3, 37: [...] *an emissas per cuncta cubilia nymphas* [...].

¹¹⁸ STAT., *Silv.*, I, 3, 43-44 (trad. A. Traglia, G. Aricò): [...] *An quae graminea suscepta crepidine fumant balnea* [...].

¹¹⁹ STAT., *Silv.*, I, 3, 59-61: [...] *Quid te, quae mediis servata penatibus arbor tecta per et postes liquidas emergit in auras, quo non sub domino saevas passura bipennes* [...].



Fig. 90 - Pompei, Casa VII, 3, 30, giardino (PPM VI, p. 968, fig. 47).

*plures, ab horto singulae et alternis pauciores [...]*¹²³, dall'altro è nel complesso della Casa pompeiana dei Ceii (P4) (fig. 89) che si incontra il più clamoroso esempio di una pittura che evoca in chiave di autorappresentazione finestroni spalancati su paesaggi, *paradeisoi* e giardini. Sulle pareti del piccolo giardino si dispiegano due ampi panorami con scene nilotiche e sacrali insieme ad un vasto *paradeisos*, intorno ai quali trovano posto i diversi elementi di una variegata pittura di giardino: ghirlande vegetali ed uccelli svolazzanti fra cespugli di mirto e *omphaloi* d'edera lungo la fascia di zoccolatura, pannelli con fontane rette da sfingi in posizione laterale, rilievi con scudi, elmi, corazze e clipei negli stipiti dei finestroni.

Un tale ambizioso apparato decorativo, non esente da aspetti di *horror vacui*, contrasta con il modesto impianto dell'abitazione e risponde probabilmente ad un preciso intento "propagandistico". Si ipotizza, infatti, che l'esecuzione delle pitture vada collegata alla candidatura di *L. Ceius Secundus* all'edilità (nel 76 d.C.) o, come sembra più probabile, al suo duovirato (nel 78 d.C.); rispetto a questa candidatura, gli affreschi dovevano rivestire un vero e proprio "ruolo promozionale"¹²⁴, non diversamente da quanto si proponevano le pitture dell'ampio giardino porticato della Casa della Venere in conchiglia (P17) associate, oltre che alla già considerata megalografia dedicata alla dea, ad una serie di quadretti con ville miniaturistiche poste al centro dei pannelli lungo le pareti del portico. Le vedute di giardino, predisposte per la visione da parte dei numerosi ospiti che accedevano alla casa, ricevuti probabilmente nel vasto triclinio che sul giardino si affacciava, volevano in questo caso esaltare lo *status* dei proprietari, membri della *gens Satria*, fra i quali si ricordano un *D. Lucretius Satrius Valens*, che era stato *flamen Neronis* tra il 50-54 e *duovir* o *praefectus iure dicundo* nel 53-54 o nel 54-55, e il figlio di costui *D. Lucretius Valens*, candidato all'edilità nell'ultimo periodo di Pompei¹²⁵.

L'intento autorappresentativo attestato in questi due esempi ricorre infine in maniera ancora più evidente nella testimonianza offerta dalla Casa VII, 3, 30 (P51), detta del Panettiere (fig. 90), dove la pittura a tema vegetale estesa sull'intera superficie parietale del giardino viene a costituire lo sfondo ideale per un pieno apprezzamento del messaggio trasmesso dal quadro dipinto nel tablino: l'esaltazione del proprietario nell'atto di procedere ad una pubblica elargizione dei prodotti del suo forno, il cui successo commerciale gli aveva consentito di accedere alla carriera politica¹²⁶.

¹²⁰ STAT., *Silv.*, I, 3, 81-82: [...] *Quid bifera Alcinoi laudem pomaria vosque, qui numquam vacui proditis in aetherna, rami [...]*?

¹²¹ STAT., *Silv.*, I, 3, 91-92: [...] *hic premitur fecunda quies virtusque serena fronte gravis [...]*.

¹²² STAT., *Silv.*, I, 3, 92-93.

¹²³ PLIN., *Ep.*, II, 17, 16.

¹²⁴ Cfr. PPM, I, pp. 407-409.

¹²⁵ Cfr. PPM, III, pp. 112-113.

¹²⁶ Cfr. PPM, VI, pp. 943, 948.

CAPITOLO V

I GIARDINI DIPINTI DI ETÀ MEDIO E TARDO IMPERIALE

1. PREMESSE STORIOGRAFICHE

Lo straordinario lavoro di revisione e campionatura delle testimonianze vesuviane di I sec. d.C. operato da W. Jashemski¹, a cui questo contributo è profondamente debitore, consente di individuare il filo rosso dell'evoluzione della pittura di giardino durante la prima età imperiale.

L'indagine della studiosa americana è infatti avvalorata da un'appendice assai estesa², che integra la monografia sui giardini di Pompei, ed è concepita in forma di catalogo: entro quest'ultimo sono comprese non solo le testimonianze di giardini veri e propri, ma anche quelle di pitture di giardino attestate a Pompei e negli altri siti dell'area vesuviana nonché in ambito provinciale (*Virunum*, Fishbourne, Nimega, *Bulla Regia*, ecc.).

A tale repertorio già E.M. Moormann, nella sua recensione al volume di W. Jashemski³, aveva aggiunto una serie di nuovi confronti (Ampurias, Leiden, Rudston), ridimensionando alcuni esempi di quelli citati e incrementando, nel contempo, il numero di attestazioni di età medio e tardo imperiale.

L'altissima densità di testimonianze di ambito vesuviano è infatti circoscritta dall'inesorabile cesura cronologica del 79 d.C., data-discrimine al di là della quale le sicure e vitalistiche fisionomie dei *viridaria picti* documentati a Pompei vengono perdendosi in *silhouettes* evanescenti, accreditate in numerose aree del mondo romanizzato e per un ampio *excursus* cronologico.

In rapporto alla fortuna arrisa a questo genere pittorico parietale, è evidente come la rarefazione e l'esiguità dei ritrovamenti, specialmente di età medio e tardo imperiale, inficia la possibilità di giungere ad una classificazione organica, ma confermi comunque un percorso evolutivo abbastanza chiaro.

È utile, in tal senso, procedere ad un'attenta campionatura cronologica che scandagli e metta in luce tutte le testimonianze superstiti, non tanto in un'ottica classificatoria fine a se stessa, quanto come strumento utile a meglio tracciare i rapporti della rappresentazione con la naturalità del giardino, gli aspetti motivazionali di questi "microcosmi"⁴, in cui si manifesta l'incontro e al contempo l'opposizione tra arte e natura, e dove si disvelano gli atteggiamenti culturali e antropologici della civiltà romana.

Infine, solo attraverso una mirata analisi delle logiche compositive con cui il genere viene trattato attraverso l'evoluzione nel repertorio della decorazione murale, dei contesti e delle funzioni in cui il tema iconografico si trova ad operare, sarà possibile individuare e comprendere le linee di continuità, le rielaborazioni e le semplificazioni di un motivo estremamente prolifico nell'antichità romana, al punto da generare una floridissima fortuna, documentata soprattutto in ambito provinciale.

2. LE PRIME TESTIMONIANZE DELLA MEDIA ETÀ IMPERIALE

L'evoluzione del tema del giardino dipinto si snoda lungo un arco cronologico molto esteso; tuttavia, se la consistenza di testimonianze di prima età imperiale ci ha finora indotti a formulare griglie classificatorie ove isolare tendenze e motivi ricorrenti, il panorama che si prospetta nei secoli succes-

¹ JASHMESKI 1979.

² JASHMESKI 1993.

³ MOORMANN 1995.

⁴ L'espressione è tratta da MASTROBERTO 1992, p. 41.



Fig. 91 - Strasburgo, frammenti della *Domus* sotto Thomasplatz-Thomasgasse (BARBET 2008, p. 302, fig. 462).

sivi appare molto più frastagliato e caotico, allargando le maglie geografiche sino ad includere frammenti provenienti dalle aree romanizzate più remote dell'impero.

Si può affermare, infatti, che l'incidenza statistica delle attestazioni di ambito provinciale con frammenti di giardino dipinto costituisca il più florido canale a cui attingere per una ricostruzione delle varie manifestazioni in cui si articola l'iconografia nel II e nel III sec. d.C., ed è proprio dalla provincia della Germania superiore che provengono gli interessanti lacerti pubblicati per la prima volta da R. Forrer⁵ (ST1). Rinvenuti in un locale di una *domus* romana al di sotto della Thomasplatz-Thomasgasse a Strasburgo (in età imperiale denominata *Argentoratum*), essi mostrano la veduta di un giardino dipinto in cui la concentrazione di essenze arboree e arbustive si rarefa contro un cielo bluastro animato dalla presenza di un volatile appollaiato sul fogliame di un arbusto.

Le dimensioni modeste dei resti superstiti (da m 1 a 1,33 d'altezza) non consentono di far luce sulla parte inferiore della pittura, occultandone la *ratio* e la destinazione, tuttavia l'identificazione con un giardino, proposta a suo tempo dalla ricostruzione del Forrer⁶, appare quantomeno verosimile e pertinente (fig. 91).

Le lussureggianti nature vengono qui trascese in una composizione diafana e parattica, che sembra isolare ogni singolo elemento in un fotogramma dominato dal *focus* centrale di un arbusto, sinteticamente realizzato attraverso la soppressione di dettagli naturalistici e il ricorso ad una prospettiva appena accennata, che della scansione in profondità serba solo scarni ricordi.

I frammenti di *Argentoratum* si pongono quindi come un precocissimo punto di snodo verso quel processo di semplificazione e rarefazione formale che coinvolgerà l'itinerario iconografico del giardino dipinto nel II e nel III sec. d.C.: del composito repertorio codificato nella prima età augustea essi mantengono solo la tematica naturalistica, resa mediante un boschetto ordinato costituito da poche varietà arboree stagliantesi a distanza regolare sulla linea dell'orizzonte.

L'atmosfera impalpabile che accompagna i tocchi impressionistici del fogliame ha suggerito un accostamento a certe pitture a soggetto mitologico e a certi paesaggi sacrali diffusi in ambito romano e campano⁷, avallando una cronologia che si colloca attorno agli inizi del II sec. d.C.⁸.

Cronologicamente vicini ai lacerti pubblicati dal Forrer risultano essere anche i frammenti di intonaco riproducenti dettagli di pitture di giardino rinvenuti, alla metà del XX secolo, in due fos-

⁵ FORRER 1927, pp. 426, 429-430, tavv. 54.5, 57, 123.

⁶ FORRER 1927, tav. 123.

⁷ PETERS 1963, figg. 103-104, 143, 186; *Id.* 1965-1966, p. 136.

⁸ PETERS 1965-1966, p. 136; JASHEMSKI 1993, p. 388.

se di scarico dell'accampamento romano di *Noviomagus Batavorum* (attualmente Nimega) (NI1), località strategica dell'antica provincia della Germania inferiore, sede di un *castrum* legionario romano a partire dall'età di Augusto⁹.

W.S.T. Peters, in seguito ad uno scrupoloso e accurato studio dei lacerti, ha identificato delle foglie di melograno con frutti maturi, alberi e arbusti dal lungo fogliame, tracce di un fiore rosa chiaro e altri fiori dalle foglie lanceolate, probabilmente degli iris¹⁰ (fig. 92). Altre porzioni mostrano particolari di piccoli amorini assisi e grandi uccelli introdotti nel mezzo della vegetazione arbustiva, intercalati a teste e maschere di tipo tragico. Questi prospetti di giardino dipinto erano poi inquadrati da un'intelaiatura architettonica articolata in colonne decorate da motivi nastriformi¹¹; tuttavia, la ricostruzione di questa sezione si rivela ardua a causa dell'assenza di frammenti che combinino tutti gli elementi della cornice con le parti del giardino. Il materiale superstite si riferisce agli angoli della zona centrale e superiore di un muro e risulta manchevole per



Fig. 92 - Nimega, frammenti dall'accampamento romano di *Noviomagus Batavorum* (PETERS 1965-1966, pl. XVA).

quanto riguarda la fascia di zoccolatura, per la quale è stato ipotizzato uno sviluppo piuttosto ridotto in altezza; altrettanto incerto è il prosieguo decorativo della sommità della parete, di cui non resta traccia¹².

Le pitture sono probabilmente da attribuire ad un sistema ornamentale che in origine doveva decorare le quattro pareti di un peristilio o di una stanza, che rimase in uso sino alla prima metà del II sec. d.C.¹³, in linea con la tradizione del genere degli *horti picti* che collocava amene vedute distensive in ambienti di rappresentanza.

Benché la sequenza di motivi ornamentali che incorniciava le vedute naturalistiche non trovi riscontri significativi con altre decorazioni di analogo soggetto e denunci una certa singolarità della rappresentazione, distinguiamo, nel trattamento del fogliame a dense macchie chiaroscurate, inframezzato da vari elementi tra cui maschere, una concezione figurativa che richiama le pitture di giardino di *Virunum*, della seconda metà del II sec. d.C.¹⁴. Si tratta di corrispondenze di tipo formale che si limitano alla resa della vegetazione: contrariamente agli sviluppi decorativi dei frammenti di Nimega, la sintassi ornamentale dell'esempio di *Virunum* alternava, infatti, alle vedute di giardino una ritmata sequenza di pannelli monocromi.

E in realtà nel caso di Nimega la carenza di confronti puntuali con realizzazioni affini, in particolar modo per quanto concerne la decorazione delle colonne, pone la questione della contestualizzazione cronologica in termini a dir poco ostativi, al punto che Peters, impiegando un'eloquente iperbole a proposito del contraddittorio accostamento di elementi piatti e realistici che contraddistingue le cornici, ha parlato di uno stile e di un'esecuzione «certainly closer to the first-century B.C. treatment of such a subject than to the third-century A.D. manner»¹⁵, posto il *terminus post quem* del principato di Nerone.

⁹ PETERS 1965-1966, p. 113, n. 1; BRUNSTING 1960, pp. 23-27; Id. 1961, pp. 49, 61-65.

¹⁰ PETERS 1965-1966, pp. 131-136, figg. 8-10, tavv. 14, 15, 15A.

¹¹ Di queste colonne non si conservano né le basi né i capitelli, cfr. *ibid.*, p. 133.

¹² *Ibid.*, pp. 131-133.

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.*, p. 136; per *Virunum* cfr. KENNER, PRASCHNIKER 1947, pp. 78, 97, tavv. 2-4.

¹⁵ PETERS 1965-1966, p. 136.

Considerando le tangenze stilistiche che avvicinano i frammenti germanici alle pitture di *Virunum*, senza contare le analogie compositive e cromatiche offerte da altri esempi di II sec. d.C. quali Brescia¹⁶, Narbonne e Épiasis-Rhus¹⁷, non sembra avventato inserire i brani in questione in quella tendenza decorativa che esalta gli aspetti più ornamentali della vegetazione, così ampiamente diffusa tra il II e l'inizio del III sec. d.C.

3. I PANNELLI A MOTIVO VEGETALE COPRENTE

Tale orientamento decorativo consente degli interessanti spunti di riflessione in merito all'esistenza di alcune soluzioni particolari che ben si prestano a essere lette quali varianti sul tema della pittura di giardino, così largamente attestato in ambito campano-laziale e così duttilmente utilizzabile all'interno di sintassi decorative profondamente diverse da quelle dei contesti che l'avevano visto emergere.

In particolare, l'analisi delle strutture portate alla luce nel complesso di Santa Giulia, a Brescia, nel corso delle campagne di scavo condotte tra il 1980 e il 1992¹⁸, ancorché lacunose e di problematica interpretazione soprattutto per quanto riguarda la divisione in nuclei abitativi e la successione delle fasi, offre una campionatura singolare di realizzazioni pittoriche a tematica vegetale.

Nel contesto di scavo del settore W e W3 pertinente per lo più al vano 48 della *Domus C*, venne rinvenuta una serie di intonaci (1.690 frammenti circa) caratterizzati da una decorazione di tipo vegetale riferibili ad una medesima parete¹⁹ (BR2).

Il discreto numero di attacchi presenti ha consentito, dopo un lungo lavoro di assemblaggio, di ricostruire almeno in parte la scansione della fascia sommitale della parete e di formulare alcune congetture circa l'articolazione della fascia mediana.

In tale contesto decorativo non è difficile riconoscere il motivo del pluteo "a squame", tratto dal repertorio di Prima Porta (R1) e traghettato in un ambito domestico cisalpino, impiegato qui con la precipua finalità di separare i registri decorativi (fig. 93): il trapasso dalla zona superiore scandita da pannelli a motivo vegetale coprente e specchiature monocrome si attua così attraverso un *medium* fisicamente papabile che, impiegando un motivo ampiamente usato, fin dal II stile, quale elemento delimitativo privilegiato nella topografia dei giardini dipinti²⁰, offre una struttura concreta ideale per introdurre una nuova fascia decorativa.



Fig. 93 - Brescia, Santa Giulia, *Domus C*, ambiente 48, particolare del pluteo a squame (MARIANI 2005, tav. 18.2).

¹⁶ *Domus C*, ambiente 48, cfr. MARIANI 2005, pp. 212-226.

¹⁷ Per Narbonne, cfr. SABRIÉ 1989, p. 251, figg. 21-23; per Épiasis-Rhus, ivi, p. 276, fig. 430.

¹⁸ Per una storia degli studi e per un'introduzione all'organizzazione delle *domus*, cfr. *Dalle domus alla corte regia* 2005.

¹⁹ I pochi frammenti (da US 4387-4388) rinvenuti negli ambienti adiacenti (23 e 24) si possono considerare delle intrusioni dall'ambiente di pertinenza originario, mentre altre porzioni superstiti (US 7508-7530) sono collegate a fenomeni di dispersione delle macerie di età romana avvenuti in età longobarda, cfr. MARIANI 2005, pp. 212-213, n. 381.

²⁰ Uno dei più antichi e autorevoli esempi conservati, che tra l'altro compendia più tipologie di balaustre chiuse, si riscontra a Roma, nella pittura di giardino della Villa di Livia a Prima Porta. Seguono i frammenti provenienti dalla Villa della Farnesina e dalle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate; vedi *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1; CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.1. Tra le pitture pompeiane che enumerano il *topos* della balaustre marmorea si ricordano i giardini dipinti della Casa di *M. Fabius Amandio*, della Venere in bikini, delle Amazzoni, della Fontana piccola, nonché gli *horti* della Casa delle Terme Stabiane e del Mosaico di Nettuno e Anfiritre ad Ercolano; vedi *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 1.1.2.

Quest'ultima costituisce la fascia mediana della decorazione parietale e si articola secondo uno schema binario che alterna ad un interpannello con festone vegetale nero arricchito di frutti, maschere teatrali, teste di satiri e vasi metallici (fig. 94) (cm 48 x 144), un pannello giallo riquadrato internamente da una fascia azzurra (cm 72 x 144), seguendo un paradigma decorativo adottato nel registro superiore²¹.

Il festone a motivo vegetale coprente è composto da rami ricchi di foglie ovate, di colore verde variamente sfumato con tocchi di giallo; l'andamento sinuoso della vegetazione sembra comunicare con immediatezza la seduzione di un giardino in fioritura. A completare la folta selva verdeggiante compaiono poi i consueti attributi dionisiaci, che contestualizzano la pittura nel solco della tradizione del giardino dipinto, come provano le numerosissime testimonianze attestate soprattutto in ambito campano: un satiro dall'incarnato livido e rugoso, una maschera di Pan, un *cantharos* metallico a calice e una maschera tragica.

Per quanto riguarda l'iconografia del sileno, l'*exemplum princeps* più immediato è dato dalla decorazione in III stile a tematica dionisiaca del triclinio (31) della Casa del Bracciale d'oro (P43) a Pompei²², mentre la raffigurazione della maschera di Pan risulta essere piuttosto rara se messa in rapporto con la prolifica quantità di maschere dipinte a partire dal II stile pompeiano. Tra le testimonianze più pregnanti si colloca un frammento proveniente da Narbonne, datato al 50-70 d.C.²³, ed un altro di età severiana dalla volta dell'ambiente 2 di Vallon, dove peraltro si riscontra una riproduzione musiva dello stesso tema²⁴; un'altra probabile maschera di Pan è raffigurata anche in un ottagono del mosaico dalla Villa di San Rocchino, a Brescia²⁵.

Come si diceva, ben diversa è l'incidenza documentaria delle maschere teatrali a carattere tragico, particolarmente apprezzate nella pittura romana di II stile, dove appaiono appoggiate ad architetture o appese a ghirlande²⁶. Nonostante la lacunosità del pezzo di Santa Giulia impedisca l'identificazione del tipo teatrale raffigurato e vanifichi qualsiasi tentativo di congetturare confronti calzanti, va comunque rilevata una certa analogia con il contesto decorativo che ambienta una maschera entro il festone vegetale attestato a *Virunum* (VI1), nell'antica provincia romana del Norico (fig. 95)²⁷.

Qui vennero rinvenuti dei frammenti di intonaco dipinto, che un attento lavoro di ricomposizione ha rivelato essere parte di una serie di vedute di giardino alternate a pannelli, secondo una scansione ritmata che ricorre anche nei frammenti bresciani; nella fitta vegetazione spiccano fiori, frutti, volatili, oggetti annessi al culto dionisiaco (una siringa e un cratere) e maschere attinte dal repertorio tragico, intercalate a piatte specchiature monocrome improntate al più lineare decorativismo di IV stile.

I lacerti del Norico, datati dalla seconda metà del II all'inizio del III sec. d.C., vengono a porsi in rapporti di stretta parentela con gli affreschi di Santa Giulia, rivelando importanti correlazioni cromatiche e compositive, cui non si sottraggono puntuali rimandi a uno stesso repertorio.



Fig. 94 - Brescia, Santa Giulia, *Domus C*, ambiente 48, particolare del festone (MARIANI 2005, tav. 19.4).

²¹ MARIANI 2005, p. 220.

²² *Storie da un'eruzione* 2003, p. 403. Interessanti sono anche i tre frammenti provenienti da case diverse di Pompei con Satiro e Menade, cfr. *Pompeii. Picta fragmenta* 1997, pp. 100-101, figg. 44-46.

²³ GINOUEZ, SABRIÉ, SABRIÉ 1997, p. 249.

²⁴ FUCHS 1995, pp. 119-127.

²⁵ MIRABELLA ROBERTI 1963, pp. 285-288; *Santa Giulia* 1998, p. 58.

²⁶ Per una dettagliata ricognizione delle maschere dipinte a Pompei, cfr. ALLROGGEN-BEDEL 1974; per confronti con la Gallia, cfr. GINOUEZ, SABRIÉ, SABRIÉ 1997, pp. 249-250.

²⁷ KENNER, PRASCHNIKER 1947, pp. 183-184, 196-197, 218-220, 232-233, fig. 184 e tavv. 2-4.



Fig. 95 - Virunum, pièce III (KENNER, PRASCHNIKER 1947, pl. IV).



Fig. 96 - Brescia, Santa Giulia, *Domus C*, ambiente 48, particolare del *labrum* (MARIANI 2005, tav. 20.1).

La fisionomia di entrambe le decorazioni vegetali appare mutuata da un comune prontuario tematico basato sulla compresenza di pochi elementi ricorrenti quali il fitto fogliame, i fiori, i frutti, gli uccelli e le varie presenze collaterali all'universo dionisiaco, tra cui spicca il *cantharos* o cratere.

Di questo elemento, appena riconoscibile negli affreschi di *Virunum*, si serba un unico frammento tra i rinvenimenti bresciani, relativo alla parte del labbro, perlinato in bianco, e all'attacco del collo²⁸ (fig. 96). Si tratta di un motivo estremamente fecondo nella pittura romana, comparso sin dal II stile in diverse zone della parete e secondo varie modalità, rivestendo un ruolo fondamentale nella contestualizzazione delle pitture a tematica fitomorfa, nella fattispecie nel genere dei giardini dipinti²⁹.

Proprio l'alta incidenza di motivi identificanti una pittura di giardino andrebbe ad avvalorare l'ipotesi di un paramento decorativo che, dalle pareti di un vano caratterizzato da una funzione di rappresentanza – quale è stato riconosciuto l'ambiente 48 della *domus* bresciana –, celebrasse lo *status* sociale e il sistema di valori del *dominus*³⁰.

In particolare, il motivo decorativo del festone, che si estende a coprire l'intera superficie dell'interpannello, trarrebbe origine dall'isolamento, dalla scomposizione e dal riposizionamento entro un settore del sistema parietale di un altro tema del giardino dipinto, che, partito dal *continuum* della Villa di Livia (R1), già nella documentazione vesuviana aveva cominciato ad essere frazionato e rinchiuso all'interno dello schema "a finestroni", sottraendo alla rappresentazione il potente afflato naturalistico che caratterizzava gli *horti picti* "di prima generazione".

La riduzione di dimensioni di tali "finestroni" e il ricomporsi dei motivi in essi racchiusi con l'aggiunta di temi collaterali (teste, vasi, animali, ecc.) avrebbe provocato la genesi di questa particolare variante contratta del tema del giardino dipinto³¹.

Secondo un'altra suggestiva ipotesi, complementare alla teoria succitata, la raffigurazione deriverebbe non dalle decorazioni parietali bensì dai partiti a ornato vegetalizzante

²⁸ MARIANI 2005, p. 223.

²⁹ Uno dei più antichi impieghi di tale motivo in una pittura di giardino si trova nei lacerti romani della Villa della Farnesina, seguiti dai crateri raffigurati nelle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate (vedi *supra*, CAPITOLO II, PARAGRAFO 3.1). Per proseguire con le testimonianze di ambito vesuviano citiamo, in via esemplificativa, i crateri marmorei campiti sulle pareti della Casa di Polibio e della Villa di Poppea (cfr. JASHEMSKI 1993, p. 368, figg. 431-432; p. 375, fig. 444), mentre più stringenti riscontri con la perlinatura del cratere bresciano si rilevano nella Casa dei Vettii e nella Casa di Romolo e Remo (cfr. JASHEMSKI 1993, p. 346, fig. 401; p. 363, fig. 428). Altro caso di crateri di quasi analoga tipologia datato al 50-80 d.C. si ha ad Aix-en-Provence, dal sito di Villa Grassi (cfr. *Peintures romaines en Narbonnaise* 1993, p. 51, fig. 50). Un esempio particolarmente interessante, attestato nella seconda metà del II sec. d.C., viene fornito dalla pittura di giardino dell'*oecus* della Casa del Console Attalo, a Pergamo, dove la raffigurazione di fontane era duplice; vedi *infra*, PARAGRAFO 4.

³⁰ È stato ipotizzato che l'ambiente, direttamente aperto sul portico (ambiente 55) del ninfeo-giardino o posto al piano sovrastante, fosse legato a funzioni residenziali o di ricevimento. Nel primo caso, significativa potrebbe essere la presenza dell'interpannello vegetale, forse richiamo alla frescura del vicino ninfeo, cfr. MARIANI 2005, p. 226.

³¹ SALVADORI 2000-2001, pp. 184-187.

che campivano i soffitti, come quello del cubicolo 12 della Casa dei Cubicoli floreali a Pompei³² (P7).

Il tema a libera decorazione fitomorfa, in genere non molto attestato dopo un numero di limitati casi campani³³, conobbe una certa ricezione soprattutto in ambito provinciale, a partire più consistentemente dalla seconda metà del II sec. d.C.: confronti con frammenti rinvenuti a *Virunum*³⁴ (VI5), Narbonne³⁵ (CL1) e Épiais-Rhus³⁶ propongono innegabili analogie compositive e cromatiche con il nostro motivo.

Nondimeno, va menzionato un accostamento molto interessante, per strutturazione e posizione, con un festone composto da frutta e fiori dato al secondo quarto o alla metà del II sec. d.C., rinvenuto nel vano 54 di una *domus* scavata a Desenzano del Garda³⁷ (fig. 97). Importante anche la



Fig. 97 - Desenzano del Garda, Villa (SCAGLIARINI CORLÀITA 1997, tav. 16.1).

presenza di un festone analogo, pur differente nella tipologia di vegetazione raffigurata, nel portico (13)³⁸ e nel vano (16)³⁹ della *Domus* B dell'isolato di Santa Giulia (BR1) (fig. 98).

Proprio queste tangenze compositive con realizzazioni attestate in territori limitrofi al nostro campo d'indagine si rilevano di fondamentale aiuto nell'attribuzione di una verosimile datazione, che tenga conto dello stato frammentario dei materiali pittorici.

In linea generale possiamo affermare che i nostri affreschi, pur eseguiti nel II sec. d.C., paiono serbare un legame ancora stretto con l'impressionistica pittura neroniano-flavia di I sec. d.C., inserendosi in un momento di transizione che gradualmente prelude agli sviluppi successivi dell'arte pittorica romana e a contaminazioni ed espressioni artistiche di gusto locale⁴⁰. Dunque è possibile avvicinarsi ad una cronologia di età adrianea o al massimo di prima età antonina⁴¹, *a fortiori ratione* se si pensa che tali pitture, così scarnamente documentate a partire dalla media età imperiale, rendono difficoltosi i tentativi di imbrigliare le testimonianze all'interno di griglie classificatorie chiare e codificate.

Un dato utile a comprendere meglio il carattere fluttuante delle cronologie dei giardini dipinti a partire dal II sec. d.C. proviene da due importanti testimonianze medio-imperiali di Narbonne, incentrate nell'evocazione di un *viridarium* fittizio che abbandona i *topoi* canonici del genere per inau-

³² PPM II, pp. 118-120. La tesi è stata avanzata in SABRIÉ 1989, pp. 255-256. La studiosa sottolinea in particolare l'analogia tra il soffitto "vegetalizzato" e le decorazioni a festone in cui gli oggetti, ricollegabili al culto dionisiaco, sono disposti in modo sparpagliato coerentemente con la visione multidirezionale che il soffitto implica e che pare meno logica su una parete verticale.

³³ Una discreta analogia compositiva nell'andamento a spirale del motivo vegetale e negli elementi dionisiaci presenti si trova nel pannello ricomposto di recente dal triclinio (31) della Casa del Bracciale d'oro; cfr. *Storie da un'eruzione* 2003, p. 403.

³⁴ KENNER, PRASCHNIKER 1947, tavv. 2-4.

³⁵ SABRIÉ 1989, pp. 250-259.

³⁶ DEPRAETERE-DARGERÉ 1985, pp. 63-75.

³⁷ SCAGLIARINI CORLÀITA 1994, p. 50, fig. 7.

³⁸ PAGANI 2005, pp. 74-75.

³⁹ BISHOP 2005, pp. 87-88.

⁴⁰ MARIANI 2005, p. 224.

⁴¹ *Ibid.*, p. 225.



gurare un vitalistico intreccio ornamentale che coinvolge alberi da frutto, dense fronde e fiori.

In modo analogo a quanto avviene con i lacerti bresciani, anche a Clos de la Lombarde, nel *tablinum* M della maison à Portiques⁴² (CL1), si conserva una lacunosa decorazione relativa a fitti viluppi fogliacei, fiori, frutti, uccelli e geni alati femminili colti nell'atto di recare ghirlande. Tale sintassi decorativa, che pare riflettere la ricca congerie naturalistica delle più vitali testimonianze di I sec. d.C., mostra arbusti magramente definiti, tra cui scorgiamo un oleandro di facile identificazione (fig. 99), delle essenze di ciliegio, un lauro in fiore e melograni. I rami degli alberi sono realizzati nelle tonalità del giallo e del marrone e presentano uno sviluppo rigido e ascensionale gravato da un cospicuo numero di foglie strette e uniformemente distribuite, che saturano ogni spazio della composizione, mentre i volatili, a giudicare dai pochissimi elementi superstiti, dovevano raggiungere significative proporzioni, sospesi tra le piante o posti sui rami secondo consuetudine iconografica. Il piumaggio viene tradotto nei toni del blu, del verde, del rosa e del grigio, raggiungendo un'acme coloristica nella coda del pavone realizzata a macchie di colore giustapposte. La circonferenza della coda cosparsa di occhielli blu costituisce un elemento di straordinaria raffinatezza che avvicina tali soluzioni alle decorazioni conservate nella stanza 7 della Casa del Pavone (BU1) a *Bulla Regia*, in Tunisia, dove, similamente, un pavone colto nell'atto di spiegare la sua ruota era dipinto all'interno di una nicchia ricavata al centro di una parete decorata da pitture di giardino⁴³.

Accanto a queste consuete presenze a Narbonne, si inseriscono personaggi di sfuggente identificazione e particolari oggetti d'uso personale quali cassette portagioie, che, disseminate nel fitto fogliame, connotano la composizione del tablino di importanti indizi autorappresentativi.

La zona superiore, sviluppando una composizione più ariosa e continua, forma un netto contrasto con il carattere chiuso e affastellato dominante nelle masse verdeggianti della zona mediana: su uno sfondo rosso punteggiato di ramoscelli sparpagliati, due divinità femminili – le *Horae*⁴⁴, garanti dell'abbondanza e del ciclico ritorno degli eventi – si librano nell'aria sostenendo pesanti ghirlande ornate di frutti (fig. 100).

Convogliando sintassi decorative diversificate e flussi iconografici autonomi all'interno di un'unica soluzione ornamentale, le pitture di Clos de la Lombarde rappresentano un controverso quanto capitale punto di snodo per cogliere a pieno gli itinerari evolutivi del genere della pittura di giardino. Datato dalla seconda metà del II sec.

in alto

Fig. 98 - Brescia, Santa Giulia, *Domus B*, ambiente 16, particolare del festone (PAGANI 2005, tav. 4.2).

a lato

Fig. 99 - Narbonne, Maison à Portiques (*Peintures romaines en Narbonnaise* 1993, p. 20, fig. 64a).

⁴² SABRIÉ 1989, pp. 237-286; DEMORE, SABRIÉ 1991, pp. 103-104.

⁴³ SABRIÉ 1989, p. 252; HANOUNE 1980, pp. 79-80, figg. 160-163.

⁴⁴ SABRIÉ 1989, p. 262.

d.C. agli inizi del III sec. d.C., l'*hortus* narbonense enuclea i principali motivi del genere inserendo originali caratterizzazioni iconografiche (le Ore reggenti le ghirlande), muovendo dalle premesse formali che caratterizzavano i *viridaria* fittizi per sottoporle ad un processo di snellimento, che restituisce schematiche soluzioni avulse da intenti di rappresentazione realistica.

Abbiamo già visto come il genere della pittura di giardino, portato in auge nella primissima età imperiale nella Villa di Livia a Prima Porta, avesse suggellato la sua fortuna ricoprendo le pareti dei giardini ornamentali, dei peristili e delle zone di rappresentanza con la precipua finalità di creare l'illusione di un immenso *viridarium* piantumato delle più svariate essenze e arricchito di apotropaici rimandi simbolici. Gli esempi visti fin qui ci permettono di constatare come, nel corso del II sec. d.C., le forme repertoriali di questi microcosmi dipinti vengano esaurendo la loro vocazione realistica e illusiva per cedere il passo a composizioni gremite di foglie, in un processo che antepone vedute di frammentari brani naturalistici (rami, foglie, frutti), racchiusi all'interno di pannelli, alle consuete panoramiche *en plein air*. Si tratta di una tendenza attestata in varie aree dell'impero, la cui testimonianza forse più conosciuta è data dai già menzionati interpannelli, della seconda metà del II sec. d.C., di *Virunum*⁴⁵ (VI1), che presentano numerosi punti in comune con la decorazione del tablino narbonense: anche qui la vegetazione era campita su un fondo nero, utilizzato per far emergere il fitto fogliame e le tinte brillanti dei frutti, degli uccelli e dei vari oggetti resi a tocchi di colore sovrapposto o giustapposto, nell'intento di creare un'impressione di piacevolezza cui veniva subordinato il carattere realistico della rappresentazione.

Più recentemente si è scoperta a Épiais-Rhus⁴⁶ (Val-d'Oise) (ER1) una pittura frammentaria di difficile datazione, che mostra una *imago clipeata* immersa nel verde di un fogliame accuratamente disposto e acceso di lumeggiature gialle e bianche (fig. 101). Ancora una volta accompagnano la composizione frutti e uccelli dalle ali sollevate. Infine, ancora a Clos de la Lombarde, si conservano lacerti pittorici datati alla fine del II sec. d.C., relativi alla stanza A della Maison III⁴⁷ (CL2), che mostrano larghe bande decorate con foglie d'alberi da frutto e uccelli disporsi attorno ad un pannello a fondo rosso, un tempo bordato di stucco (fig. 102).

Come si vede, la copiosa quantità di testimonianze connesse al motivo del fitto fogliame utilizzato nella modalità di riquadro caratterizza le più svariate aree dell'impero, imponen-

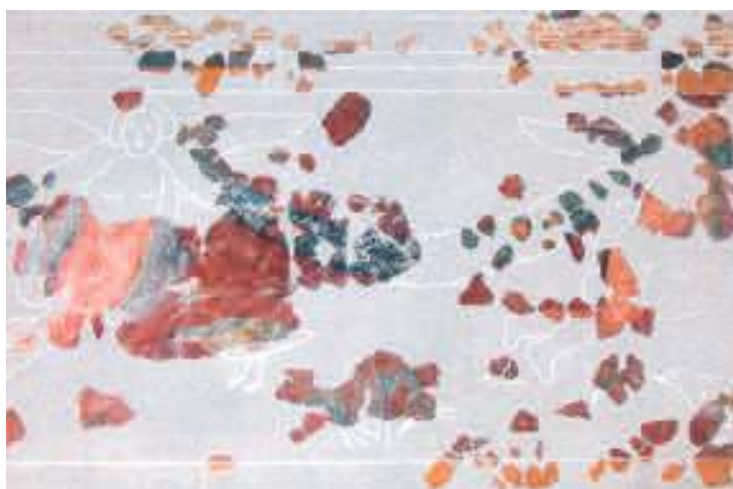


Fig. 100 - Narbonne, Maison à Portiques (BARBET 2008, p. 301, fig. 461).



Fig. 101 - Épiais-Rhus (BARBET 2008, p. 276, fig. 430).

⁴⁵ KENNER, PRASCHNIKER 1947, tavv. 2-4.

⁴⁶ La realizzazione della decorazione potrebbe spettare al II sec. d.C., cfr. DEPRAETERE-DARGERÉ 1985, pp. 63-75.

⁴⁷ DEMORE, SABRIÉ 1991, p. 110.



Fig. 102 - Narbonne, Maison III (BARBET 2008, p. 197, fig. 293).

nisiaco (una siringa, una maschera, un corno per bere, un cratere, un *tympanon* e una ghirlanda), che rivelano una certa affinità con il fogliame e gli oggetti sparpagliati di Narbonne (CL1) e di *Virunum* (VI1). Ora, tale effetto dispersivo sembra essere più pertinente alla decorazione di una volta, la cui lettura multidirezionale si presta a più orientamenti all'interno di un'unica soluzione, piuttosto che al piano verticale di una parete. Secondo M. e R. Sabrié quest'influenza potrebbe spiegare la presenza nelle nostre pitture di vasi capovolti (*Virunum* e Clos de la Lombarde), ghirlande asimmetriche fluttuanti nello spazio e l'orientamento non naturale dei frutti che sembrano rivolti verso il cielo.

In ogni caso, come testimoniato da altri esempi di II sec. d.C. (Nimega-NI1, Óbuda-ÓB1, Pergamo-PE1, Ostia-OS1) pur diversificati nell'impostazione iconografica, si rileva una generale rarefazione dei tradizionali elementi della pittura di giardino che conduce verso soluzioni estetizzanti, svilite in formule predefinite che interessano ormai ridotte porzioni di parete. Il carattere onnicomprensivo e profondamente illusivo sotteso alle "celebrazioni di natura", tipiche delle pareti augustee, non viene più compreso e ci si limita a suggerire piuttosto che declamare, delineando composizioni chiuse e ornamentali, limitate in ampiezza, dove gli elementi canonici del genere vengono trascesi per divenire blandi riferimenti ad un sistema figurativo che ha estinto ogni vocazione naturalistica. Le opulente manifestazioni di nature rigogliose mantengono la loro caratteristica floridezza, tuttavia, relegate all'interno di riquadri circoscritti, si vedono private della loro potenza originaria e divengono parte di una figurazione che interessa altri motivi ornamentali (le specchiature monocrome) e che accoglie tradizioni iconografiche estranee al genere.

Le figure volanti recanti ghirlande del tablino M di Clos de la Lombarde (CL1), ad esempio, si riferiscono a consuetudini figurative che non risultano mai apparentate al motivo dell'*hortus pictus*. M. e R. Sabrié ne hanno isolato la genesi tipologica riconducendola ad un crocevia di tradizioni figurative che intersecano l'iconografia delle *Horae*, dei geni alati delle Stagioni e delle Vittorie⁴⁹. Figure femminili alate ritratte nell'atto di sostenere ghirlande risultano documentate all'interno di un ampio arco cronologico, partendo da un precocissimo esempio pompeiano di II stile (Casa di *Caesius Blandus*⁵⁰: 40-25 a.C.) che attesta il tipo femminile alato, discinto, dotato di ghirlanda e non connotato da attributi stagionali, per giungere al modello della Vittoria in volo coinvolta in scene di trionfo e apoteosi, come quella che appare in un rilievo dell'età di Marco Aurelio posto sull'Arco di Costantino⁵¹.

L'esempio narbonense potrebbe forse proporre una soluzione composita, esito di contaminazioni iconografiche all'interno delle quali distinguiamo reminiscenze diverse: le creature femminili, che si librano nell'aria sostenendo ghirlande fruttifere, potrebbero identificarsi con le *Horae*, divini-

⁴⁸ SABRIÉ 1989, pp. 255-256.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 262-266.

⁵⁰ SCHEFOLD 1962, tav. 27.

⁵¹ NASH 1968, fig. 115.

tà minori che solitamente presiedono il corteo di un dio più importante come Apollo, Dioniso, Cerere o Venere⁵². Inserite all'interno di una decorazione, che attraverso il fogliame, i fiori, i frutti e gli uccelli, esalta l'abbondanza e la ricchezza della natura, queste presenze «gardent les portes du ciel d'où elles dispensent leurs bienfaits à la terre»⁵³, garantendo il ritorno delle stagioni e i cicli vegetativi simboleggiati dalla ghirlanda carica di frutti. Una valenza analoga potrebbe aver assunto la figura del genio alato ghirlandoforo della parte alta della decorazione dell'ambiente (48) della *Domus C* di Santa Giulia (BR2) a Brescia, dove le pareti erano scandite da pannelli festonati, in modo non dissimile da Narbonne⁵⁴. Anche qui una figura nuda, dalle ali spiegate, recava tra le mani una ghirlanda, prefigurando forse i doni e i benefici che ricadevano a pioggia sulle pareti della stanza.

Presenza neutra e tradizionalmente decorativa, l'amorino alato costituisce un ideale attributo per tale genere di pitture; la sua fortuna interessa ogni genere della produzione artistica, con una singolare presenza in ambito funerario⁵⁵ dove, a partire dal II sec. d.C., la sua immagine diverrà frequente sui sarcofagi; tra di essi si distingue la categoria di quelli ornati con eroti ghirlandofori, ben attestata dall'età di Antonino Pio, ma con precedenti in età adrianea⁵⁶. E proprio dai sarcofagi potrebbe derivare anche l'iconografia dei lacerti bresciani, sebbene non si riscontrino altre rappresentazioni di erote con ghirlanda tra le mani all'altezza della vita⁵⁷.

Pur vantando, insomma, una considerevole frequenza all'interno delle più svariate decorazioni, la figura alata intercalata all'interno di una pittura di giardino, seppur ridimensionata e riplasmata, costituisce una presenza inaspettata. Essa viene impiegata in funzione complementare alla decorazione, suggellando la parte dominante della parete in modo assai simile a quanto avviene a Narbonne (CL1): in entrambi i casi l'esuberanza della vegetazione evocata dalle pareti viene presieduta da presenze di-



Fig. 103 - Narbonne, Maison à Portiques (BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 267).

⁵² Sabrié sostiene che il carattere lacunoso della decorazione non consente di operare considerazioni più puntuali, tuttavia le grandi figure che adornano i pannelli mediani potrebbero aver fatto parte di una serie di megalografie a soggetto dionisiaco, cui peraltro alluderebbero i numerosi elementi accampati nel fogliame (la pelle di pantera, le zampe di capra), cfr. SABRIÉ 1989, p. 264.

⁵³ Ivi, p. 265.

⁵⁴ La figura dell'erote sopravvive piuttosto lacunosamente in poche decine di frammenti, tuttavia l'identificazione appare leggibile. Mancano parte del braccio sinistro, la pancia e la zona inferiore del corpo, nonché una porzione dell'ala destra. Esso fa parte di una decorazione ascritta al secondo quarto del II sec. d.C., cfr. MARIANI 2005, p. 217.

⁵⁵ BLANC, GURY 1986, pp. 952-1049.

⁵⁶ KLEINER 1980, pp. 37-43.

⁵⁷ Un caso simile che però non ha eguale né per posizione né per contesto si ha nell'ipogeo di via Dino Compagni a Roma, di età costantiniana, cfr. BISCONTI 2002b, fig. 82.

vine, grazie alle quali si rende possibile quell'epifania della Natura che è insita nel sostrato ideologico delle pitture di giardino di I sec. d.C. Interessando le stanze più importanti della casa, adibite al ricevimento degli ospiti⁵⁸, le due pitture avrebbero celebrato estatiche visioni di un'estate perpetua, evocazioni dell'età dell'oro dove regnano le *Horae*, esponendo le credenze religiose e gli ideali autoreferenziali del proprietario della *domus*⁵⁹.

In questo modo la pittura di giardino può sopravvivere affiancata ad altre presenze figurative e, dal momento che riesce a serbare quei caratteri minimi sufficienti a garantirne la riconoscibilità e a veicolare la portata ideologica, non stupirà nemmeno ritrovarla in un'altra sala di ricevimento (D) della Maison à Portiques (*fig. 103*), sintetizzata in una formula ridottissima (transenna, arbusto, ghirlanda, uccelli) all'interno di uno stretto interpannello verticale di IV stile⁶⁰, secondo una consuetudine figurativa largamente attestata; al punto da ritornare, ancor più compendiata, all'interno della decorazione di una casa efesina (stanza 12, appartamento 3) di fine II sec. d.C.⁶¹.

4. LA PERSISTENZA DEL MODELLO TRADIZIONALE IN CONTESTI DOMESTICI

Se le modalità compositive delle decorazioni fin qui esaminate serbano solo nella collimazione dei motivi ricorrenti del genere l'appartenenza pittorica a tale filone, in talune altre testimonianze è possibile scorgere non solo i *topoi* tradizionali, ma anche la medesima volontà scenografica che riproduce sulle pareti domestiche spaccati di natura potenzialmente estendibili *ad infinitum*.

Le raffigurazioni di giardino rinvenute sulle pareti del peristilio (ambiente 21) della Casa 2 di Efeso⁶² (EF1) evidenziano, a questo proposito, una straordinaria decorazione che, seppur parzialmente conservata (*fig. 104*), testimonia una sostanziale continuità con le immaginifiche vedute illusionistiche di età protoaugustea, in particolare con l'*hortus pictus* di Livia (R1).

Qui riconosciamo, a distanza di quasi due secoli, la medesima *verve* scenografica che, seppur traslata in un codice espressivo che ha perduto parte dell'ambizione illusionistica e della levigata raffinatezza formale delle nature augustee, rivela affinità concettuali con quanto esperito nel cantiere di Prima Porta.

Al di sopra di uno zoccolo rivestito da reali lastre marmoree si sviluppa un'ulteriore fascia a finto marmo decorata lungo il margine superiore da una cornice a ovuli. La zona mediana della parete evidenzia ancora il permanere di una rappresentazione degli elementi vegetali in grado di sortire effetti naturalistici: su fondo azzurro emerge, da una folta vegetazione, una prevalenza di alberi da frutto tra i quali è agevole riconoscere un cotogno e un melograno, definiti attraverso pennellate vibranti e materiche che evocano gli effetti di luce e ombra con una tecnica compendiaria.

Un pavone e altri uccelli sono appollaiati sulla fascia marmorea, che, suggerendo l'idea di un davanzale, funge da confine fra natura primigenia dell'*hortus pictus* e la zona reale del giardino educato dall'uomo. Lungo il margine superiore della parete, all'altezza di imposta della lunetta, corre una cornice costituita da mensole prospettiche; pensata forse per suscitare l'illusione dell'innesto di un soffitto, essa contribuisce alla percezione tridimensionale del giardino, che viene quindi a collocarsi al di fuori del-

⁵⁸ A Narbonne il *tablinum*, ambiente posto in asse con l'ingresso e deputato a funzioni di ricevimento dei *clientes*, cfr. SABRIÉ 1989, p. 266; a Brescia un vano legato a funzioni di ricevimento, direttamente aperto sul portico del ninfeo-giardino o posto al piano sovrastante, cfr. MARIANI 2005, p. 226.

⁵⁹ Sabrié avanza un'interpretazione allegorica della decorazione del tablino di Narbonne, proponendo di individuarvi l'esaltazione dell'Impero romano mediante la mitizzazione dell'età dell'oro rivisitata attraverso le reminiscenze letterarie e filosofiche della cultura romana, cfr. SABRIÉ 1989, pp. 265-266.

⁶⁰ La decorazione, d'ispirazione campana, finge due finestre sovrapposte oltre le quali si sviluppano vedute digradanti in lontananza, ottenute attraverso l'artificio prospettico dei piani giustapposti. La parte inferiore raffigura in primo piano una transenna ad assi incrociate dietro cui due ante schiuse mostrano un arbusto in posizione centrale, mentre ghirlande pendono dal soffitto. La parte superiore dell'interpannello presenta un uccello appollaiato sulla transenna lignea, le ante aperte, le piante accennate in secondo piano e le ghirlande appese. Si tratta di una declinazione compendiata delle illusionistiche vedute di giardino entro "finestroni", cfr. SABRIÉ, SABRIÉ 1987, pp. 161-164.

⁶¹ ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, p. 97.

⁶² STROCKA 1977, pp. 98-101; JASHEMSKI 1993, pp. 389-390; ZIMMERMANN 2005, pp. 105-131.

lo spazio architettonico vero e proprio, i cui limiti sono definiti da tale cornice e dal basamento marmoreo.

Il sottile gioco illusionistico viene così compendosi mediante l'introduzione di sapienti espedienti scenografici che, in maniera simile rispetto alle pitture di fine età repubblicana e inizio età imperiale⁶³, ambientano la scena all'interno di un padiglione coperto con vista verso l'esterno.

Malgrado la parzialità dei ritrovamenti, va rilevata l'assoluta aderenza al genere della pittura di giardino della decorazione efesina, che propone nella terza fase costruttiva dell'abitato, collocata nella seconda metà del II sec. d.C.⁶⁴, una soluzione inconsueta e originale se rapportata al tradizionale palinsesto iconografico imperante nelle altre sale dell'*Hanghaus 2*⁶⁵.

Tale apparato decorativo manifesta ancor più la propria eccezionalità se si pensa che, a differenza delle ricche dimore alto-imperiali, in cui la zona del giardino, con le sue corti porticate e con gli ordinati peristili, veniva ufficialmente consacrata quale irrinunciabile inserto di prestigio e *status symbol*, per le residenze efesine non è ancora stata evidenziata l'esistenza di analoghi spazi aperti, dotati di una lussureggiante vegetazione che ne comunicasse istantaneamente il marcato carattere rappresentativo⁶⁶.

Accogliendo una convincente lettura operata da N. Zimmermann, è suggestivo ravvisare nelle piacevolezze edeniche della profumata natura in rigoglio i rasserenanti connotati di un "*locus amoenus*"⁶⁷, di un florido paesaggio naturale filtrato attraverso le aperture di un padiglione fittizio oltre il quale si accede ad un'oasi di pace.

Eguale proveniente dall'Asia Minore e collocabile nello stesso ambito cronologico dell'*Hanghaus 2* di Efeso ci appare un'interessante interpretazione del tema del giardino dipinto, alla luce della quale è possibile cogliere gli esiti e i mutamenti iconografici di uno schema ancora largamente attestato sullo scadere del II sec. d.C.



Fig. 104 - Efeso, Casa 2, peristilio (ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, p. 131, fig. 243).

⁶³ Caratteri analoghi si riscontrano nell'ambiente ipogeo della Villa di Livia, a Prima Porta, decorato tra il 40 e il 20 a.C. con una pittura di giardino delimitata sommitalmente da una fascia di geometriche stalattiti che danno la percezione di una veduta dalla soglia di una grotta; vedi *supra*, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.

⁶⁴ ZIMMERMANN 2005, pp. 105-131.

⁶⁵ Si veda, da ultima, l'interessante monografia dedicata alla pittura efesina: ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010.

⁶⁶ ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, p. 131.

⁶⁷ Ivi.



Fig. 105 - Pergamo, Casa del Console Attalo, *oecus* (foto Autore).

La cosiddetta Casa del Console Attalo (PE1), a Pergamo, emersa nell'ambito di una campagna di scavo condotta nel 1906⁶⁸, comprende un ampio *oecus*⁶⁹ (stanza n. 36), a cui apparteneva un lacerto pittorico riprodotto un giardino, riferibile alla parete nord-occidentale. Scarsi lacerti documentano la pittura superstita *in situ* (fig. 105), mentre una riproduzione grafica della decorazione effettuata al momento della scoperta aiuta a precisare la struttura e la natura della composizione: la visione del giardino dipinto appare riquadrata da una grande finestra, i cui margini costituiscono una sorta di intelaiatura rossa entro cui viene compresa la rappresentazione, intensificando e portando alle opposte conseguenze le premesse poste alle origini del genere,

in un intento piattamente esornativo, che ha dissipato ogni ambizione illusionistica.

La raffigurazione muove su una duplice direttrice che oppone alla tensione illusiva del primo piano, demarcato da una bassa balaustra marmorea scandita da specchiature sulle cui sporgenze trovano posto due crateri, una corsiva quanto frettolosa descrizione naturalistica dello sfondo, punteggiato da esili foglioline, eredi di quella cultura figurativa che tappezzava le volte di piogge fiorite rese a macchie di colore⁷⁰.

Le basi aggettanti, che ospitano i vasi, appaiono definite secondo un digradare prospettico che conduce verso spazialità e riferimenti pittorici noti; le stesse fontane sono puntualmente individuate nella loro struttura, tant'è che quella di sinistra presenta piccole anse poste alla base della coppa, mentre quella di destra riproduce le fattezze di un cratere a volute, e i volatili appollaiati sull'orlo dei catini ricordano colombe e pappagalli⁷¹, forse parrocchetti, resi con una gamma di realistiche sfumature verdastre.

Del tutto divergente l'intonazione della decorazione in secondo piano, che presenta uno sviluppo del motivo vegetale stringatamente compendioso ed essenziale. Il processo di stilizzazione viene estremizzato al punto da impedire una precisa identificazione delle specie vegetali, che vengono così a distribuirsi nel fondale bianco in una caotica disposizione dei rametti sparsi, dei fiori rossi e delle foglie verdi, in una concezione antitetica rispetto alla consueta impostazione illusionistica dei giardini dipinti.

Il giardino della Casa di Attalo costituisce, nella seconda metà del II sec. d.C.⁷², un'importantissima tappa all'interno dell'itinerario che si mira a ricostruire: esaurita la capacità di proiettare lo spettatore in una dimensione "altra" e incontaminata, l'orizzonte figurativo delle pitture di giardino viene progressivamente allontanandosi verso nuove frontiere ornamentali.

La fedeltà al repertorio canonico del genere (vasellame, volatili, fiori sparsi e racemi) non segue sempre le stesse direttrici e se in certe pitture appare abbandonare i riferimenti fisici più demarcanti

⁶⁸ DÖRPFELD 1907, pp. 167-189, tavv. 14-17; SCHAZMANN 1908, pp. 437-441, fig. 1; CONZE 1913, pp. 287-288; JASHEMSKI 1993, pp. 390-391.

⁶⁹ In base alla planimetria pubblicata in DÖRPFELD 1907, tav. 14.

⁷⁰ Per rimanere in ambito orientale, si rimanda al sito di Efeso, caratterizzato da numerose volte decorate "a tappeto fiorito", cfr. ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010. Ricordiamo, inoltre, che anche gli *horti picti* articolati all'interno delle nicchie dell'*Auditorium* di Mecenate presentavano un'analogia decorazione sommitale; cfr. CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.

⁷¹ SCHAZMANN 1908, pp. 438-439.

⁷² Il Conze, sostenuto sessant'anni più tardi dallo Strocka, ascriveva la pittura alla seconda fase pavimentale, appartenente probabilmente al terzo quarto della seconda metà del II sec. d.C., cfr. CONZE 1913, p. 287; STROCKA 1977, p. 100. Il Peters datava la pittura all'età severiana, considerandola un caso eccezionalmente emblematico di quella fase transizionale che interessò le pitture di giardino, durante la quale il motivo degli arbusti venne rimpiazzato da fiori e fogliame sparsamente disseminati sulle pareti, cfr. PETERS 1965-1966, p. 136.

ti (ad es. la balaustra), in certe altre pare invece sottolineare il riferimento a tali strutture liminari. È il caso dei lacerti rinvenuti a Rouen⁷³ (RO1), nella zona del parcheggio Delacroix-Beaux Arts, che documentano, ancora alla metà del II sec. d.C., la persistenza di tale schema iconografico, qui impiegato all'interno di un sistema decorativo che doveva estendersi sulle pareti della corte o del peristilio di una villa, prolungandone illusionisticamente l'estensione. La raffigurazione, pur non discostandosi dai tratti tipici del giardino dipinto, presenta delle inedite varianti che ne

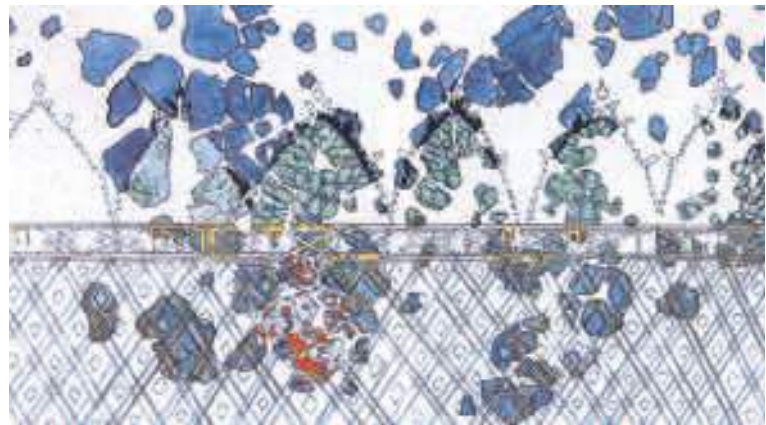


Fig. 106 - Rouen, pittura rinvenuta sotto il parcheggio Delacroix-Beaux Arts (BARBET 2008, p. 300, fig. 460).

lasciano intuire una meditata progettazione (fig. 106): elementi innovativi sono la staccionata gialla a doppia asse su fondo nero, coronata da un motivo a croce di Sant'Andrea, il fogliame trilobato, che spunta dalle aperture della transenna, e una serie di arbusti caratterizzati da regolari profili a cono⁷⁴. L'ultima presenza inattesa è data dalla *silhouette* umana posta davanti alla recinzione, il cui colorito brunastro evocherebbe una statua in legno o in bronzo, forse riconducibile ad una divinità agreste come un satiro, Pan o Priapo⁷⁵. Pur nell'indubbia aderenza ai canoni tradizionali del genere, i frammenti di Rouen presentano una peculiare e accurata declinazione del tema, offrendo allo spettatore la veduta di un giardino ordinato e regolamentato entro precise coordinate ottiche, uno spaccato di natura che ha perduto la spontaneità primigenia per assolvere meri fini autocelebrativi e ornamentali, veicolati dalle pareti di un ambiente domestico.

Ancora, i frammenti provenienti dall'ambiente 33 della Villa rustica di Balácsa (BA1), a nord del lago Balaton nell'antica Pannonia, sembrano riferirsi ad una pittura di giardino, che verosimilmente venne realizzata lungo le superfici murarie del finto peristilio, in un logico rimando a quella che era la funzione prevalente dell'ambiente (fig. 107): le pareti, scandite da un'infilata di semicolonne aggettanti, che riproducono un vero e proprio colonnato, sono caratterizzate lungo la fascia dello zoccolo da una balaustra, che imita una struttura lignea oltre la quale appaiono fiori e cespugli, ma anche alberelli che si prolungano nel registro superiore su fondo bianco⁷⁶.

Seguendo le varie intonazioni della decorazione, le semicolonne si tingono di nero all'altezza del traliccio ligneo, di bianco in corrispondenza del fondale, per culminare con una cornice ad astragali di colore rosso sul bordo superiore dell'abaco, concorrendo a delineare un'ideale struttura architettonica perfettamente compenetrata all'amena visione dell'*hortus* domestico.

La decorazione a *cancellum* della fascia della zoccolatura è l'esito della fusione dello schema a bracci perpendicolari con il motivo ad assi diagonali; dalle aperture si intravede una ricca profusione di fogliame e fiori, mentre la zona mediana della parete, al termine della transenna, è interessata dallo sviluppo di alberi dai tronchi rossastri, visualizzati a coppie all'interno di ogni intercolumnio e orientati in direzione di presunte aperture che avrebbero dovuto schiudersi nella parete⁷⁷. Degli uccelli sono raffigurati ai lati della prima colonna, mentre svolazzano tra le cime delle fronde, incrinando, con il variopinto piumaggio, il nitore del fondale bianco.

La ricostruzione della decorazione del peristilio presenta molteplici punti problematici. Ad esempio è incerta l'articolazione delle pareti settentrionale, orientale ed occidentale, delle quali possediamo

⁷³ CAREL 1995, pp. 265-267.

⁷⁴ Probabilmente si tratta di lauri regolarmente potati, cfr. *Ibid.*, p. 265.

⁷⁵ BARBET 2008, p. 301.

⁷⁶ PALÁGYI 2004, pp. 271-277.

⁷⁷ Le dimensioni di tali aperture non sono note, cfr. *Ibid.*, p. 275.



Fig. 107 - Baláca, villa, peristilio (BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 335).

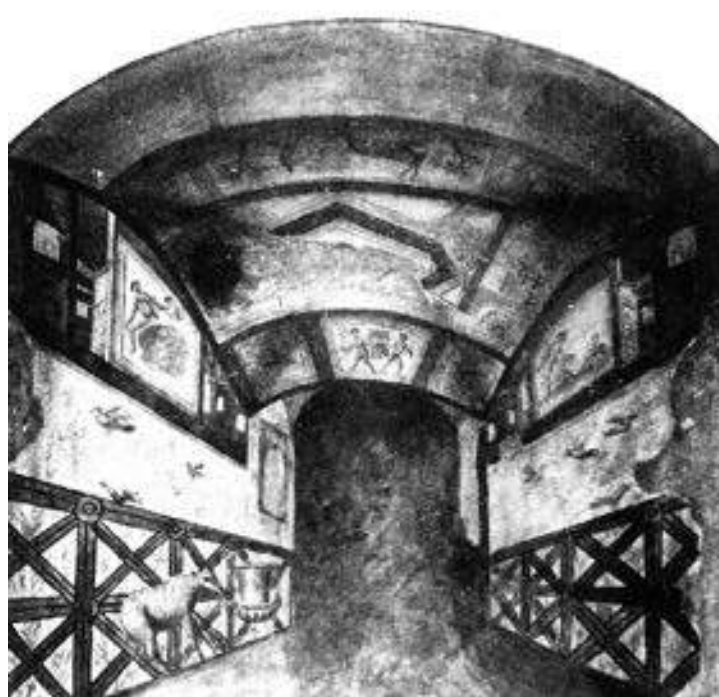


Fig. 108 - Roma, via Genova (BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 294).

limitate porzioni affrescate da motivi riconducibili al tema del giardino; ancor più frammentaria è la decorazione del corridoio retrostante il peristilio (ambiente 32/VI), per il quale si potrebbe ipotizzare un sistema decorativo simile a quello dell'area scoperta⁷⁸.

Nonostante ciò, lo schema ricostruttivo della parete meridionale appare sostenuto da sufficienti dati documentari, rivelando una concezione decorativa condizionata dall'adesione a criteri di convenienza fra tema e funzione dell'ambiente, inserendosi pienamente in quella corrente di genere che nel corso del II sec. d.C. divulga la fortuna dei giardini dipinti in forme standardizzate e ormai prive di realismo. Datato tra la seconda metà del II e l'inizio del III sec. d.C., l'*hortus* di Baláca attesta un utilizzo convenzionale del tema, ricorrendo alle tradizionali strutture delimitative e attingendo ai consueti *clichés* ornamentali, tradotti in forme stilizzate.

Il riferimento a elementi di recinzione, che mirano a separare lo spazio reale dell'osservatore dall'area verde in cui si protende illusionisticamente il suo sguardo, sembra divenire sempre più efficace mano a mano che si avanza con la cronologia. Le leggere incannucciate di età imperiale vengono via via dismesse a favore del recupero di una materialità concreta, che fa leva su staccionate, meglio definibili come *cancelli*, strutturate secondo un doppio registro e rinsaldate nei punti di congiunzione da borchie metalliche. È ciò che doveva verificarsi probabilmente nell'ambiente voltato a botte di via Genova (R8), a Roma, la cui decorazione è ricostruibile attraverso un acquarello realizzato all'epoca della scoperta, nel 1880⁷⁹ (fig. 108). Successivamente al ritrovamento, infatti, allo strappo delle pitture dalle pareti seguì la totale distruzione del vano, al punto che oggi gli unici dati documentari che suffraghino una plausibile ricostruzione della decorazione e dell'ambiente poggiano sull'acquarello e sui rapporti dei giornali di scavo; in base al confronto incrociato di questi documenti, è stato possibile ipotizzare un vano rettangolare allungato – probabilmente un corridoio – aperto su di una scala a gradini marmorei, dotato di pavimento mosaicato e coperto da una volta a botte.

Tra gli affreschi che decoravano l'ambiente, quattro frammenti, relativi alla parete sinistra ed esposti all'*Antiquarium* Comunale di Roma, facevano parte della rappresentazione di giardino visibile *in toto*

⁷⁸ Anche la parete interna del corridoio occidentale (32/V) presenta dei motivi ad assi intrecciate di colore rosso e nero inframmezzati da elementi floreali verdi o rossi, cfr. PALÁGYI 1991, p. 202.

⁷⁹ DE CAROLIS 1976, pp. 44-47, tavv. 18-21.

nell'acquarello: un lacerto presenta in primo piano un bovino orientato verso destra stagliantesi su di un *cancellum*. Basandoci ora sui dati offerti dall'acquarello, notiamo uno sviluppo della decorazione concepito per fasce sovrapposte, dove il tema del giardino è circoscritto alla zona inferiore delle pareti lunghe dell'ambiente.

L'esempio di via Genova, se da un lato risulta informato ad una tradizione largamente consolidata, cui allude attraverso fugaci accenni ad un repertorio corsivamente abbozzato al di là del *cancellum*, dall'altro denota il più totale affrancamento dalle regole di base del genere, sottraendo illusionismo alla raffigurazione e inserendo una presenza (il bue in primo piano) estranea al convenzionale repertorio delle pitture a soggetto fitomorfo.

Rivelando concezioni spaziali elementari (il solido *cancellum* scorciato in profondità con ingenuità prospettica), riducendo la rappresentazione agli elementi essenziali e sommando allo stesso tempo richiami a consuetudini figurative di soggetto campestre, del tutto estranee a questo genere più raffinato di composizioni, la testimonianza di via Genova risulta perfettamente in linea con le declinazioni riduttive tipiche del tema del giardino tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C.

La parziale ricostruzione dell'ambiente, tratta dalla documentazione esistente, non consente di apprezzarne la funzione né di stabilire i nessi con la restante decorazione; tuttavia il carattere ornamentale sotteso all'intero sistema decorativo del vano, imperniato su scene di genere a prevalente soggetto dionisiaco (Pan che scopre una Menade dormiente; eroti reggenti il trono di Mercurio), quadretti di tipo idillico-sacrale (una scena di caccia e una scena campestre) e quattro busti clipeati allusivi alle Stagioni⁸⁰, pare inserire gli affreschi all'interno di una tradizione decorativa di ascendenza ellenistica, svuotata certo della ricchezza coloristica, compositiva e stilistica delle origini, ma comunque assunta quale elemento rappresentativo di uno stato particolarmente benestante, programmaticamente ribadito dal ricorso all'immagine dell'*hortus pictus*.

Ancora ad una pittura di giardino restituita attraverso la rievocazione del sistema *cancellum*-vegetazione-volatili appartengono anche i frammenti parietali relativi ad un ambiente absidato con funzione di soggiorno (sala 7), situato nel piano sotterraneo della Casa del Pavone (o del Tridente) a *Bulla Regia* (BU1), nell'antica provincia dell'*Africa Nova*⁸¹ (fig. 109).

I rivestimenti superstiti della zona della nicchia, che occupa la parte centrale della piccola abside nella muratura meridionale, si riferiscono a due terzi circa della parete e raffigurano, ai lati della nicchia su uno sfondo giallo ocre, le ali rosseggianti di un uccello posto frontalmente; al centro, attorno al corpo dell'animale, una serie di pennellate ad andamento circolare ha fatto pensare agli "occhi" delle piume di un pavone, di cui, più in basso, una linea verticale rossa potrebbe rappresentare una zampa⁸². La parte restante della nicchia restituisce una decorazione piuttosto semplice, basata su uno schema a fasce colorate e pannelli, dove, nella zona inferiore, si sviluppa uno zoccolo verde che rievoca intrecci fogliacei.

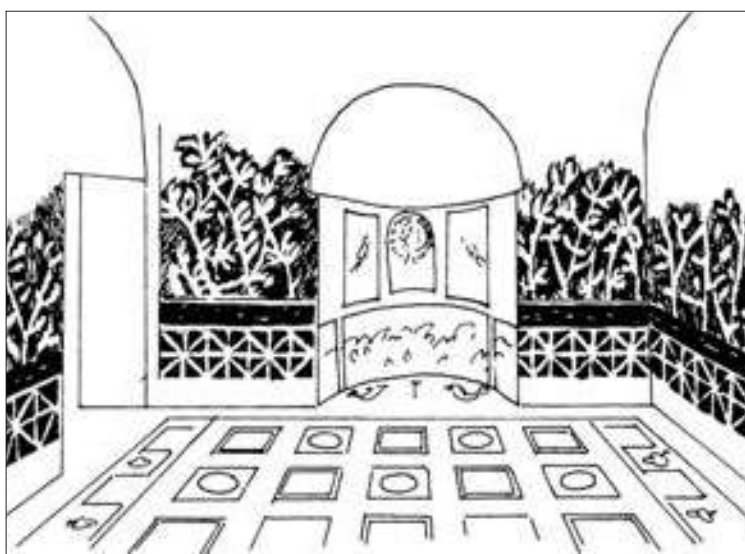


Fig. 109 - Bulla Regia, Casa del Pavone (HANOUNE 1980, p. 87, fig. 163).

⁸⁰ DE CAROLIS 1976, p. 46.

⁸¹ HANOUNE 1980, pp. 79-80, figg. 158-161b, 163.

⁸² Già al momento della scoperta, nel 1916, le pitture versavano in un precario stato conservativo, al punto che il Carton inizialmente scambiò le fattezze del pavone per la sagoma di un «animal de forme bizarres qui est peut-être une langouste» (CARTON 1917, p. 153).

Più problematica si presenta la ricostruzione della muratura settentrionale, della quale sopravvive unicamente la fascia di zoccolatura gialla, mentre sono le altre due pareti ad offrire elementi utili per la restituzione della decorazione complessiva della sala 7.

Relativamente alla parete meridionale, lacerti delle estremità est ed ovest concorrono a delineare in modo sufficiente un'ipotesi di ricostruzione; il frammento orientale presenta una porzione della zoccolatura che avrebbe potuto articolarsi in due fasce sovrapposte: la prima, partendo dal basso, costituita da una campitura ininterrotta color giallo ocra; più in alto una struttura a *cancellum* composta da assi color ocra e da un elemento verticale rosso, stagliantesi su fondo nero. La stessa decorazione doveva interessare l'angolo sud-ovest della medesima parete e la muratura occidentale – pur ampiamente compromessa dal pessimo stato di conservazione.

I limitati motivi decorativi che scandiscono queste pitture (*cancellum* - vegetazione frondosa - pavone) sono sufficienti ad inscrivere nelle trame diradate delle pitture di giardino di III sec. d.C.⁸³, offrendo la variante provinciale di un genere di lunga tradizione che risulta attestato anche in un'altra abitazione di *Bulla Regia*, la Casa della Pesca⁸⁴.

In particolare, l'esempio offerto dalla Casa del Pavone sembra proporre una declinazione convenzionale del tema, subordinandolo ad una resa semplificata che mira a rievocare lo spazio aperto di un giardino nelle pareti di una stanza ipogea. L'esigenza di creare un ambiente sotterraneo di soggiorno⁸⁵, in grado di offrire refrigerio durante le torride estati africane, doveva essere assecondata dalla decorazione parietale che riproduceva una natura verde e lussureggiante, nella quale lo spettatore avrebbe trovato ristoro dalla calura estiva.

Un'analogia rispondenza tra partiti ornamentali e funzione dell'ambiente decorato ci riconduce all'ambito italoico, dove il genere del giardino dipinto risulta poco attestato nella fase medio e tardo imperiale. Tra le poche testimonianze superstiti vanno menzionate le pitture di Verona – in cui labili tracce permangono a rievocare una realtà fitomorfa cui si associano figure monumentali di ascendenza classica⁸⁶ – e le pitture parietali del *viridarium* (5) della villa romana di Desenzano del Garda, raffiguranti un giardino che doveva riecheggiare la funzione di ninfeo dell'ambiente⁸⁷. Tale locale insiste nel settore A della villa, una zona organizzata in senso assiale che regolava uno degli accessi alla residenza dal lago. Il *viridarium* ricopre un ampio spazio scoperto, che si apre alle spalle dell'*aula trichora*, senza essere direttamente collegato ad essa; pur essendo in asse con il percorso di rappresentanza della villa, ne è quindi separato e viene a costituire uno spazio verde più riservato, destinato ad accoglienze più elitarie. La parete di fondo occidentale è strutturata in un ninfeo a nove nicchie alternatamente curve e rettangolari, di cui le ultime due aperte sui lati adiacenti. Se è del tutto probabile che il *viridarium*, e forse lo stesso ninfeo, fossero dotati di una decorazione scultorea di cui non è però ipotizzabile la collocazione originaria, al contrario la decorazione pittorica si conserva parzialmente *in situ* grazie a tre limitati lacerti: uno sulla parete a nord dell'abside e un paio sul muro settentrionale.



Fig. 110 - Desenzano del Garda, Villa tardoantica, *viridarium* (SCAGLIARINI CORLAITA 1993, p. 100, fig. 5).

⁸³ HANOUNE 1980, fig. 163.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 80, fig. 162.

⁸⁵ Carton aveva supposto che il locale fosse un sacrario (cfr. CARTON 1917, pp. 153-154) e recentemente M. Bassani, basandosi sull'articolazione architettonica dell'abside (tradizionale attributo di luoghi sacri) e sull'immagine del pavone (indicatore iconografico caratterizzante la decorazione musiva di alcuni ambienti a destinazione cultuale), non ha escluso l'ipotesi di riconoscere nell'abside lo spazio sacro della Casa del Pavone, cfr. BASSANI 2005, p. 91.

⁸⁶ Si tratta delle operazioni di scavo condotte da in via Cantore 18 (ASAV, 1993-1996), nei pressi di Porta Borsari. In tali occasioni sono emersi alcuni ambienti ipogei di cui uno reca tracce poco leggibili di quella che un tempo dev'esser stata una pittura di giardino; cfr. CAVALIERI MANASSE 1998, pp. 122-125.

⁸⁷ SCAGLIARINI CORLAITA 1993, pp. 99-101.

Malgrado l'evanescenza cromatica, è nettamente distinguibile un motivo a *cancellum* ottenuto dall'incrocio di due elementi ortogonali con due obliqui (fig. 110); nonostante lo sviluppo verticale della fascia inferiore sia incerto, la diversa altezza dei frammenti sulla parete potrebbe indicare una ripetizione del motivo in due fasce sovrapposte. Il fortunato rinvenimento di alcune porzioni d'intonaco ben conservate ha rivelato i colori della composizione: tratti di una recinzione gialla, dalla quale fuoriesce un fiore rosso.

Nell'esempio di Desenzano⁸⁸, la resa schematica e convenzionale del motivo del *cancellum*, anche se cromaticamente piacevole, sottrae realismo alla rappresentazione del contesto vegetale, banalizzandola in un elemento puramente ornamentale. Accogliendo un'interessante osservazione di D. Scagliarini Corlàita, possiamo affermare che la funzione di ampliamento illusivo affidata al motivo del *cancellum* fiorito venga in questo caso completamente dismessa a favore di un effetto di specularità⁸⁹. Data l'assenza di ogni intento illusionistico, le alte pareti affrescate del *viridarium* avrebbero agito da superfici riflettenti per lo spazio reale del giardino, schematizzato in una composizione decorativa.

5. LA PERSISTENZA DEL GENERE IN CONTESTI NON DOMESTICI

Gli esempi fin qui considerati si riferiscono per lo più ad ambienti privati, nei quali gli *horti picti* assumevano le sembianze di un ideale luogo di natura concepito esclusivamente per il piacere dei sensi, uno spaccato edenico progettato scenograficamente da committenze facoltose e aristocratiche al fine di concretizzare visivamente la propria disponibilità economica e il proprio *status*. Sebbene tale linea permanga la costante più significativa nelle pitture domestiche di giardino di età tarda, notiamo come l'esistenza di una tradizione iconografica ampiamente consolidata si presti a "risemantizzazioni", arrivando ad acquisire significati diversi a seconda dei contesti. In sostanza, la fortuna arrisa al genere delle pitture di giardino produsse un repertorio di immagini e motivi già codificati, potenzialmente utilizzabili in modo trasversale all'interno di tutti quei contesti che prevedevano la rappresentazione di una natura mite e amena, con il conseguente accostamento di significati variamente modulati a seconda dell'occasione, ma sempre sfumati a partire dal nucleo semantico di partenza, ossia l'allusione ad uno spazio fecondo inteso come celebrazione di un sistema di valori.

Si è già osservato come nella media e tarda età imperiale si assista ad un generale svilimento delle precedenti solide trame iconografiche, tanto che a proposito di tali pitture Hetty Joyce ha affermato che si tratta unicamente di "dim reflections"⁹⁰, flebili echi delle straordinarie macchine scenografiche concepite sulle pareti delle *domus* tardo-repubblicane e della prima età imperiale.

Il venir meno di ricerche naturalistiche a favore di soluzioni preconfezionate che sembrano iterarsi stancamente da una provincia all'altra dell'impero e la resa rapida e sommaria cui vengono sottoposti i particolari, delineano rappresentazioni sempre più approssimative e stilizzate, impiegate in funzione ornamentale attraverso il ricorso a motivi abituali ormai divenuti maniera.

Un caso emblematico, che attesta la sopravvivenza "opacizzata" del genere in contesti finora sconosciuti, è quello che si riscontra nel cosiddetto Mitreo "delle Sette Porte" a Ostia (OS1), datato da Becatti al 160-170 d.C.⁹¹ e decorato internamente con pitture e mosaici che rivelano una straordinaria afferenza al simbolismo cultuale mitriaco.

⁸⁸ Il Mielsch lo include nel suo elenco dei sistemi decorativi parietali (*Gartenlandschaften mit Transennen*) accanto a testimonianze quali SS. Giovanni e Paolo, Aquileia, Via Genova e la *Domus Petri*; cfr. MIELSCH 1978, p. 201. Più recentemente E. Morvillez ha analizzato la fortuna e le evoluzioni di tale elemento topiario, esaminando le pitture di giardino tra il II sec. d.C. e la tarda antichità, rivelando una sostanziale fedeltà ai dettami formali alto-imperiali, aperta però a differenti declinazioni (barriera articolata secondo il modulo a losanghe, a croce di Sant'Andrea, appesantita da borchie circolari metalliche, o ancora, sormontata da erme scolpite); cfr. MORVILLEZ 2014, pp. 161-176.

⁸⁹ SCAGLIARINI CORLÀITA 1993, p. 101.

⁹⁰ JOYCE 1981, p. 56.

⁹¹ BECATTI 1954, p. 93; STROCKA 1977, p. 100; JOYCE 1981, pp. 56-57; JASHEMSKI 1993, p. 388.

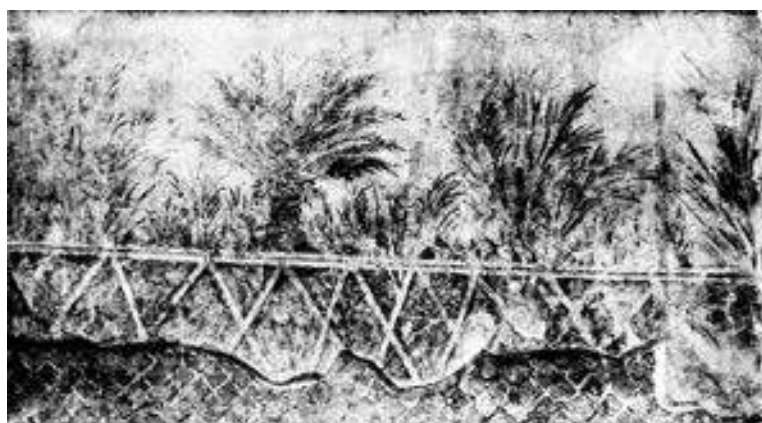


Fig. 111 - Ostia, Mitreo "delle Sette Porte" (BECATTI 1954, pl. XX.2).

In particolare la parete meridionale conserva una pittura di giardino ambientata su un fondale bianco che doveva replicarsi specularmente sulla parete settentrionale, come comprovato dalle evanescenti tracce pittoriche superstiti⁹² (fig. 111). Al di là di una transenna formata da un'incannucciata gialla "a maglia larga", che crea una sorta di reticolo a losanghe, s'innalzano vari arbusti dalle foglie allungate, mentre al centro dei due lati lunghi si ergono due palme cariche di grappoli di datteri. A causa della cattiva conservazione delle pa-

reti non è dato conoscere l'articolazione della parte superiore delle pitture, dove, coerentemente al consueto repertorio di genere, si può ipotizzare la presenza di volatili.

L'impianto generale della rappresentazione risulta imperniato sulla ricca vegetazione, articolata qui in un'inedita declinazione esotica, mentre sopravvivono banalizzate e discontinue le vestigia diradate del motivo a reticolato di canne, quasi improvvisato esperimento prospettico, che rimanda a stringenti confronti con altri «rozzi tentativi»⁹³ riscontrabili in pitture decorative parietali ostiensi del III sec. d.C.

A proposito della strutturazione formale della composizione, vale la pena sottolineare con Becatti come il margine superiore dell'incannucciata, seguendo la linea del podio, venga assumendo un andamento obliquo e ascendente verso il fondo, nell'intento di creare un effetto prospettico che, generatosi all'ingresso del santuario, produca una sensazione di maggiore profondità⁹⁴, dando l'impressione al fedele di essere condotto nelle pieghe misteriche degli anfratti culturali mitriaci. In realtà tutte le direttrici della rappresentazione sembrano convergere verso una totale identificazione tra la funzione dell'ambiente e la decorazione parietale, di modo che il giardino dipinto venga ad assumere un chiaro significato in rapporto al culto mitriaco che nell'edificio ostiense veniva celebrato, con evidenti riferimenti allo *spelaeon antheron*, all'antro fiorito⁹⁵, che secondo la tradizione porfiriana venne dedicato da Zoroastro a Mitra nelle montagne della Persia⁹⁶. La florida vegetazione esotica richiamerebbe allora l'aspetto del primitivo luogo di culto, oltre a simboleggiare la rigogliosa rinascita della natura per influsso benefico del dio della resurrezione catartica, e l'astratto fondale bianco alluderebbe parimenti alla sfera sacrale, dove l'apparente mimesi di un giardino reale viene trasfigurata all'interno di un programma decorativo profondamente connotato in senso cosmico e astrologico⁹⁷.

Un altro impiego dei consueti motivi topiari in contesti non residenziali è dato dalle pitture con decorazioni vegetali su zoccolature in cocciopesto rosso che caratterizzano ambienti termali a Ostia, realizzate in un arco di tempo compreso dalla seconda metà del II sec. agli inizi del IV sec. d.C. In particolare le Terme di *Buticosus* (OS2) e le Terme dei Sette Sapianti (OS3) conservano gli esempi più

⁹² BECATTI 1954, p. 96, tav. 22.2; JASHEMSKI 1993, p. 388.

⁹³ BECATTI 1954, p. 96.

⁹⁴ Ivi.

⁹⁵ Molto suggestiva, a tal proposito, l'ipotesi di Settis, che intravede nell'aula cultuale ostiense una significativa linea continua sviluppatasi ininterrottamente dalla Villa di Livia a Prima Porta. Se il santuario di Mitra è per sua natura una grotta, dalla quale si scorgono tutt'intorno alberi e piante, anche la sotterranea sala augustea era caratterizzata da una fitta sequenza di geometriche stalattiti, che formavano il bordo superiore della decorazione in ciascuna delle quattro pareti, cfr. SETTIS 2002, pp. 32-33.

⁹⁶ Ivi.

⁹⁷ Oltre alle pitture, anche i mosaici bianco-neri che rivestono il pavimento e tutta la fronte dei podi declamano una spiccata intonazione cultuale che favoriva l'identificazione dello *spelaeum* ostiense con un riflesso del cosmo e delle sue sfere planetarie, con lo zodiaco, con le sue stagioni e con i suoi elementi. La volta simboleggiava il cielo stellato, dove i lucernai facevano filtrare la luce degli astri e le pareti a giardino erano un simbolo della natura rinascente. Per una disamina completa sul Mitreo, cfr. BECATTI 1954.

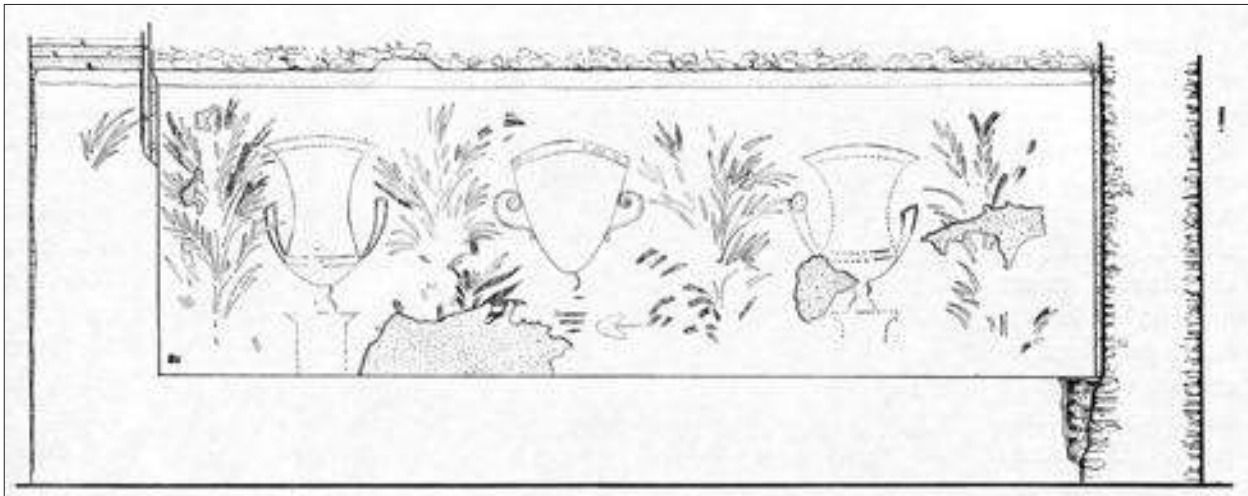


Fig. 112 - Ostia, Terme di *Buticosus*, ambiente A (BACCINI LEOTARDI 1978, p. 14, fig. 4).

importanti di questo tipo di decorazione; tuttavia vanno menzionati i resti trovati in altri edifici analoghi quali le Terme di Nettuno, le Terme della Basilica cristiana, le Terme Marittime, quelle della Trinacria, delle Sei Colonne, del Filosofo ed infine le Terme dell'Invidioso⁹⁸.

Due ambienti delle Terme di *Buticosus*⁹⁹ sono interessati da pitture a motivi fitomorfi, rapportabili a più fasi ornamentali. L'ambiente A, di forma allungata, è un vasto corridoio di passaggio che divide le *fauces* delle terme dalla parte più interna dei bagni e presenta decorazioni vegetali datate tra la metà del II e l'inizio del III sec. d.C. Il quarto ed ultimo pilastro sul lato sinistro, risultante dall'addossamento successivo di due elementi, presenta tre frammenti di cocciopesto rosso che, nell'insieme, restituiscono quanto rimane di una decorazione vegetale per lo più scomparsa: un ciuffo ravvicinato di foglie allungate ed un vaso bronzeo situato in posizione centrale. Procedendo oltre, sempre lungo la parete orientale, incontriamo un tratto di rivestimento in cocciopesto rosso che foderà un bancone e poggia su una parete compresa tra due pilastri. Questo è decorato dalla medesima ornamentazione fitomorfa a cespi di foglie lanceolate sui toni del verde scuro¹⁰⁰, mentre su un fondo rosso scuro si scorgono tre grandi profili di vasi gialli: quelli laterali riecheggianti la forma di crateri a campana, quello centrale caratterizzato da due brevi anse laterali a voluta (fig. 112).

La parete occidentale del vano reca scarsi e lacunosi frammenti di un duplice strato di cocciopesto rosso verso l'ingresso, laddove, di fronte alla pittura di giardino poc'anzi descritta, questo viene articolandosi in tre ampie nicchie che mostrano due fasi decorative sovrapposte di analogo soggetto. Lo strato superiore della decorazione presenta un fondo rosso chiaro, su cui si scorgono elementi fitomorfi verde tenue; ai lati delle nicchie, incorniciate dalla vegetazione, si dovevano con ogni probabilità levare le immagini di crateri bronzei di notevoli dimensioni, come ci ricordano i lacerti di pittura gialla ormai appena leggibili. La gamma del colore verde e il trattamento delle foglie, rese a larghe pennellate staccate le une dalle altre, riecheggiano i resti del vano comunicante B, la cui decorazione venne probabilmente realizzata nella seconda metà del III sec. d.C. (fig. 113).

In quest'ambiente, comunicante con il precedente, si dipana una rappresentazione fitomorfa analoga a quelle fin qui descritte; condotta in due *tranches* ornamentali successive, essa si conserva principalmente lungo la parete occidentale. La prima fase decorativa rileva, nella parete di destra, interessata centralmente dall'apertura di una nicchia, un'intelaiatura di ampie fasce rosse che creano una serie di riquadri; motivi a ghirlanda ed elementi floreali rossi si uniscono ad elementi vegetali verdi.

⁹⁸ BACCINI LEOTARDI 1978.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 11-16.

¹⁰⁰ Baccini Leotardi li interpreta come palmizi, cfr. *Ibid.*, p. 12.



Fig. 113 - Ostia, Terme di *Buticosus*, ambiente B (BACCINI LEOTARDI 1978, tav. IV).

Sopra questo strato di cocciopesto, in un momento della decorazione successivo, venne tamponata la nicchia e venne steso uno strato di intonaco dipinto, di cui restano due frammenti sul muro di destra ed uno su quello di sinistra. Sul consueto fondo rosso si stagliano ciuffi assai ampi e radi di foglie verde chiaro, che si sviluppano da basi vegetali di tonalità scure, brunastre, mentre al centro campeggia un'imponente fontana a forma di vaso dotata di anse nastriformi alla base e caratterizzata da un bacino colmo d'acqua zampillante; si tratta di uno schema che ritorna nella zoccolatura in cocciopesto lungo la parete orientale del vano H, nelle Terme dei Sette Sapienti, dove, tra l'altro, il tema della pittura di giardino, sintetizzato nelle forme descritte (grandi cespi vegetali e vasi), risulta attestato in un gran numero di ambienti (A, B, C, D, E, F, G, H)¹⁰¹.

Tra le testimonianze più interessanti vanno ricordate le nicchie della sala centrale (ambiente D), decorate, per la maggior parte, da zoccoli in cocciopesto rosso ornati da motivi fitomorfi. In particolare, i lacerti della nicchia *c* (fig. 114) ci offrono una testimonianza restaurata e ben conservata di una decorazione vegetale inframmezzata da fiori bianchi. Al centro, verso l'alto, un motivo giallo a nastro sinuoso reca probabilmente tracce dell'ansa di un vaso perduto in occasione dell'apertura di questa parete della nicchia. Sopra lo zoccolo, frammenti di intonaco dipinto attestano un fondale bianco con riquadri rossi. Ancora, la nicchia *d*, di forma rettangolare, si articola in un bancone dal quale si leva un basamento in cocciopesto realizzato in due strati successivi. Questo ospitava una ricca decorazione di cui oggi restano tracce evanescenti, interpretabili grazie a fotografie scattate ai tempi dello scavo (1935-1936): in mezzo a una densa vegetazione si erge un'anfora, dal cui orlo l'acqua traborda da due rivoli laterali (fig. 115).

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 23-28.

Un altro ambiente in cui si rinvengono porzioni di pitture di giardino pertinenti alle zone inferiori delle pareti è costituito dal *frigidarium* (ambiente G), vano di passaggio caratterizzato da una certa uniformità iconografica e stilistica. Di nuovo, ritroviamo la consueta zoccolatura in cocchiopesto decorata da viluppi di foglie lanceolate giallo chiare, digradanti verso tonalità più scure, allusive forse a vegetazioni palustri, e recipienti gialli ricolmi d'acqua. Anche nel caso delle Terme dei Sette Sapienti la cronologia a cui attribuire tali realizzazioni va rapportata ad una serie di rifacimenti edilizi e di rinnovamenti ornamentali, circoscrivibili entro uno spettro temporale compreso tra l'età antonina e l'età severiana.

La classificazione di questo tipo di decorazione fitomorfa annessa ai rivestimenti parietali in cocchiopesto potrebbe proseguire ancora, arrivando a includere testimonianze assai tarde, come quelle provenienti dalle Terme del Filosofo (IV sec. d.C.)¹⁰², che rivelerebbero le medesime scelte compositive e le stesse soluzioni formali riscontrabili nelle fasi di II sec. d.C. delle Terme di *Buticosus*.

Evidentemente ci troviamo in presenza di un tema usuale, che stempera la monumentalità delle pitture di giardino delle *domus* vesuviane, trattenendone una rappresentazione schematica, sintetizzata, incurante di una resa naturalistica della vegetazione e tanto meno di una restituzione veritiera delle suppellettili da giardino, appena accennate nei contorni.

Su queste pareti di ambienti termali, il giardino dipinto, alleggerito del consueto apparato scenografico e del ruolo autorappresentativo altrove svolto, diventa pura ornamentazione.



Fig. 114 - Ostia, Terme dei Sette Sapienti, ambiente D, nicchia c (BACCINI LEOTARDI 1978, p. 24, fig. 12).



Fig. 115 - Ostia, Terme dei Sette Sapienti, ambiente D, nicchia d (BACCINI LEOTARDI 1978, p. 24, fig. 13).

¹⁰² *Ibid.*, p. 33.

CAPITOLO VI
IL *LOCUS AMOENUS* NEI SISTEMI DECORATIVI DELLE CATACOMBE:
PER UN'IMMAGINE DEL PARADISO

Dopo aver considerato le dinamiche evolutive del genere dell'*hortus pictus* nelle pitture parietali della media e tarda età imperiale, vengono ora proposte alcune suggestioni sulle persistenze e sulle trasformazioni del tema iconografico del giardino in contesti specificamente cristiani. Lungi dal voler essere una trattazione sistematica dell'iconografia del giardino nella cultura figurativa paleocristiana¹, queste pagine si pongono l'obiettivo di delineare quanto il repertorio decorativo proprio dell'immagine del giardino possa essere fecondo al fine di esprimere l'idea di un Aldilà inteso come luogo di beatitudine.

Il *corpus* delle attestazioni fin qui ricostruito ci ha permesso di individuare delle fondamentali linee di sopravvivenza del genere, all'interno delle quali è risultato agevole isolare alcune tendenze. In particolare, il sostanziale svilimento iconografico cui si assiste nel II e nel III sec. d.C. viene caratterizzandosi in articolazioni stilizzate che, scardinando gli schemi decorativi di partenza, conducono verso sintassi ornamentali blande e impoverite, di volta in volta modulate a seconda del contesto e della funzione dell'ambiente decorato. Inoltre, il ricco repertorio ornamentale, pregno di richiami apotropici, cede progressivamente il posto ad elementari manifestazioni fitomorfe, appena suggerite dalla regolare scansione di alberi e arbusti, mentre le articolate balaustre marmoree o le fitte incannucciate lignee sopravvivono nella recinzione a *cancellum*, per lo più realizzata a partire dal motivo a croce decussata, su cui vengono innestandosi varianti figurative.

La resa maggiormente convenzionale di piante e motivi floreali, nonché la banalizzazione degli stessi schemi decorativi, connotano gli esiti estremi del genere verso un processo di astrazione, confermato dal frequente ricorso a campiture bianche in luogo dei più consueti fondali azzurri (ad es. Nimegani1, Ostia - Mitreo "delle Sette Porte"-OS1, Pergamo-PE1, Baláca-BA1) e dall'inserimento nel sistema parietale di formule radicalmente compendiate, come quelle attestate nei casi di Narbonne² ed Efeso³, dove il tema del giardino è evocato nei limiti degli interpannelli della zona mediana (fig. 116).

La semplificazione, cui viene sottoposto il repertorio del giardino dipinto, congiuntamente ad una resa sempre più ornamentale e antinaturalistica, contribuisce a determinare un'iconografia che, se da un lato può essere neutra e "spendibile" in vari contesti, dall'altro, richiamando i sostrati iconologici della tradizione dell'*hortus pictus*, al contempo li rinnova, sovrapponendo concetti differenti, che danno luogo ad esiti eclettici e spesso singolari. Pur sintetizzato, il tema iconografico del giardino assume un alto valore semantico, esprimendo la speranza cristiana nell'Aldilà, delineato come un quieto paradiso caratterizzato dalla presenza di pavoni, uccelli in volo, fontane e verdeggianti distese, appena suggeriti da grafismi lineari improntati ad una grande schematicità e immediatamente intellegibili. La selezione di tali *patterns* ornamentali si configura come una libera scelta da parte di quelle facoltose famiglie cristiane per le quali, esattamente come accadeva nel *milieu* pagano, lo scopo primario era

¹ Si specifica che le attestazioni che verranno via via citate nel testo non sono supportate da specifiche schede di catalogo. Il tema generale dell'iconografia del giardino è stato recentemente sistematizzato da Eric Morvillez (MORVILLEZ 2014)

² BARBET 2008, pp. 117-120.

³ ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, pp. 97-100.



Fig. 116 - Efeso, Casa 3 (ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, p. 98, fig. 152,1).

fornire alla propria tomba gentilizia⁴ una degna decorazione, in cui atmosfere e contenuti improntati alla serenità e alla pace si rivelano perfettamente complementari alle esigenze del messaggio cristiano.

Da un lato, l'*habitat* paradisiaco si estrinseca nella formula iconografica del giardino fiorito, di quei *locos laetos et amoena virecta* di ascendenza virgiliana⁵, che trovano espressioni già ben definite negli sfondi e nelle ambientazioni dei monumenti funerari pagani di Roma: in tali contesti, elementi floreali in forma di petali, boccioli, ghirlande e festoni si snodano lungo i partiti decorativi campendo geometrie e divenendo, all'occorrenza, l'unico sintagma costitutivo dell'ornamentazione. Alcuni esempi, come la tomba della via Trionfale⁶ e della via Portuense⁷, l'ipogeo di via Ravizza⁸ e l'ipogeo detto di Scarpone⁹, presso Porta S. Pancrazio (fig. 117), recano decorazioni a predominante tematica floreale ripetuta *ad infinitum*, che perdurerà anche nelle pitture paleocristiane catacombali, suggerendo una concezione figurativa della realtà oltremondana. In queste ultime il tema fitomorfo viene interpretato nelle forme più diverse: dalle rappresentazioni megalografiche, che collocano in rigogliose aiuole gruppi di defunti, come nel cosiddet-



Fig. 117 - Roma, ipogeo di Scarpone (FIOCCHI NICOLAI 1982, p. 16, fig. 5).

⁴ CARLETTI 1989, pp. 207-219.

⁵ VIRG., *Aen.*, VI, 638-642.

⁶ BENDINELLI 1922, pp. 428-444.

⁷ FELLETTI MAJ 1953, pp. 40-76.

⁸ FILIPPINI 1985, pp. 217-241.

⁹ FIOCCHI NICOLAI 1982, pp. 7-28.

to “cubicolo dei cinque santi” a S. Callisto¹⁰ (fig. 118), agli accenni più discreti, che alludono all’Aldilà con petali, boccioli, ghirlande, come nel cubicolo di Amore e Psiche a Domitilla¹¹ o in quello, poco più tardo, dell’Annunciazione a Priscilla¹², dove il tema floreale si espande e si disperde sulla parete come una tappezzeria.

Dall’altro, la concezione di un paradiso inteso come parco recintato e giardino edenico, sviluppata nel libro della *Genesi* (2, 8-10) a partire dalla più tarda letteratura giudaica apocrifa¹³, spiega il ricorso all’iconografia classica dell’*hortus pictus*, reso come frutteto o aiuola appena accennata e intravista al di là di un’incannucciata o balaustra, che ritornano spesso nelle pitture catacombali di ambito romano a delineare la fronte degli arcosoli o la zoccolatura delle pareti: tra i numerosi esempi, il motivo compare nell’ipogeo di via Appia Pignatelli¹⁴, nelle catacombe di Domitilla¹⁵, S. Ermete¹⁶, S. Callisto¹⁷, SS. Pietro e Marcellino¹⁸ (fig. 119) e nel *Coemeterium Maius*¹⁹, dove esso viene tradotto in una forma sinteticamente ridotta alle sole diagonali delle assi, oltre le quali punteggiature cromatiche riverberano la ricchezza dell’*habitat* paradisiaco.



Fig. 118 - Roma, S. Callisto, “cubicolo dei cinque santi” (WILPERT 1903, tav. 111).



Fig. 119 - Roma, SS. Pietro e Marcellino (WILPERT 1903, tav. 218).

¹⁰ WILPERT 1903, tav. 110; NESTORI 1975, p. 106, n. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 117, n. 2, tavv. 52, 53.

¹² *Ibid.*, p. 24, n. 15, tavv. 44, 45.

¹³ Per l’evoluzione del concetto di sede edenica, dai luoghi descritti dall’apocalittica giudaica alla letteratura visionaria patristica, si vedano in particolar modo il Libro di *Enoch* (2, 8, 1-7), l’*Apocalisse di Pietro* (15-16), l’*Apocalisse di Paolo* (22), gli *Oracoli Sibillini* (3, 86) e la *Passio Perpetuae et Felicitatis* di cui vale la pena riportare un passo: «Dinanzi ci si aprì uno spazio immenso, completamente interessato da un *viridarium* con rose e ogni genere di altro fiore». Per interessanti approfondimenti sulle visioni giudaiche edeniche: RUIZ DE LA PEÑA 1975; AMAT 1985; CICCARESE 1987.

¹⁴ VISMARA 1986, pp. 389-392.

¹⁵ WILPERT 1903, tavv. 91.2, 121, 201.

¹⁶ *Ibid.*, tav. 115.

¹⁷ *Ibid.*, tavv. 110, 134, 143.

¹⁸ *Ibid.*, tavv. 212.8, 218.

¹⁹ *Ibid.*, tav. 245.2.

1. IL GIARDINO FIORITO

Il progressivo depauperamento del repertorio decorativo, offerto dalla tradizione pagana dei giardini dipinti riferibili alla media e tarda età imperiale, costituisce l'occasione che ha determinato l'ideazione di una nuova concezione iconografica, intessuta di schematici rimandi al mondo vegetale: prati, cespugli, fiori e incannucciate sono gli elementi minimi di cui si serve il vocabolario paradisiaco della pittura catacombale delle origini²⁰. Tale repertorio è impiegato per lo sfondo delle più varie raffigurazioni dell'Aldilà, denunciando una linea di continuità con testimonianze funerarie di ambito pagano, attestate già a partire dal I sec. d.C.: un esempio significativo è il colombario di via Taranto²¹, che registra una ricca ornamentazione fitomorfa, connotata da ramoscelli, petali, boccioli, ghirlande, festoni e uccelli, non dissimile dalla decorazione presente in diverse tombe della necropoli dell'Isola Sacra²², riferite al III sec. d.C. Il carattere sepolcrale e la valenza simbolica sottesi a tali programmi figurativi verranno progressivamente accentuandosi, giungendo a delineare scene di vita all'aperto collocate in un'aura di serenità, dove il richiamo ad una realtà oltremondana si farà più immediato e palpabile: è il caso della decorazione di una tomba, datata tra il 220 e il 230 d.C., scoperta sulla via Trionfale²³, in cui Mercurio Psicopompo traghetta l'anima di una bimba, prematuramente scomparsa, attraverso un prato fiorito di rose enormi, metonimia dei Campi Elisi (*fig. 120*).

Anche nei monumenti cristiani le decorazioni a carattere floreale continueranno a caratterizzare



Fig. 120 - Roma, via Trionfale, tomba (BENDINELLI 1922, tav. II).

²⁰ BISCONTI 1990, p. 61.

²¹ Si tratta di una testimonianza riferita alla metà del I sec. d.C., cfr. PALLOTTINO 1934, pp. 41-63, tavv. 1-4.

²² CALZA 1940, pp. 97-160. Un'altra decorazione recante elementi fitozoomorfi (pomi, grappoli d'uva, viticci e uccelli) si ravvisa all'interno del mausoleo di *Clodius Hermes* a S. Sebastiano, ascritto alla prima metà del III sec. d.C. (cfr. FERRUA 1990, pp. 69-70); mentre una tomba di via Ravizza, datata tra la fine del II e i primi due decenni del III sec. d.C. (FILIPPINI 1985, pp. 221-232), e un ipogeo della seconda metà del III sec. d.C., rinvenuto presso porta S. Pancrazio (FIOCCHI NICOLAI 1982, pp. 7-28), presentano un'ornamentazione a motivi floreali, con la predominanza di rose rosse sbocciate, petali e foglie verdi accompagnati dalle consuete presenze ornitiche. Gli elementi rosacei ricorrono con particolare ossessività in quest'ultimo esempio, costituendone il *pattern* decorativo fondamentale, cfr. FIOCCHI NICOLAI 1982, figg. 3-9.

²³ BENDINELLI 1922, pp. 428-444.

un gran numero di raffigurazioni interpretabili in chiave paradisiaca, divenendo uno dei mezzi espressivi più ricorrenti e immediatamente decodificabili del repertorio figurativo paleocristiano.

A questo proposito, notevole è la decorazione, datata al III sec. d.C., del settore F della catacomba Cassia²⁴, a Siracusa, dove una profusione di masse variopinte rese con risalto quasi miniaturistico si effonde sulle pareti frontali e negli intradossi degli arcosoli, delineando un giardino disseminato di fiori di varia natura, tra i quali si riconoscono rose, oleandri e tulipani (fig. 121).

Relativamente all'ambito romano, uno degli esempi più significativi, riferibile allo scadere del III sec. d.C., è dato dagli elementi floreali e fruttiferi entro cui vengono collocati i "cinque santi" dell'omonimo cubicolo, in S. Callisto²⁵ (vedi fig. 118): in questo caso, l'ambientazione paradisiaca viene definitivamente sancita dall'atteggiamento che ritrae i defunti a braccia alzate, suggerendo lo stato di beatitudine eterna cui essi hanno avuto accesso dopo la morte. L'ambientazione floreale ritorna anche nel cubicolo di Amore e Psiche in Domitilla²⁶ (fig. 122), dominato dalla scena centrale, incorniciata a guisa di "emblema", che raffigura i due protagonisti alati, sotto spoglie di bambini, intenti a cogliere fiori; attorno si dispongono numerosi motivi ornamentali, ormai prediletti dai repertori funerari: fiori e ghirlande disposte a festone o pendule, con motivo terminale



Fig. 121 - Siracusa, catacomba Cassia (AGNELLO 1952, p. 11, fig. 1 a).



Fig. 122 - Roma, Domitilla, cubicolo di Amore e Psiche (WILPERT 1903, tav. 52).

²⁴ AGNELLO 1952, pp. 10-11, 129.

²⁵ WILPERT 1903, tavv. 110, 111.

²⁶ *Ibid.*, tavv. 52, 53; PANI ERMINI 1972, pp. 235-269.

di perline, e nappe costituiscono uno degli esiti più vivaci ed estetizzanti di quel “gusto floreale” sviluppato da un cospicuo numero di affreschi catacombali.

In testimonianze pittoriche più tarde, ascritte alla seconda metà del IV sec. d.C., il motivo a cespi di fiori verrà affiancato da richiami cristologici: ad esempio, nel cubicolo di Leone in Commodilla²⁷ l'ambientazione edenica, suggerita dalle rose, dai garofani e dalle violette, acquisisce un carattere paradisiaco grazie al *chrismon* apocalittico che la sovrasta. Ancora, nella catacomba *ad Decimum* di Grottaferrata²⁸, motivi ornamentali a foglie, petali di rose, garofani e ghirlande corrono sulle pareti e sulle volte dei cubicoli, perfettamente calati all'interno di un programma figurativo incentrato sulla figura del Cristo in Maestà tra sei Apostoli.

2. L'HORTUS CONCLUSUS

Al di là di questi esiti, in cui i riferimenti vegetali all'*habitat* paradisiaco si declinano in versioni decorative e meccanicamente iterate, più interessanti alla luce dell'itinerario fin qui tracciato sono le testimonianze iconografiche che reinterpretano la tradizione del giardino dipinto nella prospettiva dell'*hortus conclusus*, inteso come spazio recintato da transenne, con chiari rimandi alla sede edenica descritta dalla *Genesi*²⁹ (2, 8-10). Il *topos* iconografico, che descrive un giardino verde e lussureggiante, il *terpnos topos*, inteso come un luogo di natura eutopico alla base dei tre grandi temi dell'Età dell'Oro, dei Campi Elisi e delle Isole Fortunate nella tradizione greco-romana³⁰, sembra confluire nella concezione paradisiaca paleocristiana, in cui si fondono l'idea giudaica del *paradeisos* recintato e i riferimenti alla topiaria edenica biblica. Si tratta di un paradiso che non ha ancora assunto la connotazione di regno dei cieli, ma è un luogo ibrido, che incrocia gli stilemi portati dalla tradizione classica con le seduzioni naturalistiche di un paradiso terrestre, in cui l'acqua sgorga copiosa, la natura è clemente, la primavera domina eternamente e dove i profumi si effondono soavi³¹. Nelle numerose descrizioni della letteratura patristica, una serie di testimonianze sembra ribadire l'idea dell'esistenza di un luogo intermedio di beatitudine, un'anticamera preliminare, che accoglie le anime degli eletti prima che queste recuperino il corpo per l'ascensione finale nel regno dei cieli³²: questa dimensione paradisiaca si traduce figurativamente grazie a tutti quei *topoi* ameni che avevano caratterizzato l'*hortus pictus*, ora assemblati in un'iconografia dai risvolti escatologici e soterici.

Assistiamo allora alla ricomparsa di quei microcosmi naturalistici, profondamente interiorizzati e semplificati, in cui arbusti e vasi marmorei lasciano intravedere un più evidente rapporto con il passato: un cubicolo dell'ipogeo romano di via Dino Compagni³³ presenta, a tal proposito, un'interessante decorazione a carattere veterotestamentario ambientata in contesti vegetali con palme e *cantharoi* (fig. 123), secondo uno schema figurativo esperito analogamente in alcuni monumenti ebraici³⁴.

Altre volte, l'allusione all'iconografia del giardino, serrato da una transenna ad assi incrociate, avviene sul filo di una più stringente filiazione dalle prescrizioni patristiche, che ribadiscono il carattere *conclusus* dell'*hortus* paradisiaco³⁵, reso in un'accezione più prossima alle consuetudini figurative circo-

²⁷ RECIO VEGANZONES 1986, pp. 323-358.

²⁸ RECIO VEGANZONES 1983, pp. 363-409.

²⁹ *Genesi* (2, 8-10): «Poi il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a Oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato. Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male. Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi».

³⁰ Sulle origini dell'idea del giardino, cfr. VENTURI FERRIOLO 1989.

³¹ DELUMEAU 1994, pp. 11-31.

³² Vedi *supra*, PARAGRAFO 1.

³³ NESTORI 1975, pp. 72-73, n. 2.

³⁴ Il motivo decorativo a palme e *cantharoi* ritorna in alcuni affreschi delle catacombe ebraiche di Vigna Randanini (cfr. VISMARA 1986, pp. 371-378; in generale LAURENZI 2013) e negli ipogei ebraici di via Portuense e di via Appia Pignatelli, a Roma (cfr. *Ibid.*, pp. 389-392).

³⁵ Si veda il già citato passo del libro della *Genesi* (2, 8-10), in cui si fa riferimento al giardino dell'Eden e, ancora, i luoghi della letteratura patristica: l'*Apocalisse di Pietro* (15-16), l'*Apocalisse di Paolo* (22), gli *Oracoli Sibillini* (3, 86) e la *Pas-sio Perpetuae et Felicitatis*.



Fig. 123 - Roma, ipogeo di via Dino Compagni (FERRUA 1960, tav. XIX).



Fig. 124 - Roma, *Domus Petri* (MIELSCH 2001, p. 196, fig. 233).

scrivibili al genere delle pitture di giardino di età imperiale. Il motivo della recinzione formata da una griglia obliqua di linee, che determinano quadrati disposti sui vertici all'interno dei quali sbucano fiori stilizzati, godrà nelle pitture catacombali di III e IV sec. d.C. di una discreta fortuna, forse da connettere al successo dei sistemi decorativi a modulo ripetuto, noti anche come *Tapetenmuster* o *Wallpaper pattern*, particolarmente in voga nella pittura parietale romana già a partire dalla fine del I sec. d.C.³⁶.

Esemplificativi sono i casi attestati nell'area cimiteriale di San Sebastiano³⁷, a Roma, nella cosiddetta *Domus Petri* e nella *trichia*³⁸ (fig. 124), dove il motivo a transenna compare nella versione caratterizzata da borchie, dipinte nei punti di congiunzione degli assi lignei, ed è variamente associato alla presenza di fiori, piante e volatili, secondo una soluzione che diverrà molto popolare intorno alla metà del III sec. d.C.³⁹. L'intenzione decorativa punta qui ad una semplificazione dello schema di base, ponendo in primo piano lo scheletro architettonico della cancellata lignea sorretta da pali entro cui spiccano fiori, estremamente stilizzati, stagliati in secondo piano su un fondo neutro. È una decorazione che non evoca vedute prospettiche a *fenêtres ouvertes*, ma che presuppone la riproduzione dei motivi base dei lussureggianti giardini imperiali⁴⁰: la tripartizione in recinto, vegetazione fiorita, volatili, di ascendenza protoimperiale, viene perpetuata all'interno di rappresentazioni lineari, sulle quali va già sedimentandosi il portato semantico pertinente al contesto catacombale. Il motivo della transenna, infatti, rientra in quelle cate-

³⁶ Sulle origini del *Tapetenmuster* noto anche come decorazione "a carta da parati" si rimanda a: LAKEN 2001, pp. 295-300.

³⁷ FERRUA 1990.

³⁸ Per la *Domus Petri* cfr. MIELSCH 2001, p. 196, fig. 233; per la "villa piccola" si rimanda a JOYCE 1981, p. 57, tav. 36, figg. 58-59, e al recente contributo di LEPONE 2004, pp. 191-200. Per la "villa grande", cfr. TACCALITE 2004, pp. 407-411, tav. 4. Per la *trichia*, cfr. FERRUA 1990, pp. 79-80.

³⁹ Anche la scala del cortile-ninfeo della Casa sotto i SS. Giovanni e Paolo ricevette, nel terzo quarto del III sec. d.C., una decorazione formata da un alto zoccolo rosso sopra il quale si estendeva un'incannucciata piena di fiori, cfr. COLINI 1944, pp. 175-177.

⁴⁰ Sulle pitture di giardino di età imperiale, cfr. *supra*, CAPITOLI I-IV.



Fig. 125 - Roma, S. Ermete (WILPERT 1903, tav. 115).

stano sugli zoccoli della parete e la fronte degli arcosoli: numerosi esempi, databili dalla seconda metà del III alla fine del IV sec. d.C., accertano la linea di continuità di questo schema, che permane inalterato, nei suoi elementi base, pur accogliendo varianti occasionali. Nelle catacombe di Domitilla⁴³ ritroviamo un ampio e diversificato uso del motivo, in forma di recinto ligneo chiaroscurato (entro il quale scorgiamo un *cantharos* tra due colombe), secondo una concezione attestata anche nel *Coemeterium Maius*⁴⁴. In S. Callisto⁴⁵ (vedi fig. 118) e S. Ermete⁴⁶ (fig. 125) esso appare invece in forme banalizzate e rese attraverso astratti rimandi bidimensionali. Nel cimitero dei SS. Pietro e Marcellino⁴⁷ (vedi fig. 119), il graticcio viene proposto con il consueto profilo ad assi incrociate, evidentemente allusivo all'ambientazione paradisiaca, come conferma la presenza di una coppia di defunti sospesi al di sotto di un cielo tempestato di stelle e serti floreali, colti nell'attitudine *expansis manibus*. In tutti questi casi, sopra un alto zoccolo o sulle pareti dei cubicoli, si dispiega una cancellata costituita da un reticolo di linee su fondo bianco intersecate in senso ortogonale e diagonale, mentre le aperture del recinto lasciano intravedere macchie variopinte, in cui scorgiamo l'eco di vegetazioni stilizzate⁴⁸.

È interessante osservare come il ricorso al tema del recinto sia attestato anche nella decorazione di sarcofagi in pietra. In particolare, un sarcofago conservato a Roma⁴⁹, ma proveniente da Albano

⁴¹ TACCALITE 2004, p. 410.

⁴² Si tratta di una tradizione già attestata nella cultura figurativa ebraica; cfr. VISMARA 1986, pp. 389-392; p. 502, n. 306.

⁴³ WILPERT 1903, tavv. 91.2, 121, 201.

⁴⁴ *Ibid.*, tav. 245.2.

⁴⁵ *Ibid.*, tavv. 134, 143; si veda anche: CALCAGNINI CARLETTI 1979, pp. 99-113.

⁴⁶ WILPERT 1903, tav. 115.

⁴⁷ *Ibid.*, tav. 218.

⁴⁸ Interessante, a questo proposito, è la decorazione marmorea che finge l'*opus reticulatum* nel cubicolo Ao della catacomba di Pretestato, attestata tra la fine del IV e l'inizio del V sec. d.C. Anche qui ritorna lo schema geometrico a losanghe listellate impiegato in funzione illusionistica, a delimitazione di uno spazio interno, separato rispetto ad un esterno aperto e verdeggiante; cfr. SPERA 1992, pp. 295-299.

⁴⁹ Rep. I, n. 775, Museo Nazionale Romano; cfr. KOCH 2000, p. 51, tav. 128. Il Brandenburg anticipa la datazione, negando il carattere cristiano del sarcofago sulla base della decorazione a scudi e lance dei lati corti, tipica dei sarcofagi pagani del II e della prima metà del III sec. d.C., cfr. BRANDENBURG 2004, p. 7, fig. 8.

gorie decorative polisemantiche, che si prestano ai più diversi utilizzi. Nei contesti abitativi lo si continua a trovare in peristili e *viridaria* o in corrispondenza di ambienti di rappresentanza e stanze da letto aperte su di essi – come forse avviene nell'ambiente 31 della "villa grande" di San Sebastiano⁴¹ –, al fine di prolungare attraverso un partito illusorio l'idea del giardino e di immergere lo spettatore in un pergolato immaginario, circondato da un'architettura allusiva. In ambito sepolcrale, invece, la rappresentazione di transenne e graticci, oltre cui si dipanano schematiche vedute naturalistiche, recinge cubicoli o decora arcosoli, delimitando uno spazio sacro, rappresentazione dell'*hortus conclusus* edenico⁴².

In genere, tali motivi che si atte-

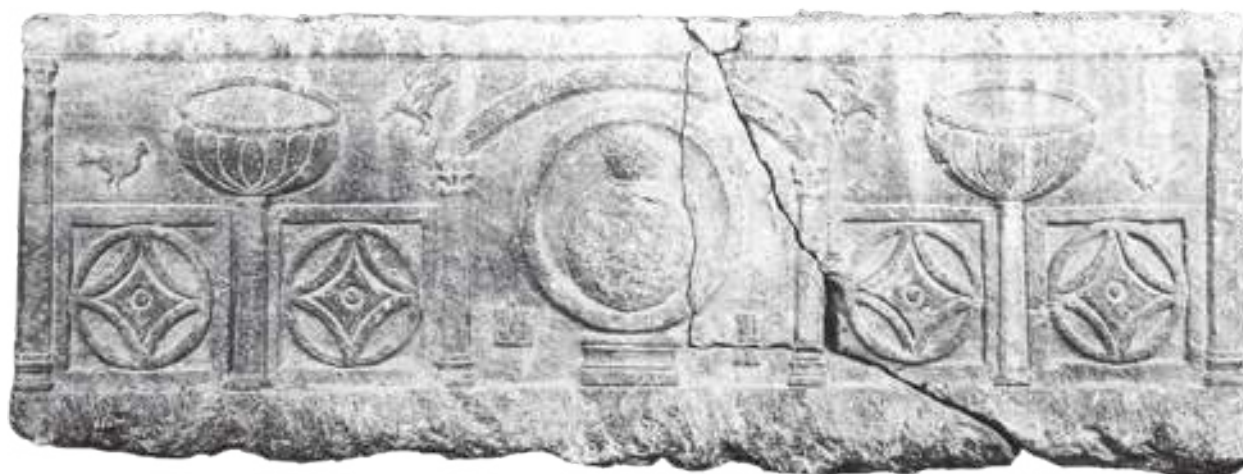


Fig. 126 - Albano Laziale, sarcophago (BRANDENBURG 2004, p. 25, fig. 8).

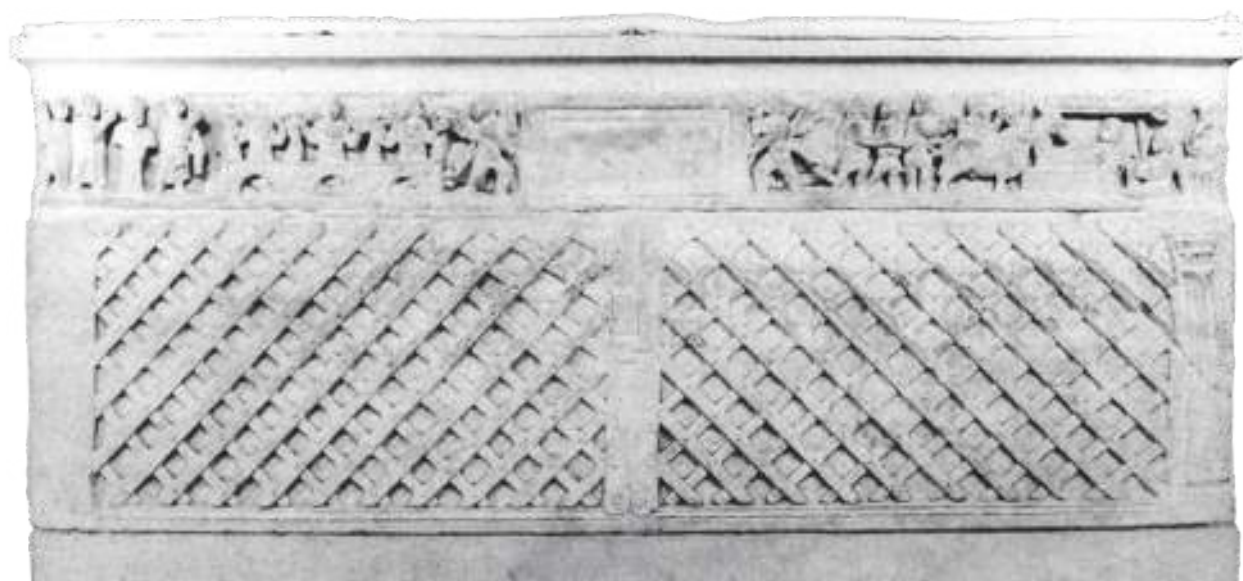


Fig. 127 - Boville Ernica (FR), sarcophago (SCHMIDT 2004, p. 103, fig. 1).

Laziale (fig. 126), comunemente datato nel tardo V o VI sec. d.C., presenta una singolare decorazione sulla fronte della cassa, che lascia scorgere delle analogie con i concetti sin qui delineati: al centro, il busto clipeato di un defunto connotato dai tipici attributi del letterato (un codice e un fascio di rotoli) trova spazio entro un'arcata sostenuta da due colonne corinzie. Ai lati di questa struttura, si diparte la raffigurazione simmetrica del recinto di un giardino sepolcrale, sul quale poggiano due bacini d'acqua, mentre volatili svolazzano o sono appollaiati sulla ringhiera. Anche se il motivo della transenna viene qui sostituito da un *cancellum* a modulo quadrato e circolare, entro cui si inserisce un elemento romboidale con borchia al centro, le suggestioni paradisiache, veicolate dalle caratteristiche dell'ambientazione, sembrano assicurare al defunto salvifiche prospettive oltremondane, non dissimili da quelle invocate dalle pareti delle catacombe.

Un più stretto legame con i partiti decorativi ad assi incrociate degli arcosoli cimiteriali è evidente in un altro sarcophago paleocristiano rinvenuto nei pressi di Boville Ernica⁵⁰ (fig. 127), in Lazio, e datato alla metà del IV sec. d.C. La fronte della cassa mostra un *cancellum* chiuso, posto su una corsia di scorri-

⁵⁰ Da ultimo si veda: SCHMIDT 2004, pp. 97-102, a cui si rimanda anche per ulteriore bibliografia in n. 1 a p. 97.

mento per le rotelle, costituito da due battenti a grata con maglie romboidali. Si tratta di una realistica riproduzione di un cancello, la cui estrema accuratezza risulta ben visibile nella rifinitura di ogni elemento della rete, del chiavistello e del buco della serratura. Benché si tratti di un motivo piuttosto infrequente nell'orizzonte figurativo dei sarcofagi paleocristiani, attestato in pochi altri esemplari⁵¹, esso ci pone tuttavia in dialogo diretto con le lineari incannucciate "a maglie larghe" di Domitilla, di S. Callisto o S. Ermete. Pensando, inoltre, alle sacre rappresentazioni scolpite nell'attico del coperchio (nel settore sinistro, la scena veterotestamentaria dei tre fanciulli ebrei nella fornace; nel settore destro, la scena neotestamentaria della Natività ed Epifania di Gesù) sorge spontanea la suggestione di intravedere nelle maglie del recinto una promessa salvifica, una prolessi edenica evocata attraverso le grate di un giardino sepolcrale.

⁵¹ Un sarcofago conservato negli Stati Uniti, a San Marino (California), decorato con raffigurazione delle stagioni, mostra anch'esso un grande cancello a maglie romboidali. Il Koch suggerisce possa trattarsi di un giardino sepolcrale, cfr. KOCH 1990, pp. 59-70, figg. 1a-d e 3a-e.

CAPITOLO VII
LA FORTUNA DEL GIARDINO DIPINTO
NELL'AULA SUD DELLA BASILICA DI AQUILEIA

1. LA BASILICA DI AQUILEIA E IL SUO PROGRAMMA DECORATIVO

A conclusione del percorso fin qui delineato sembra opportuno dedicare un approfondimento alle limitate tracce di pittura di giardino conservate nel contesto della Basilica di Aquileia. L'esempio è stato affrontato in altre sedi, ma si pensa che una riconsiderazione alla luce di una più ampia lettura del tema degli *horti picti*, possa consentire di meglio comprenderne l'adesione a una tradizione consolidata e al contempo il rinnovato portato semantico.

Il complesso episcopale di Aquileia, commissionato durante il primo trentennio del IV sec. d.C. dal vescovo Teodoro (308-319 d.C.)¹, presenta una struttura emblematica caratterizzata da tre aule rettangolari anabsidi disposte a U entro i limiti di un'*insula*, forse occupata in precedenza da magazzini, succeduti a loro volta ad una *domus*². L'accesso avveniva da oriente, dove una serie di ambienti minori, tra i quali è stato riconosciuto quello adibito a battistero³, immetteva nelle due aule parallele pavimentate a mosaico⁴ e in un'aula trasversale con pavimento in cocchiopesto⁵. Malgrado l'ampio dibattito non ancora concluso⁶, è opinione comune che l'organicità e la razionalità sottese all'organizzazione del complesso, pensato come una giustapposizione di semplici volumi, siano tali da attestarne una concezione unitaria⁷; ciò viene suggerito dai contenuti delle epigrafi musive, rinvenute nell'aula nord e sud, che attribuiscono la committenza a Teodoro⁸.

La complessa articolazione delle aule teodoriane, oltre ad essere una mirabile testimonianza del delicato trapasso architettonico che dalla *domus ecclesiae* condusse alla basilica canonica⁹, ha costituito sin dall'inizio un'annosa questione che ha diviso gli studiosi sulla funzione da attribuire alla duplicità strutturale, che caratterizza il sistema della "cattedrale doppia".

Alle ipotesi di M. Mirabella Roberti e di L. Bertacchi, che scorgevano nella decorazione musiva un'argomentazione fondamentale per identificare nell'aula settentrionale il *catechumenaemum*, ossia l'ambiente deputato all'istruzione di coloro che ancora non avevano ricevuto il battesimo, e nell'aula meridionale il luogo della sinassi liturgica¹⁰, si sono contrapposte le opinioni di molti studiosi che ri-

¹ Per l'episcopato di Teodoro l'unico appiglio cronologico proviene dalla sua partecipazione al concilio antidonatista di Arles, nel 314 d.C., dove si sottoscrive come *episcopus de civitate Aquilegensium, provincia Dalmatia*, cfr. CUSCITO 1977, p. 150; MENIS 1982, p. 465.

² MIRABELLA ROBERTI 1953, pp. 209-244.

³ BERTACCHI 1980, p. 189; MENIS 1996, pp. 61-74.

⁴ Dimensioni: m 37 x 20 l'aula sud; m 37 x 17 l'aula nord.

⁵ Dimensione: m 28 x 13,5.

⁶ Si vedano i recenti contributi di BRANDENBURG 2006, pp. 19-60; LEHMANN 2006, pp. 61-82.

⁷ BERTACCHI 1980, p. 189.

⁸ MAZZOLENI 1996, pp. 209-243.

⁹ TESTINI 1982, p. 391.

¹⁰ MIRABELLA ROBERTI 1953, pp. 209-224; BERTACCHI 1980, pp. 219-220. Altre volte il catecumeneo è stato individuato nell'aula trasversale più piccola, cfr. BRUSIN, ZOVATTO 1957, p. 103.

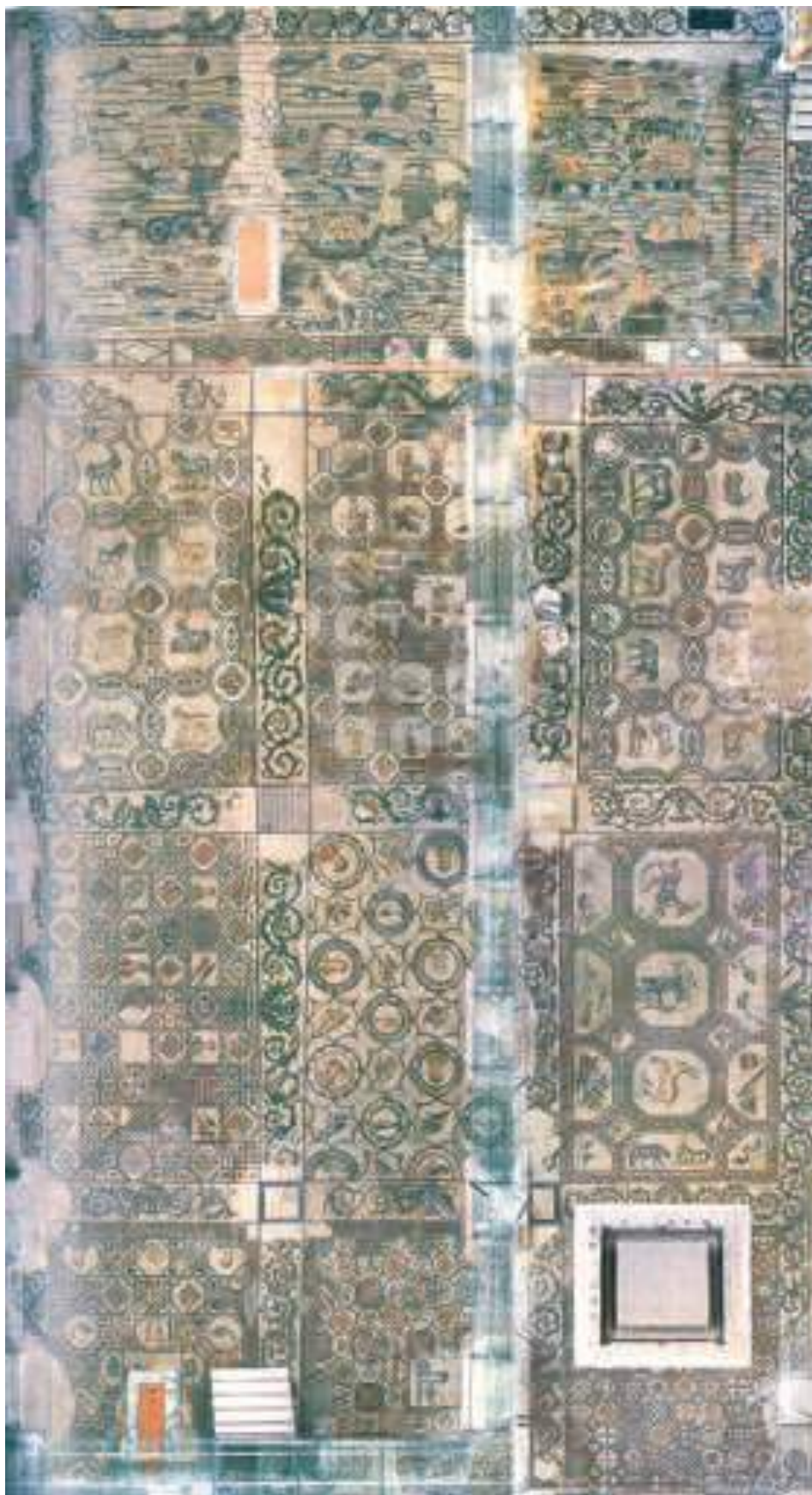


Fig. 128 - Aquileia, mosaico dell'aula sud (NOVELLO *et alii* 2012, p. 105, fig. 3).

conoscevano invece nell'aula sud la scuola di catecumenato, in virtù del carattere principalmente battesimale del piano iconografico dei mosaici pavimentali¹¹.

Sin dal momento della scoperta¹², infatti, i tappeti musivi che ricoprono la pavimentazione delle aule teodoriane, con le loro dimensioni di oltre 1300 metri quadri, hanno goduto di una fortuna esegetica alimentata dai più insigni specialisti dell'arte paleocristiana¹³.

È utile forse soffermarsi, seppur brevemente, sui contenuti dei pavimenti musivi, che dovevano essere stati ideati in stretta relazione semantica con la decorazione parietale, soprattutto nel caso dell'aula sud. Limitate considerazioni si possono avanzare per quanto riguarda l'aula nord, dove il rapporto fra il ricco pavimento musivo e ciò che rimane della decorazione parietale non sembra veicolare un concetto unitario: al repertorio fito/zoomorfo del pavimento, che si colloca nell'alveo della «corrente di gusto per visioni bucolico-marittime»¹⁴ e si caratterizza per l'assenza di figure umane, corrispondeva sulle pareti un ricco sistema decorativo a finto *opus sectile*¹⁵.

Più coerente appare il rimando simbolico delle decorazioni dell'aula sud, anche grazie alla loro più estesa conservazione¹⁶ (fig. 128). Il pavimento è organizzato in una maglia di larghe fasce di girali d'acanto, che determinano dieci campate interessate da un programma figurativo composito ed eclettico, dove ricche geometrie decorative, popolate da animali¹⁷, lussureggianti stilizzazioni floreali e variopinti frutti della terra, suggeriscono concetti di amenità e abbondanza paradisiaca. Accanto a questo consueto repertorio plurisemantico, si dipanano figurazioni antropomorfe, tra le quali scorgiamo cinque probabili ritratti di donatori¹⁸, realizzati nella seconda campata, presso l'ingresso settentrionale, da cui si accedeva all'aula, e una serie di ritratti vivacemente caratterizzati, messi in relazione da parte della critica con l'imperatore Costantino e i membri della sua famiglia¹⁹.

Il vero nucleo soteriologico ed ecclesiologico sotteso al pavimento musivo deriva, però, da altre figurazioni più prontamente identificabili in rapporto alla cultura teologica cristiana incentrata sul tema dell'annuncio: la cosiddetta Vittoria Eucaristica, con la corona e la palma, raffigurata alata e affiancata da due canestri (al centro della terza campata), il Buon Pastore con la pecorella sulle spalle, ambientato in un contesto bucolico (riquadro meridionale della seconda campata), la lotta tra il gallo e la tartaruga²⁰, trasposizione cristiana dell'archetipico conflitto tra bene e male (riquadro centrale della prima campata) e infine nella campata orientale, estese a tutta la larghezza dell'aula, le tre scene

¹¹ Già Gnirs aveva iniziato la discussione definendo l'aula meridionale *consignatorium*, cioè luogo per la celebrazione del sacramento della confermazione, e l'aula settentrionale *ecclesia*, ambiente deputato alla celebrazione dell'eucarestia, cfr. GNIRS 1915b, pp. 166-169. In tempi recenti G.C. Menis, studiando la dinamica rituale dei riti battesimali aquileiesi, ha rilanciato l'ipotesi che identifica l'aula meridionale con un catecumeneo, sulla base delle tematiche battesimali sottese alla decorazione pavimentale e, soprattutto, per la continuità funzionale delle due aule parallele nel corso di tutto il IV sec. d.C.: l'aula nord, ampliata probabilmente già verso la metà del secolo nella grande Basilica post-teodoriana, avrebbe perpetuato la sua prima destinazione eucaristica, mentre l'aula sud avrebbe continuato a fungere da sala per le assemblee non eucaristiche presiedute dal vescovo; cfr. MENIS 1996, pp. 61-74; TAVANO 1981, pp. 145-165. La discussione di quella che nel gergo tecnico è stata definita *vexata quaestio*, ossia della funzione del sistema di due o più chiese nello stesso luogo, è troppo vasta per essere esaurita nell'ambito della presente trattazione. Per una breve sintesi sull'*altercatio* aquileiese, si veda da ultimo: VILLA 2003, p. 504, n. 7.

¹² GRAF VON LANCKORONSKI, NIEMANN, SWOBODA 2007; GNIRS 1915b; CECHELLI 1933.

¹³ Per una sintesi bibliografica sui vari autori che hanno contribuito alla lettura del complesso musivo della Basilica, cfr. CUSCITO 2006, pp. 91-92.

¹⁴ TESTINI 1982, p. 392.

¹⁵ SALVADORI, TIUSSI, VILLA 2014.

¹⁶ Il pavimento si conserva per ca. 750 metri quadri, mentre il rivestimento parietale si preserva per un'altezza di ca. 90 centimetri per una lunghezza complessiva di 38 metri.

¹⁷ Un'interessante lettura esegetica del bestiario del pavimento musivo della Basilica di Aquileia è stata operata da QUACQUARELLI 1982, pp. 429-462.

¹⁸ NOVELLO 2012, pp. 235-236, in merito al valore autorappresentativo di tali raffigurazioni.

¹⁹ La proposta, avanzata dal Kähler, seguito dal Klauser e dal Gerke, si basa sul confronto con l'iconografia della famiglia imperiale offerta dalle monete e dall'arte figurativa in genere. La Bertacchi prosegue oltre, ricordando la ripetuta presenza di Costantino ad Aquileia fra il 313 e il 333, confortata da numerose leggi ivi promulgate in quel torno d'anni; cfr. KÄHLER 1962; GERKE 1969; BERTACCHI 1980, p. 203.

²⁰ Lo stesso soggetto si trova nella decorazione dell'aula nord. Interessante, al fine di individuare le diversità stilistiche esistenti tra le due aule teodoriane, è il confronto tra le due redazioni; cfr. BERTACCHI 1980, fig. 157 (aula nord), fig. 169 (aula sud).

del ciclo biblico di Giona, liberamente disposte in un ambiente marino ravvivato da un'innumerabile quantità di pesci, mentre genietti alati nudi sono intenti alla pesca su barche o su scogli.

In questo programma figurativo imperniato sul concetto di salvezione, intesa come beatitudine nell'Aldilà, si inseriva coerentemente la decorazione pittorica raffigurante il motivo del giardino, di cui rimangono limitate ma eloquenti tracce.

2. GLI AFFRESCHI DELLA PARETE MERIDIONALE DELL'AULA SUD

A fronte del vivace dibattito scientifico che ha generalmente interessato il sistema decorativo pavimentale della Basilica di Aquileia, meno intense appaiono le attenzioni riservate ai rivestimenti parietali ad affresco, indubbiamente limitati nelle superfici conservate, ma assolutamente eccezionali nel panorama della decorazione pittorica di età paleocristiana²¹.

Delle pitture che originariamente rivestivano gli spazi del complesso teodoriano sopravvivono unicamente ridotte porzioni, recuperate tra l'ultimo decennio del XIX e i primi due decenni del XX sec., nel corso degli scavi condotti da G. Niemann nel 1893²² (nell'aula nord), da R. Machnitsch, a partire dal 1909, e da A. Gnirs tra il 1914 e il 1915 (nell'aula sud)²³.

In particolare, per quanto concerne l'aula sud, i frammenti di rivestimento pittorico vennero portati alla luce in concomitanza con la scoperta del tessellato pavimentale, circostanza che spiega l'interesse comprensibilmente inferiore suscitato dai lacerti affrescati, pure rinvenuti perfettamente aderenti ai muri perimetrali dell'aula, per un'altezza di circa 90 centimetri²⁴. Della muratura meridionale, relativamente ai settori orientale ed occidentale²⁵, permangono *in situ* circa 12 e 6 metri di tale zoccolatura, mentre un'altra porzione affrescata, conservatasi per un'estensione di circa 20 metri, venne staccata negli anni ottanta del secolo scorso per essere smembrata su cinque supporti mobili, in attesa di una serie di interventi di pulitura e consolidamento, conclusi nel 2013²⁶.

In alcuni accenni critici, quasi sempre molto laconici, si intuivano le particolarità iconografiche della decorazione inferiore di questa parete già al momento della scoperta²⁷, mettendone in evidenza



Fig. 129 - Aquileia, Basilica, aquarello di L. Perco (BERTACCHI 1980, p. 214, fig. 184)

²¹ Lo studio della decorazione parietale e dei soffitti dell'impianto teodoriano della Basilica di Aquileia ha recentemente preso le mosse da un ambizioso progetto scientifico sostenuto dalla Società per la Conservazione della Basilica di Aquileia e dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia. Per le pubblicazioni dei risultati si rimanda a: PROVENZALE, TIUSSI, VILLA 2006, pp. 185-209; SALVADORI 2006, pp. 171-184; SALVADORI, TIUSSI, VILLA 2010, pp. 187-204.

²² GRAF VON LANCKORONSKI, NIEMANN, SWOBODA 2007.

²³ GNIRS 1915b, pp. 139-172.

²⁴ Sull'«Eco del Litorale» dell'11 agosto 1909 comparve uno dei primi accenni nella stampa sulla scoperta degli affreschi *in situ*. Tra le pubblicazioni scientifiche, cfr. DREXLER 1909, pp. 473-477; PLANISCIG 1909, p. 478; SWOBODA 1909, p. 12.

²⁵ SALVADORI, TIUSSI, VILLA 2010, p. 192.

²⁶ In occasione del Giubileo è stato presentato un primo riquadro restaurato, della lunghezza di m 4 circa (TAVANO 2000, pp. 46-47), mentre più recentemente, nell'ambito della mostra dedicata a Costantino, tenutasi ad Aquileia (Aquileia, Palazzo Meizlik - Museo Archeologico Nazionale - Basilica, 5 luglio - 3 novembre 2013), sono stati esposti *in toto* i pannelli restaurati con il patrocinio della Banca Popolare di Vicenza e della Fondazione Aquileia (*Costantino e Teodoro* 2013, pp. 147, 260-261, fig. 113 a p. 260).

²⁷ DREXLER 1909, p. 473; GNIRS 1915a, p. 63.



Fig. 130 - Aquileia, Basilica, transenna (SALVADORI, PAVAN 2012-2013, p. 353, fig. 12).



Fig. 131 - Aquileia, Basilica, particolare della transenna con figura antropomorfa (SALVADORI, PAVAN 2012-2013, p. 353, fig. 14).

le cifre fondamentali in un motivo a transenna e nella rappresentazione di un *locus amoenus* edenico, animato da figure di piccoli geni, volatili e fontane²⁸. L'integrazione delle notizie risalenti agli anni del rinvenimento con vecchie riproduzioni fotografiche²⁹ e con la documentazione ad acquarello realizzata dal L. Perco negli anni Sessanta del XX secolo³⁰ (fig. 129) ci permette di sottoporre a verifica quanto, allo stato attuale delle cose, appare leggibile, ossia la delineazione di un ambiente naturalistico, strettamente apparentato con l'iconografia del "giardino dipinto" nata nell'alveo della pittura parietale romana e trasmessa al repertorio figurativo tardoantico.

Il motivo della recinzione, primo indicatore qualificante il giardino in quanto tale, è costituito da una transenna ad assi incrociate, dipinte ad imitazione di essenze lignee intagliate e caratterizzate, nei punti di unione, da borchie "bronzee" (fig. 130). Il *cancellum* doveva svilupparsi nella superficie inferiore della parete, formando delle nicchie, all'interno delle quali dovevano disporsi fontane a vasca quadrangolare, sormontate da *labra* marmorei traboccanti di acqua zampillante, come attestato dalla versione grafica del Perco e confermato dai recenti interventi di restauro. Le uniche raffigurazioni di animali che scandiscono lo spazio davanti al *cancellum* dovevano essere dei pavoni rappresentati di profilo. Sempre grazie all'acquarello, si nota una presenza antropomorfa (fig. 131), inconsueta nel repertorio delle pitture di giardino e che sfugge quindi a confronti puntuali: si tratta di un erote, dalle ali color indaco e il mantello verde-azzurro, colto nell'atto di riversare dei fiori rossi in un canestro. La figura dell'erote, benché scarsamente documentata nella serie delle pitture di giardino, appare tuttavia in due esempi di II sec. d.C. attestati a Brescia (BR2) e a Narbonne (CL1), rivelando un sotterraneo vitalismo dionisiaco sotteso alle gioiose manifestazioni vegetali.

L'esempio offerto dai lacerti della parete meridionale dell'aula sud di Aquileia si rivela, quindi, di fondamentale importanza nell'itinerario di sviluppo del genere delle pitture di giardino, poiché attesta nei decenni iniziali del IV sec. d.C. la fortuna di un tema iconografico di lunga tradizione.

²⁸ Un'ultima interessante lettura interpretativa di tale decorazione è stata sviluppata da SALVADORI 2006, pp. 171-184.

²⁹ Si tratta di un'immagine in bianco e nero pubblicata in BERGAMINI, TAVANO 1984, p. 109.

³⁰ BERTACCHI 1980, fig. 184; TAVANO 2000, p. 47, fig. III.6.



Fig. 132 - Aquileia, Basilica, particolare della transenna su due registri (SALVADORI, PAVAN 2012-2013, p. 353, fig. 13).

Nonostante l'innegabile lacunosità, legata alla limitata estensione in altezza dei frammenti superstiti, non consenta di verificare le sintassi decorative esperite nella zona superiore della parete, le aeree e impressionistiche macchie color verde inframmezzate di rosso e azzurro, che si evidenziano nelle aperture di risulta fra le assi incrociate del cancello³¹, sembrano alludere ad uno spazio fitomorfo, che non esclude uno sviluppo ulteriore in altezza, suffragato da un secondo registro di assi lignee³² (fig. 132). Il *cancellum* viene qui presentato in tutta la sua solidità materiale, con particolare perizia nella resa dei trapassi chiaroscurali evocati dalle incidenze luminose, e poco importano le ingenuità prospettiche con cui viene scorcio il piano della transenna³³: l'iconografia del giardino non ne risulta compromessa o semplificata, anzi ne guadagna in efficacia, ribadendo i fondamentali elementi di uno spazio verde, aperto illusionisticamente al di là della parete. È una concezione formale diametralmente opposta rispetto ai graticci astratti che campiscono nello stesso periodo le pareti e gli zoccoli dei cubicoli catacombali, tanto più che la staccionata aquileiese rivela più stringenti confronti con la già citata pittura rinvenuta in via Genova³⁴, a Roma, e datata tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C. Analoghi *cancelli* sormontati da erme maschili dalle linee di contorno pesantemente marcate sono attestati, sempre nella fase di IV sec. d.C., nella *Domus Petri* sotto S. Sebastiano³⁵, nella catacomba di S.ta Ciriaca³⁶, a Roma, e in un cubicolo della necropoli paleocristiana di *Naissus*³⁷ (fig. 133), nell'odierna Serbia. In tutti questi casi il motivo della recinzione rappresenta il *topos* fondamentale, al quale vengono sacrificati i consueti attributi vegetali del giardino dipinto, il più delle volte risolti in metonimiche allusioni (fiori e fogliami stilizzati), suggerite al di là della transenna.

Più in generale, l'idea di un giardino festoso aperto al di là del recinto, oltre a suggerire e dilatare spazi e prospettive, poteva contribuire a rinsaldare l'unità tematicamente paradisiaca del programma decorativo del pavimento, prefigurando uno spazio beatifico, del quale i fedeli erano simbolicamente

³¹ È possibile si tratti di «fiorellini stilizzati quadripetali e a forma di campanula», cfr. BERTACCHI 1980, p. 174.

³² Ivi, Tra il 2012 e il 2013, in occasione della mostra "Costantino 313 d.C." (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 - 17 marzo 2013), presente anche a Roma (Colosseo e *Curia Iulia*, 27 marzo - 15 settembre 2013), la Fondazione Aquileia in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli Venezia Giulia e con l'Arcidiocesi di Gorizia ha presentato una ricostruzione virtuale della Basilica teodoriana di Aquileia che evoca l'assetto del *locus amoenus* sulle pareti meridionale ed occidentale, con uno sviluppo in altezza esteso sino alla linea d'imposta delle aperture. La ricostruzione è stata presentata anche in occasione della già citata mostra dedicata alla città di Aquileia in età costantiniana; cfr. *Costantino e Teodoro* 2013, p. 145, fig. 3.

³³ CECHELLI 1933, p. 168.

³⁴ DE CAROLIS 1976, pp. 44-47, tavv. 18-21; vedi *supra*, CAPITOLO V, PARAGRAFO 4.

³⁵ MIELSCH 1978, pp. 192-193, tav. 98.1.

³⁶ MARUCCHI, SÄGMÜLLER 1912, fig. 34.

³⁷ MIRKOVIĆ 1956, pp. 85-110; figg. 12, 13, 15, 17.

invitati a far parte³⁸. L'utilizzo del motivo nel contesto figurativo dell'aula sud avrebbe acquisito un risvolto salvifico soprattutto in relazione al richiamo della storia di Giona e dell'immagine del Buon Pastore. E avvalora ancor più i connotati paradisiaci, prefigurati dalle piacevolezze dell'*hortus conclusus*³⁹, l'idea che nell'aula sud avesse luogo l'educazione dei catecumeni, come ipotizzato in tempi recenti da alcuni studiosi.

Questo paradiso edenico, rievocato nelle forme di uno spazio recintato⁴⁰, dove l'acqua scorreva in abbondanza, si sarebbe aperto sulla parete opposta rispetto all'entrata, individuata in prossimità della fine della seconda campata, sul lato settentrionale⁴¹, sviluppando una figurazione completa-



Fig. 133 - Serbia, *Naissus*, necropoli (MIRKOVIĆ 1956, p. 97, fig. 19).

mente allineata a quel nucleo iconografico-semanticamente riconosciuto da G.C. Menis nelle immagini della lotta tra il gallo e la tartaruga, della Vittoria e del Buon Pastore. Quest'ultimo riferimento iconico, attorniato da inserti periferici che ambientano la situazione in un contesto agreste e bucolico, avrebbe potuto fungere da prolessi alla visione paradisiaca campita sulla parete sud, suggellando il trapasso a

una dimensione escatologica, concepita come promessa riservata a quanti raggiungeranno la vita beata al seguito del Buon Pastore⁴².

Purtroppo, l'esiguità di quanto allo stato attuale sopravvive non consente di conoscere lo sviluppo del sistema pittorico nella parte alta della parete né di verificarne l'effettiva prosecuzione lungo le restanti pareti. In particolare, come testimoniano i lacerti recuperati in giacitura secondaria dagli scavi di inizio Novecento⁴³, le murature settentrionale ed orientale dovevano presentare un sistema a finte specchiature marmoree, sul quale



Fig. 134 - Aquileia, Basilica, frammento con elementi architettonici (NOVELLO et alii 2012, p. 102, fig. 1).

³⁸ SALVADORI 2006, p. 180.

³⁹ TAVANO 2000, p. 46.

⁴⁰ Nella recente lettura sviluppata dalla Popović sul tema dei "cancelli del Paradiso", la studiosa cita il caso del *locus amoenus* di Aquileia, accanto agli esempi tardoantichi di *Naissus* e Salonico, ritenendolo una rappresentazione paradisiaca mutuata dall'iconografia dei giardini dipinti di tradizione imperiale, cfr. POPOVIĆ 2012, pp. 65-82.

⁴¹ La Bertacchi, procedendo ad un riesame di tutte le strutture visibili e dei rilievi delle parti ricoperte, ha redatto una planimetria degli ambienti minori grazie alla quale ha proposto la posizione di alcune porte. In particolare, il vano di accesso all'aula sud costituisce l'estremità meridionale di un lungo disimpegno articolato in tre parti. Si tratta di un ambiente pavimentato a mosaico con motivi geometrici; cfr. BERTACCHI 1980, pp. 197-198.

⁴² ORANGE 1953, pp. 185-195.

⁴³ *Ibid.*, pp. 192-193.

poteva forse svilupparsi un secondo registro scandito da una serie di colonne sormontate da un fregio architettonico (*fig. 134*): si tratta di un apparato decorativo che perpetuerebbe i dettami di un modello largamente diffuso nella tarda età imperiale, e che trova ampia ricezione, in varie declinazioni formali, anche nei sistemi parietali dell'edilizia domestica della Cisalpina⁴⁴.

Inserito all'interno di un complesso basilicale, in un'età di incubazione del lessico figurativo cristiano, il motivo del *locus amoenus* viene acquisendo connotazioni nuove, salvifiche, prossime al concetto del paradiso edenico delle origini. Calata sulla parete di un'aula cristiana, tale concezione viene a suggellare lo spazio sacro, frantumando il crogiuolo di sopravvivenze pagane al servizio di nuovi dettami dottrinali.

⁴⁴ SALVADORI, TUSSI, VILLA 2010, p. 201.

CATALOGO

PREMESSA

Il catalogo raccoglie la documentazione edita ed è organizzato in sezioni sulla base di un criterio geografico, a partire dall'Italia per comprendere poi le testimonianze individuate in diversi territori delle province romane. Il supporto fondamentale per la realizzazione di questo *corpus* è stato il catalogo di W. Jashemski edito nel 1993 come appendice al volume *The Gardens of Pompeii Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, che qui viene integrato con altri esempi provenienti soprattutto dalle aree provinciali.

All'interno delle varie sezioni, i siti nei quali si registrano esempi di pitture di giardino sono introdotti in ordine alfabetico. Nel caso della documentazione di Pompei e Ercolano i casi vengono presentati seguendo la divisione per *regiones*. La scheda prevede la denominazione del contesto di provenienza anticipata da un codice identificativo, sempre riportato tra parentesi nei vari capitoli allorché viene citata un'attestazione. Il codice consente dunque una più immediata consultazione del catalogo.

La struttura della scheda prevede *in primis* la planimetria dell'edificio, sulla quale – ove possibile – viene indicata con il colore rosso la collocazione della pittura di giardino; ciò consente di comprendere l'importanza della localizzazione del giardino dipinto nell'organizzazione generale dell'edificio, nonché la sua estensione. Affiancata alla pianta dell'edificio è prevista un'immagine il più possibile di impostazione generale, selezionata in modo tale da non essere una replica rispetto a quelle presenti nei vari capitoli: mentre quest'ultime si riferiscono a dettagli e sezioni della parete, funzionali agli aspetti via via affrontati, le immagini del catalogo cercano di essere rappresentative delle caratteristiche generali della pittura considerata.

Segue poi la parte di testo in cui, sotto la voce *collocazione*, viene indicato il contesto in cui si trova la pittura di giardino, con uno sguardo allargato che include il rapporto con gli altri vani dell'edificio e di conseguenza un'attenzione particolare agli assi di percezione visiva. La voce *descrizione* comprende la parte più ampia del testo che enuclea i caratteri delle pitture seguendo la canonica suddivisione in zoccolo, zona mediana e zona superiore. Ovviamente l'impostazione prevede un approccio diversificato qualora la pittura sia attestata esclusivamente in stato frammentario. Nel complesso, oltre a una descrizione generale dello schema della pittura, sono indicati in maniera molto sintetica gli elementi del repertorio decorativo nonché l'associazione con scene figurate o con altri temi iconografici.

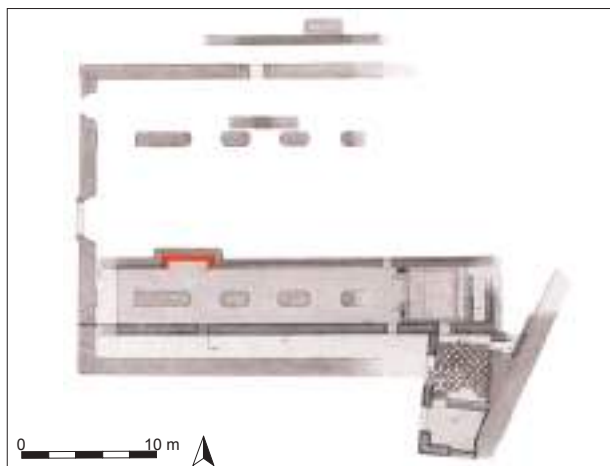
A queste voci seguono la *datazione* e la *bibliografia*.

Tutti gli esempi considerati nei capitoli I-V sono accompagnati dalla scheda di catalogo. Per quanto riguarda i materiali citati nel capitolo VI, non avendo il testo l'obiettivo di affrontare uno studio sistematico dell'iconografia del giardino nella cultura figurativa paleocristiana, ma volendo piuttosto delineare il repertorio di un'immagine del giardino utilizzata per esprimere l'idea di un Aldilà inteso come luogo di beatitudine, analoga schedatura è sembrata inopportuna. Poiché si tratta di numerosissimi esempi che riflettono solo parzialmente gli elementi fondativi dell'immagine del giardino venutasi a creare alla fine del I sec. a.C., una loro schedatura avrebbe richiesto uno studio approfondito che in prima battuta si ponesse il fine di discernere, attraverso una serie di parametri, i casi realmente assimilabili al modello degli *horti picti*. Questo tipo di valutazioni avrebbe comportato un ampliamento troppo significativo della ricerca, che in questa fase si è ritenuto di non dover affrontare¹. Anche per quanto riguarda i lacerti di affresco provenienti dalla Basilica di Aquileia non si è proceduto ad effettuare una scheda di catalogo in quanto il capitolo VII stesso è concepito come l'approfondimento di una testimonianza che, per quanto frammentaria, si rivela unica ed eccezionale per comprendere le potenzialità iconografiche e semantiche del tema del giardino ancora agli inizi del IV sec. d.C.

¹ Su questa problematica si vedano i recenti lavori di E. Morvillez (MOVILLEZ 2014).

ITALIA

ASSISI

A1 - Cosiddetta *Domus Musae*

Collocazione e descrizione. L'edificio è caratterizzato dalla presenza di un corridoio con finestre a feritoia, da interpretare verosimilmente come un criptoportico, che in origine doveva circondare uno spazio aperto centrale, probabilmente adibito a giardino. Al centro di una delle pareti del corridoio si apre una nicchia che presenta una raffinata decorazione con rami e fiori fittamente distribuiti sulla superficie senza un preciso ordine, su un fondo bianco, tra cui sono raffigurati volatili appollaiati. Le pareti racano uno zoccolo a fondo nero diviso in riquadri decorati da motivi miniaturistici, tra cui tralci di foglie, rosette e quadretti con animali marini, maschere o *gorgoneia*. La zona mediana, a fondo giallo, è invece suddivisa in riquadri piatti per mezzo di candelabri alternati a palme. Più semplice è lo

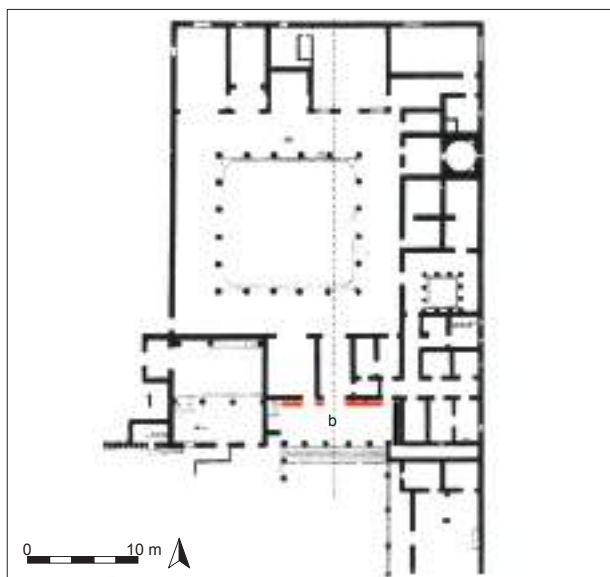


schema della porzione superiore, sempre a fondo giallo, decorata da ghirlande e piccoli candelabri.

Datazione. Pitture attribuibili al IV stile.

Bibliografia. GUARDUCCI 1979, pp. 269-298; STRAZZULLA 1985, pp. 77 ss.; MANCA 2005, pp. 46-47; BOLDRIGHINI 2007, pp. 360-361, fig. 3; BOLDRIGHINI 2008, p. 114, fig. 4.

BOSCOREALE

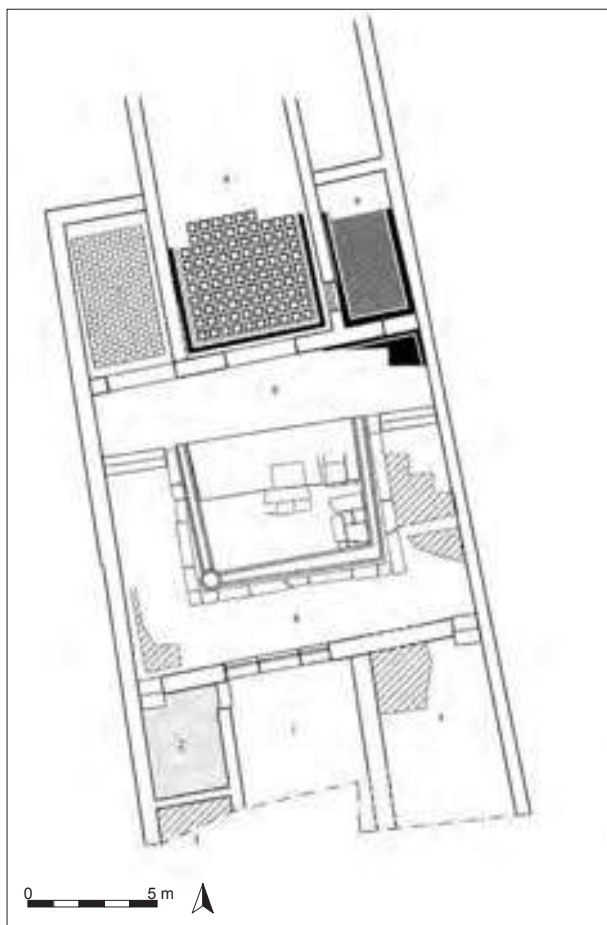
BO1 - Villa di *P. Fannius Synistor*

Collocazione e descrizione. Il vestibolo (b), che conduceva ai quartieri residenziali della villa e a cui si accedeva da una scalinata e attraverso un portico, era caratterizzato da una parete di fondo decorata da una fila di colonne disposte in asse con quelle reali, tra le quali si apriva un immaginario giardino popolato di alberi e uccelli. Uno degli intercolumnni presentava una finta tenda appesa, nella tradizione tipica del II stile; un altro era decorato da una grande anfora e uno scudo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di II stile (50-40 a.C.).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 372-375.

BRESCIA

BR1 - *Domus* B di Santa Giulia

Collocazione. Lacerti ipoteticamente pertinenti ad una parete del porticato ad U del vano 5 della *Domus* B del complesso di Santa Giulia, a Brescia.

Descrizione. Gli affreschi superstiti sembrano far parte di un pannello profilato sul lato destro da una larga fascia azzurra al cui interno è possibile identificare, nella zona inferiore, l'orlo di un largo cratere, colmo d'acqua zampillante, completamente immerso in una composizione naturalistica dipinta su uno sfondo rosso cupo, che pare espandersi verso l'alto. Il cratere, del tipo a campana, presenta riflessi marmorei e conserva parte dell'ansa destra; dal recipiente sembra originarsi un fitto viluppo di rami e foglie lanceolate con andamento ricadente verso il basso, a guisa di fronde di oleandro, mentre nel mezzo dell'intreccio fitomorfo si stagliano fiorellini e petali lobati azzurri screziati di bianco.

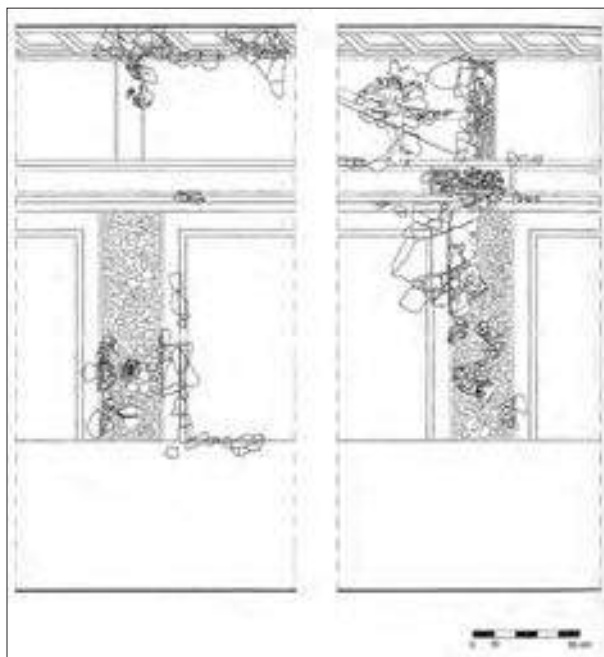
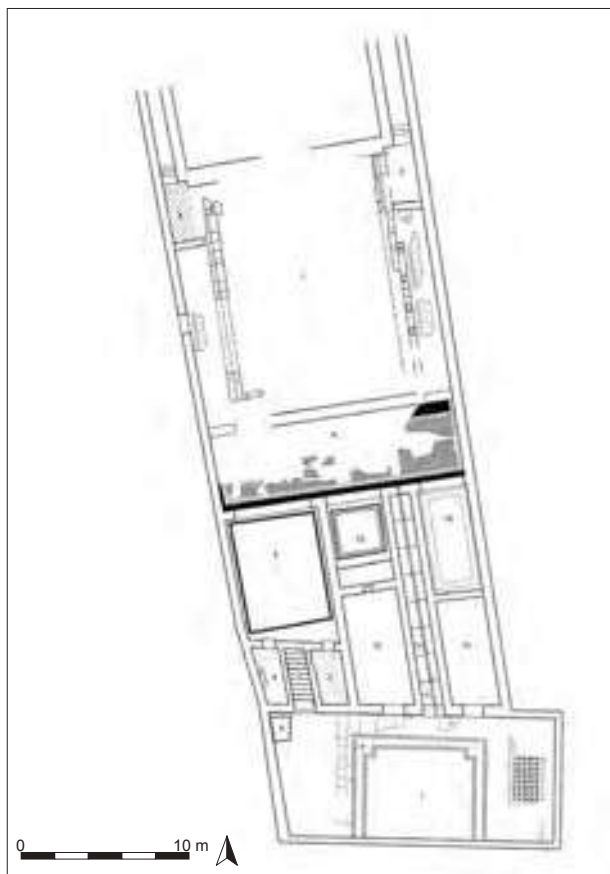
Procedendo verso l'alto, l'intrico vegetale si dirada, differenziandosi tipologicamente con foglie a forma ovata che costituiscono una sorta di sfondo a piccoli gruppi di frutti (generalmente tre) giallo dorati, con-

vessi e leggermente oblungi all'apice, probabilmente mele cotogne, attorniate da fronde della stessa pianta. Il carattere fortemente compromesso delle porzioni affrescate conservate non consente di rilevare le precise fattezze di alcuni volatili stanti, posizionati al centro della composizione, dei quali è data conoscere la sola sagoma piuttosto massiccia.

In base ai frammenti recuperati, tra cui spiccano lacerti riferibili ad almeno tre diversi crateri-fontane, si evince una scansione decorativa che doveva svilupparsi in modo paratattico lungo le pareti del portico colonnato.

Datazione. Tra la fine del II e la metà - seconda metà del III sec. d.C.

Bibliografia. PAGANI 2005, pp. 74-75, tav. 2.2; BISHOP 2005, pp. 87-88.

BR2 - *Domus C* di Santa Giulia

Collocazione. Intonaci provenienti dal vano di rappresentanza 8 della *Domus C* del complesso di Santa Giulia a Brescia, scavato nel corso delle campagne condotte tra il 1980 e il 1992. Frammenti relativi alla zona alta e mediana di una delle pareti del vano.

Descrizione. La zona superiore era delimitata da una fascia nera, che doveva svilupparsi per tutta la sua lunghezza, cingendo la raffigurazione di un cassettonato prospettico profilato internamente da un nastro decorativo, al di sotto del quale alcuni riquadri a fondo giallo ritmavano a intervalli regolari la sintassi decorativa della parte alta della parete. Verosimilmente al centro di uno di questi pannelli spiccava un amorino ghirlandoforo, a testimonianza del quale soccorre oggi la sagoma della *silhouette* conservata sino all'attacco delle gambe, mentre all'altezza della vita si inserisce una ghirlanda. I riquadri sono inframmezzati da fasce verticali a fondo rosso acceso recanti un festone con piccole foglie verdi di varie tonalità e nervature bianche dipinte su una base rosso-bruna dal bordo frastagliato, che ha lo scopo di sottolineare la corposità della massa verde che proietta la propria ombra sullo sfondo. La chiusura inferiore di questa parte della parete è costituita da una zona nera che assume un andamento obliquo a timpano in corrispondenza dell'erote. Se la ricostruzione dello schema decorativo di questa

zona sommitale appare sostenuta da sufficienti prove documentarie, più problematica appare la formulazione della zona di connessione di quest'area con quella mediana, forse segnata da un pluteo in marmo rosa decorato da un motivo a *cancellum* e da una traseenna con tre registri sovrapposti di "squame".

Eseguito su una campitura rosso-bruna, esso è costruito plasticamente con toni digradanti rosati che segnalano la volumetria del motivo e l'incidenza della luce, resa in giallo e proveniente da destra e dall'alto. Entrambi i motivi del pluteo sono racchiusi entro riquadri rettangolari filettati di rosso per sottolineare le modanature delle cornici; quello del *cancellum* si conserva quasi per intero ed è ragionevole ritenere che dovesse ripetersi anche nel vicino pluteo a "squame". Una fascia a due toni di verde chiude i pannelli inferiormente, mentre un profilo bianco segna il passaggio ad una zona nera limitata a sua volta da un altro profilo della medesima cromia.

La fascia decorativa che costituisce la zona mediana della decorazione parietale si articola secondo uno schema, che alterna ad un interpannello con festone vegetale nero arricchito di frutti, maschere teatrali, teste di satiri e vasi metallici, un pannello giallo riquadrato internamente da una fascia azzurra, seguendo un paradigma decorativo adottato nel registro superiore. Il festone è composto da rami ricchi di foglie ovate verdi di varie tonalità, sulle quali s'innestano tocchi gialli. I frutti, resi con dense pennellate di diversi colori, tendono a essere sempre più voluminosi a mano a mano che si procede verso la parte alta della rappresentazione: nonostante la frammentarietà degli intonaci superstiti, è stato possibile riconosce-

re dei fichi, delle ciliegie, delle mele cotogne e un altro frutto, mai attestato per intero, forse riconducibile alla famiglia degli agrumi.

Nella vegetazione compaiono poi i consueti attributi dionisiaci che contestualizzano la pittura nel solco della tradizione del giardino dipinto: un satiro dall'incar-

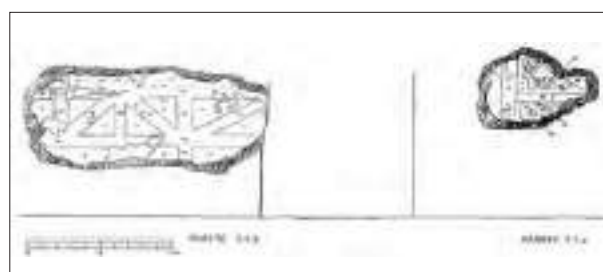
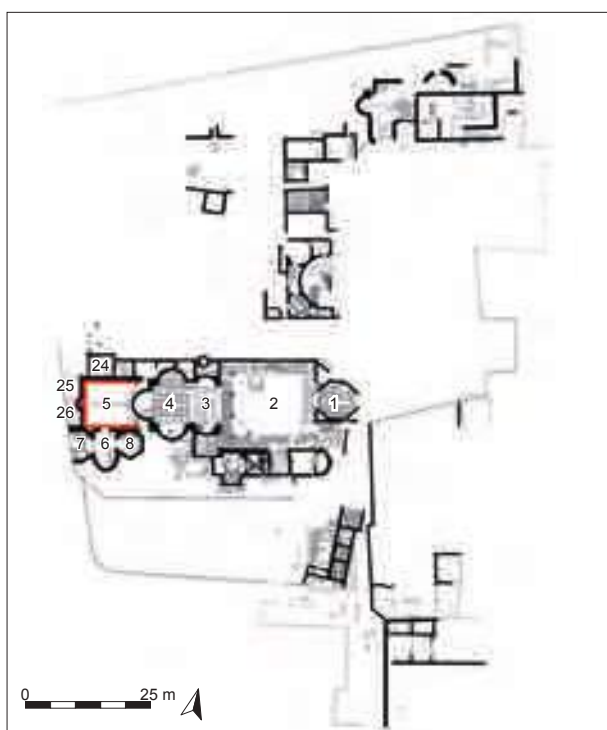
nato livido e rugoso, una maschera di Pan, un *cantharos* metallico a calice e una maschera tragica.

Datazione. Intorno al secondo quarto del II sec. d.C.

Bibliografia. MARIANI 2005, pp. 212-226, tavv. 17,7-20,3.

DESENZANO DEL GARDA

D1 - Villa tardoantica di Desenzano



Malgrado l'evanescenza cromatica, è nettamente distinguibile un motivo a *cancellum* ottenuto dall'incrocio di due elementi ortogonali con due obliqui; nonostante lo sviluppo verticale della fascia inferiore sia incerto, la diversa altezza dei frammenti sulla parete potrebbe indicare una ripetizione del motivo in due fasce sovrapposte.

Il rinvenimento di alcune porzioni d'intonaco ben conservate ha rivelato il colore della recinzione rosso chiaro rigato irregolarmente con una cromia più scura (rosso bordeaux), tra le cui maglie spicca un fiore rosso con stelo e foglie verde brillante.

La resa schematica e convenzionale del *cancellum*, sottrae realismo alla rappresentazione del contesto vegetale, banalizzandola in un elemento decorativo puramente ornamentale.

Data l'assenza di ogni intento illusionistico, le alte pareti affrescate del *viridarium* avrebbero agito da superfici riflettenti per lo spazio reale del giardino, schematizzato in una composizione decorativa.

Datazione. Intorno alla prima metà del IV sec. d.C.

Bibliografia. SCAGLIARINI CORLÀITA 1993, pp. 99-101; SCAGLIARINI CORLÀITA 1997.

Collocazione. Frammenti provenienti dalle pareti del *viridarium* (5), situato nel settore A della villa tardoantica di Desenzano.

Descrizione. I lacerti superstiti – uno sulla parete a nord dell'abside e un paio sul muro settentrionale – si riferiscono alla decorazione che rivestiva le muraure di un *viridarium* strutturato a ninfeo a nove nicchie alternatamente curve e rettangolari lungo il lato occidentale.

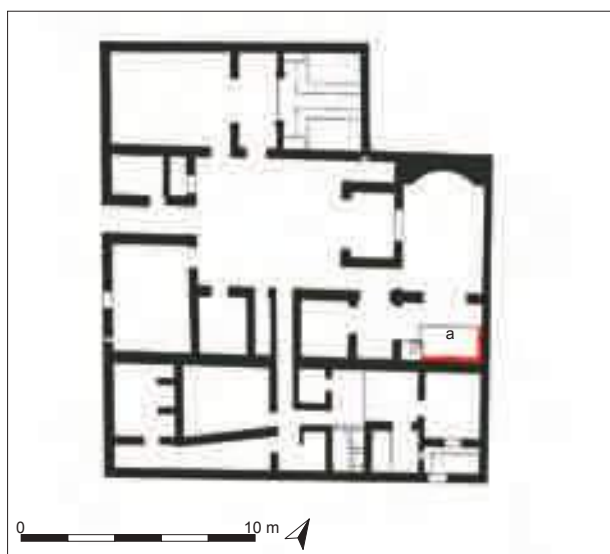
ERCOLANO

E1 - Casa dello Scheletro (III, 3)

Collocazione. Le pareti est e sud del piccolo giardino (a), visibili dal grande *oecus* a nord di esso, sono decorate da pannelli delimitati lateralmente e alla sommità da bande rosse, entro i quali appaiono pitture di giardino su fondo azzurro. Sulla parete sud, in migliore stato di conservazione, è stata addossata una fonta-

na a edicola mosaicata con rivestimento a finta grotta lungo i lati.

Descrizione. Lungo la fascia della zoccolatura si trova la consueta incannucciata, che insolitamente appare anche lungo la parte superiore della parete; al di sopra



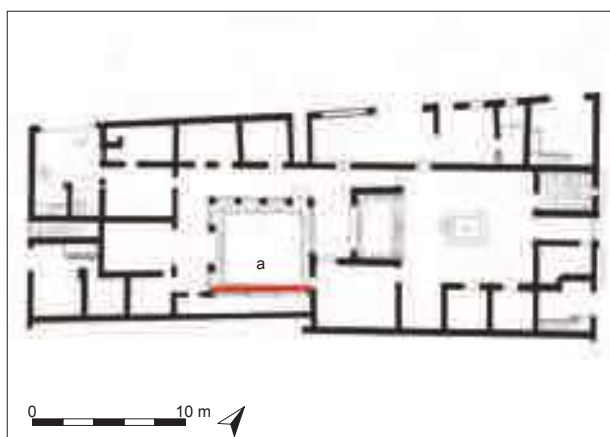
di quest'ultima sono visibili alberi e arbusti con uccelli appollaiati e un *oscillum* con *gorgoneion* appeso sulla sommità del pannello. Un'ampia lacuna dell'intonaco impedisce invece la comprensione della zona mediana.

Datazione. I sec. d.C. (pitture attribuibili alla fase di III stile?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 369-370.



E2 - Casa del Tramezzo di legno (III, 11)



Collocazione. Il piccolo giardino porticato (a), situato posteriormente al tablino e visibile da esso, presenta sulla parete sud la rappresentazione di un giardino. Una vista della pittura si aveva anche dal triclinio disposto sul lato occidentale.

Descrizione. Il giardino dipinto appare entro un'ampia struttura a graticcio di colore giallo, che scandisce la superficie in tre parti. Nei due settori laterali si trovano due padiglioni su fondo nero, con raffigurazioni di uccelli e di un serpente anteriormente all'incannucciata dello zoccolo, su cui posano anche alti vasi. Il

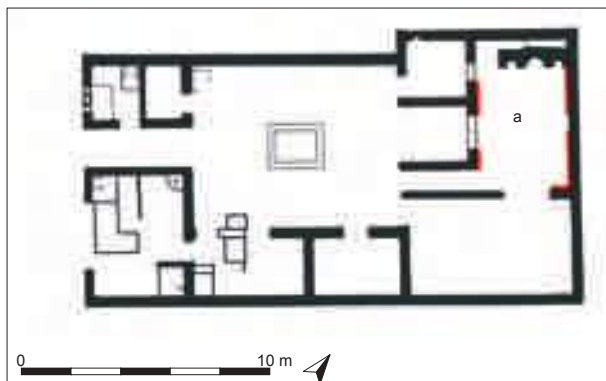


settore centrale presenta una fontana a catino circolare, a cui si abbevera un volatile, contenuta all'interno di una nicchia quadrangolare formata dall'incannucciata stessa, mentre nella parte superiore sono visibili arbusti su fondo giallo.

Datazione. I sec. d.C. (pitture attribuibili alla fase di tardo III stile?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 370.

E3 - Casa del Mosaico di Nettuno e Anfitrite (V, 6-7)



Collocazione. In asse con la porta di ingresso e ben in vista attraverso la finestra del tablino, si trova il pannello con il mosaico di Nettuno e Anfitrite che decora la parete di fondo del triclinio estivo (a), mentre la parete del lato nord è interamente occupata da una fontana a tre nicchie con decorazioni a finta grotta e a mosaico (motivi vegetali e animali selvatici). Tutto lo spazio restante dell'ambiente è ornato da un giardino dipinto.

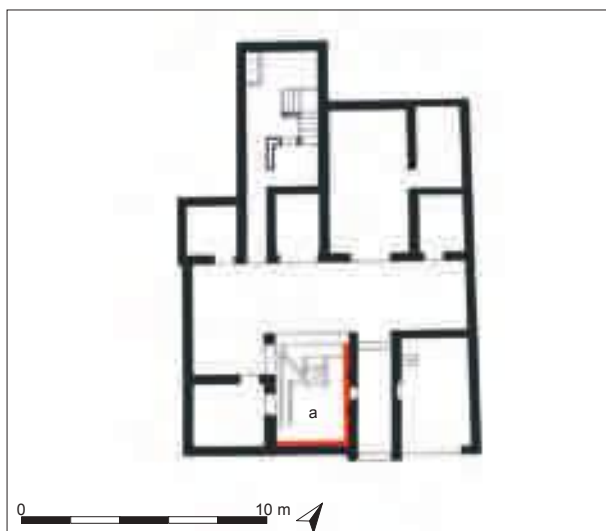
Descrizione. La pittura, su fondo giallo, presenta lungo la fascia dello zoccolo una balaustra bianca, decorata da

motivi a cancello, caratterizzata dalla presenza di nicchie semicircolari entro le quali si trovano fontane a catino circolare con acqua zampillante. La zona mediana è interamente decorata con alberi e arbusti vari, mentre il margine superiore è delimitato da una ghirlanda tesa.

Datazione. I sec. d.C. (pitture attribuibili alla fase di IV stile?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 371; GUIDOBALDI, ESPOSITO 2012, pp. 283-285.

E4 - Casa del Gran Portale (V, 35)



Collocazione. La parete est del piccolo giardino (a), scandita in tre pannelli tramite due semicolonne addossate alla parete, e quella sud dovevano presentare un pittura di giardino ora scomparsa, di cui rimane qualche esigua traccia.

Descrizione. Si notano ancora i resti della decorazione dello zoccolo con incannucciata gialla su fondo nero, mentre nella zona mediana sono visibili oleandri in fiore su fondo rosso e una fontana a catino circolare.

Datazione. I sec. d.C. (pitture attribuibili alla fase di IV stile?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 371.

E5 - Area sacra, Sacello A

Collocazione. Sull'intera superficie parietale del sacello si individuano ancora tracce dell'originaria pittura di giardino.

Descrizione. La parete di fondo, quella settentrionale a cui è addossato un basamento rituale decorato a finto marmo, è scandita tramite larghe bande rosse, che delimitano anche il margine superiore, in tre pannelli entro

i quali compaiono motivi vegetali (su fondo nero?) tra cui predominano i palmizi. Le pareti est e ovest, scarsamente conservate, evidenziano lungo lo zoccolo a fondo nero una incannucciata gialla con aperture rettangolari entro le quali sono raffigurati cespugli, mentre della zona mediana si conservano scarse tracce della decorazione a pannelli a fondo azzurro (forse alternati ad altri a fondo nero); in particolare nell'area dell'angolo meri-



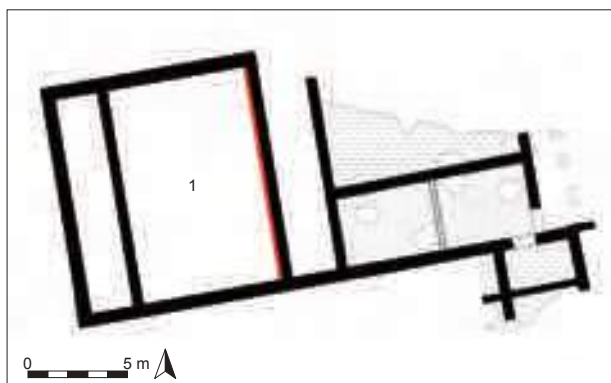
dionale della parete ovest appare una fontana a catino circolare con acqua zampillante, ai lati della quale vi sono due palmizi. I due tratti della parete sud, a fianco alla porta d'ingresso, presentano superiormente all'incannucciata, su fondo nero, due elementi longitudinali che si allargano ad una estremità in maniera asimmetrica e che sono stati interpretati come timoni. La presenza di quest'ultimo motivo, generalmente considerato come attributo di Venere-Iside-Fortuna, ha indotto ad identificare l'edificio come sacello dedicato a questa divinità nelle sue qualità di dea marina protettrice dei marinai.

Datazione. I sec. d.C. (pitture attribuibili alla fase di III stile?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 371.

IVREA

IV1 - Villa suburbana



Collocazione. Porzione di decorazione parietale relativa allo zoccolo del muro est della corte porticata 1.

Descrizione. La decorazione, ricomposta grazie ai lacerti conservati *in situ* della corte nella parete est e ai



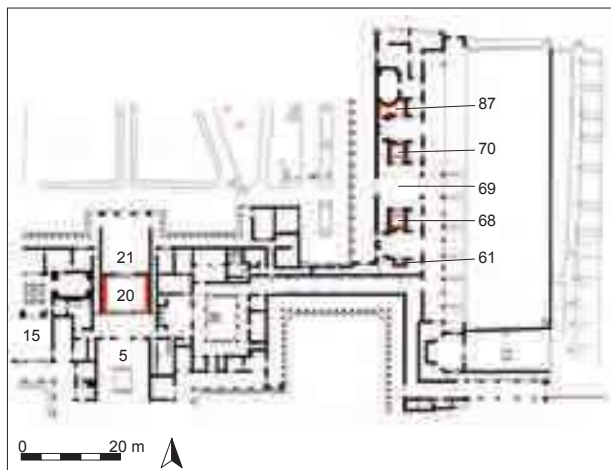
frammenti rinvenuti negli strati di macerie reimpiegati per rialzare i piani pavimentali relativi ad altri ambienti della villa, restituisce una porzione di zoccolo decorata con il motivo dell'incannucciata, su fondo nero, tra la quale si stagliano foglie e boccioli rossi e rosa. Alla base dell'incannucciata corre una ghirlanda tesa, su fondo giallo, con foglie verdi e fiori rosa e bianchi.

Datazione. III stile.

Bibliografia. DELPLACE 1998, tavv. XLIV-XLV; SALVADORI 2012, pp. 257-258.

OPLONTIS

OP1 - Villa di Poppaea



Collocazione. Pitture di giardino si trovano rispettivamente sia sulle pareti est e ovest del giardino porticato (20), in asse con l'atrio tuscanico (5) e con il salone distilo (21), sia in una serie di ambienti disposti in asse lungo il portico della *natatio* e identificati come probabili giardini invernali.

Descrizione. Le pareti del giardino porticato (20) appaiono rispettivamente scandite in tre finestroni immaginati oltre le semicolonne addossate, simili alle colonne reali del portico lungo il lato sud. Mentre i pannelli laterali si presentano nella zona mediana a fondo rosso e su di essi sono state realizzate fontane a catino quadrangolare, sostenute da sfingi alate, intorno alle quali sono raffigurati in bianco arbusti (vibur-



ni), alberi (palme) e uccelli svolazzanti, i pannelli centrali sono a fondo verde-azzurro e recano al centro una fontana a cratere, circondata da oleandri, da cui si abbeverava un uccello bianco. I due pannelli laterali sono bordati da fasce gialle, quello centrale da fasce rosse, al di sopra delle quali vi sono ghirlande di mirto. La fascia dello zoccolo è nera negli scomparti sottostanti i pannelli rossi, rossa in quelli al di sotto dei pannelli verdi; in entrambi i casi su di essa sono raffigurati uccelli in volo e piante. Anche le semicolonne, gialle nella parte inferiore, bianche in quella superiore, sono decorate da motivi vegetali.

Passando alla decorazione degli ambienti 61, 68, 70, 87 va osservato come il loro punto di vista ideale sia rappresentato dalla sala distila 69, dalle finestre della quale si può godere la vista sui giardini dipinti. Generalmente questi ultimi sono impostati su pannelli a fondo giallo, bordati da larghi finestrini rossi, decorati da tralci vegetali, mentre sulla superficie dello zoccolo sono raffigurati cespi di piante con uccelli in volo o appollaiati. Le campiture gialle presentano al centro fontane alternativamente a catino circolare, quadrangolare o a cratere, con acqua zampillante e uccelli appollaiati sui bordi, sostenute da colonnine vegetalizzate o da figure di sfingi alate o centauri; intorno alle fontane appaiono arbusti (mirti) e alberi (tra gli altri un melo) con uccelli in volo o appollaiati sui rami. Se lo schema decorativo degli ambienti 61, 68, 70 appare sostanzialmente il medesimo, l'ambiente 87 evidenzia nella parete ovest una diversità nel cromatismo di due pannelli. Questi ultimi, a differenza delle campiture gialle attestate nelle altre pareti della stanza, appaiono infatti costituiti da fondi rossi bordati con larghe bande gialle ornate di arbusti. Al centro vi sono le consuete fontane a catino quadrangolare attorniate da mirti e da uccelli in volo, mentre al di sopra delle campiture rosse riappaiono pannelli gialli decorati ancora da arbusti.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

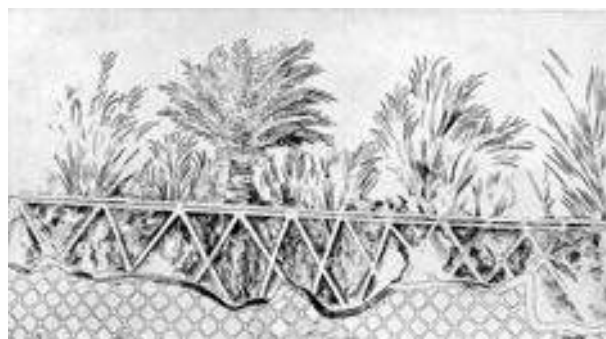
Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 375-379; FERGOLA 1996, pp. 135-141.

OSTIA

OS1 - Mitreo "delle Sette Porte" (IV, V, 13)

Collocazione. Lacerti provenienti dalla parete meridionale del Mitreo "delle Sette Porte" (IV, V, 13).

Descrizione. La parete meridionale, lunga m 7, conserva piuttosto discretamente una pittura di giardino ambientata su un fondale bianco, che raggiunge l'altezza di m 1,80 e che doveva replicarsi specularmente sulla parete settentrionale, come comprovato dalle tracce pittoriche evanescenti superstiti. Al di là di una trasegna formata da un'incannucciata gialla "a maglia larga", che crea una sorta di reticolo a losanghe, s'innalzano vari arbusti verdi ombreggiati di bruno, dalle foglie allungate, mentre al centro dei due lati lunghi si ergono due palme dal tronco giallastro con foglie verdi e giallo bruno e grappoli di datteri rossastri. A causa della rottura delle pareti non è dato conoscere l'articolazione della parte superiore delle pitture, tuttavia appare lecito supporre che, coerentemente al consueto repertorio di genere, anche qui la natura lussureggiante fosse solcata dalla presenza di volatili appollaiati o svolazzanti. La linea superiore dell'incannucciata, seguendo la linea del podio, presenta un andamento obliquo e



ascendente verso il fondo, nell'intento di creare un effetto prospettico che, generatosi all'ingresso dell'edificio, dava l'impressione al fedele di essere condotto nelle pieghe misteriche degli anfratti cultuali mitriaci. In realtà tutte le direttrici della rappresentazione sembrano convergere verso una totale identificazione tra la funzione dell'ambiente e la decorazione parietale, di modo che il giardino dipinto viene ad assumere un chiaro significato in rapporto al culto mitriaco che nell'edificio ostiense veniva celebrato, con eviden-

ti riferimenti alla *spelaion antheron*, all'antro fiorito, che secondo la tradizione porfiriana venne dedicato da Zoroastro a Mitra nelle montagne della Persia.

Datazione. 160-170 d.C.

Bibliografia. BECATTI 1954, pp. 93-96, tav. XXII; STROCKA 1977, p. 100; JOYCE 1981, pp. 56-57, fig. 57; JASHEMSKI 1993, p. 388.

OS2 - Terme di *Buticosus* (I, XIV, 8)



Collocazione. Affreschi rinvenuti in ambienti a varia destinazione d'uso delle terme (decorazioni analoghe si riscontrano nelle Terme di Nettuno, della Basilica cristiana, nelle Terme Marittime, della Trinacria, delle Sei Colonne, del Filosofo ed infine nelle Terme dell'Invidioso).

Descrizione. Due ambienti delle terme sono interessati da pitture a motivi fitomorfi, rapportabili a più fasi ornamentali.

L'ambiente A, di forma allungata, è un vasto corridoio di passaggio che divide le *fauces* delle terme dalla parte più interna dei bagni e presenta tre frammenti di cocciopesto rosso che costituiscono pallide vestigia di quanto rimane di una decorazione vegetale per lo più scomparsa: un ciuffo ravvicinato di foglie allungate e un vaso bronzeo situato in posizione centrale. Procedendo oltre, sempre lungo la parete orientale, si incontra un tratto di rivestimento in cocciopesto rosso che foderà un bancone e poggia su una parete compresa tra due pilastri. Questo è decorato dalla medesima ornamentazione fitomorfa a cespi di foglie lanceolate sui toni del verde scuro, mentre su un fondo rosso scuro si scorgono tre grandi profili di vasi gialli, quelli laterali riecheggianti la forma di crateri a campana, quello centrale caratterizzato da due brevi anse laterali a voluta. La parete occidentale del vano reca scarsi e lacunosi frammenti di un duplice strato di cocciopesto rosso verso l'ingresso, laddove, di fronte alla pittura di giar-



dino poc'anzi descritta, viene articolandosi in tre ampie nicchie che mostrano due fasi decorative sovrapposte di analogo soggetto. Lo strato superiore della decorazione presenta un fondo rosso chiaro su cui si scorgono elementi fitomorfi verde tenue; ai lati delle nicchie, incorniciati dalla vegetazione, si dovevano con ogni probabilità levare crateri bronzei di notevoli dimensioni, come ci ricordano i lacerti di pittura gialla ormai evanidi. La gamma di verdi e il trattamento delle foglie, rese a larghe pennellate staccate le une dalle altre, riecheggiano i resti del vano comunicante B. In quest'ambiente si dipana una rappresentazione fitomorfa analoga a quelle fin qui descritte; condotta in due *tranches* ornamentali successive, essa si conserva principalmente lungo la parete occidentale e accoglie, nella seconda fase ornamentale, uno schema che ritorna nelle Terme dei Sette Sapienti: ciuffi assai ampi e radi di foglie verde chiaro che si sviluppano da basi vegetali di tonalità scure, brunastre, mentre al centro campeggia un'imponente fontana a forma di vaso dotata di anse nastriformi alla base e caratterizzata da un bacino colmo d'acqua zampillante.

La classificazione di questo tipo di decorazione fitomorfa annessa ai rivestimenti parietali in cocciopesto potrebbe proseguire ancora, arrivando a includere testimonianze assai tarde, come quelle provenienti dalle Terme del Filosofo, che rivelerebbero le medesime scelte compositive e le stesse soluzioni formali riscontrabili nelle Terme di *Buticosus* o nelle Terme dei Sette Sapienti.

Datazione. Tra il II e il IV sec. d.C.

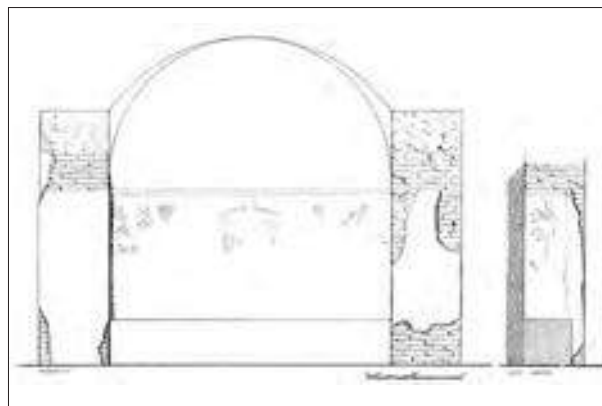
Bibliografia. BACCINI LEOTARDI 1978, pp. 11-16.

OS3 - Terme dei Sette Sapienti



Collocazione. Affreschi rinvenuti in ambienti a varia destinazione d'uso delle Terme dei Sette Sapienti

Descrizione. Il vano H presenta, lungo la parete orientale, una zoccolatura in cocciopesto decorata in modo analogo a quella del vano B: ai lati di un'imponente fontana a forma di vaso con anse nastriformi alla base e caratterizzata da un bacino colmo d'acqua zampillan-



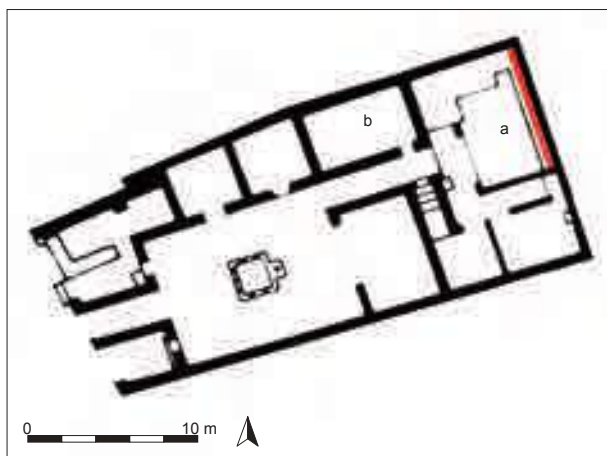
te, si dispongono ciuffi di foglie verde chiaro che si sviluppano da basi vegetali di tonalità scure, brunastre. Si tratta di una soluzione che viene riproposta in forma sintetica negli zoccoli di ulteriori ambienti (A, C, D, E, F, G), dove tuttavia le pitture si conservano in modo più lacunoso, richiamando il tema del giardino in pochi riconoscibili accenni (grandi cespi vegetali e vasi).

Datazione. Tra il II e il IV sec. d.C.

Bibliografia. BACCINI LEOTARDI 1978, pp. 23-28; MOLS 1999.

POMPEI

P1 - Domus Volusii Fausti (I, 2, 10)



Collocazione. Sulla lunga parete orientale del giardino (a), visibile in modo particolare dal triclinio (b), si trovavano due pitture di giardino. Gran parte dello spazio all'aperto era occupato da un'ampia vasca delimitata da un podio in muratura. Nell'angolo nord occidentale, connessi alla larga finestra che metteva in comunicazione il giardino con il triclinio, erano stati costruiti due letti in muratura, che dovevano consentire l'utilizzo dell'ambiente come sala da pranzo per banchetti all'aperto; al di sopra di essi una piccola nicchia doveva essere dedicata al culto dei Lari.

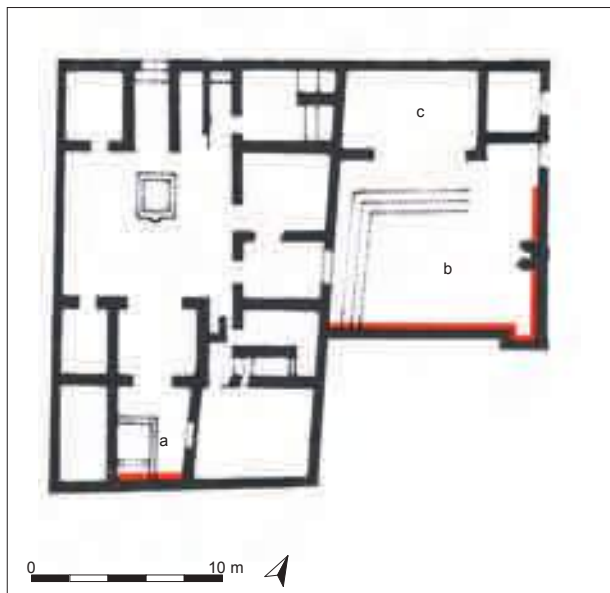


Descrizione. Due finestroni con giardini si trovavano ai lati di un paesaggio con fiere, sotto al quale correva un fregio con pesci. Lungo l'asse centrale dei finestroni vi era una fontana a cratere, mentre tra gli elementi vegetali della zona mediana apparivano melograni, arbusti con larghi fiori rossi e alberi con frutti gialli. Le pitture sono oggi quasi totalmente scomparse.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 313 e bibliografia ivi citata; PPM I, pp. 19, 25, figg. 15-17.

P2 - Casa I, 2, 17



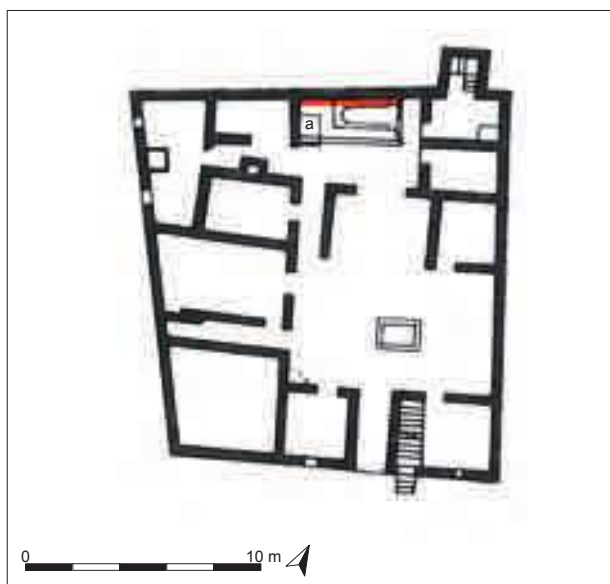
Collocazione. Sulle pareti del piccolo giardino (a) era dipinta un'essenziale pittura di giardino visibile dall'atrio. Un'altra pittura di analogo soggetto deco-

rava il giardino porticato (b), lungo le pareti est e sud, che si potevano ammirare attraverso una larga apertura dal triclinio (c).

Descrizione. Nel caso dell'ambiente (a) la pittura doveva essere costituita da una incannucciata, al di sopra della quale erano raffigurati elementi vegetali. Nell'ambiente porticato (b) le pitture erano invece suddivise – tramite candelabri entro stretti pannelli – in campiture (finestroni?), che presentavano lungo la fascia della zoccolatura l'incannucciata; su quest'ultima era appoggiata un'anfora ed erano appollaiati uccelli (due ibis ai lati e un fagiano nello scomparto centrale), mentre nella zona mediana della parete si evidenziavano i consueti elementi vegetali. Va osservato che una statua di Venere tipo Lovatelli proviene da una nicchia che si trovava sulla parete est del giardino; quest'ultima era quella in comune con la caupona I, 2, 18-19 con lupanare annesso. Le pitture sono oggi completamente scomparse.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 313; PPM I, p. 38.

P3 - Casa di *Stallius Eros* (I, 6, 13)

Collocazione. Sulla parete nord del giardino (a), che era visibile dall'atrio attraverso la grande finestra del tablino, era dipinto, nella zona mediana, un giardino associato alla scena di Orfeo tra gli animali.

Descrizione. Al di sopra dell'incannucciata dipinta lungo lo zoccolo, su due piedistalli, posavano due sfingi alate, mentre la parte restante della zona mediana era occupata da un giardino entro il quale trovava posto l'immagine di Orfeo tra gli animali. Dal margine superiore della parete, lungo il quale correva una fila di sta-



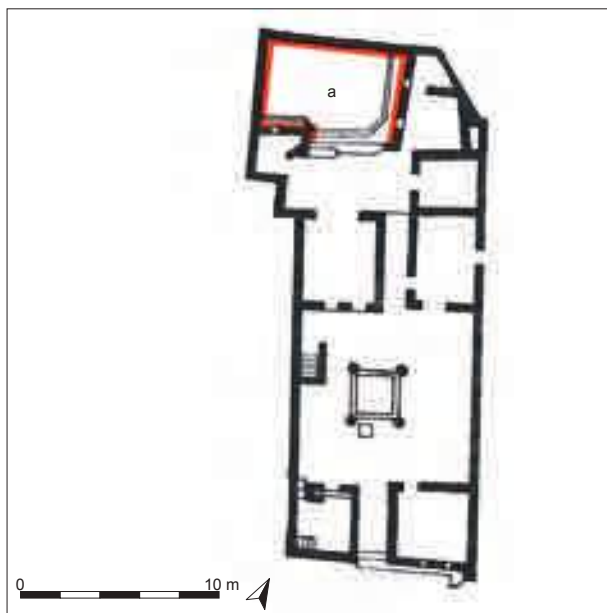
lattiti, pendevano degli *oscilla*. Sul lato est della stessa superficie parietale si trovava un pannello su fondo azzurro, delimitato da strette bande, su cui apparivano un

cipresso, un limone e un abete raffigurati superiormente alla consueta incannucciata con fiori negli spazi romboidali. Le pitture sono quasi totalmente scomparse.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase del III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 313-314 e bibliografia ivi citata; PPM I, pp. 400, 405-406, figg. 8-9.

P4 - Casa dei Ceii (I, 6, 15)



Collocazione. Sulla parete nord del giardino (a), visibile dal tablino, ai lati di un ampio paesaggio con fiere (sulle altre due pareti vi sono paesaggi a soggetto sacrale e nilotico), si trovano due bassi pannelli con pitture di giardino su fondo giallo.

Descrizione. Lungo l'asse centrale di ciascun pannello appare una fontana a catino circolare con acqua zampillante, retta da una sfinge alata su basamento. Lo zoc-

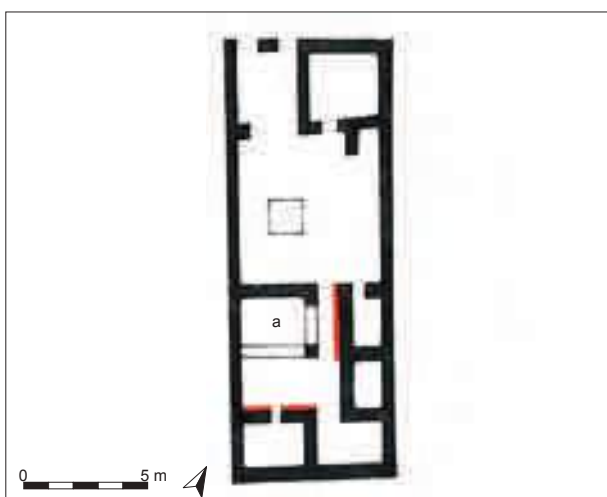


colo a fondo rosso dell'intero ambiente è decorato da numerosi elementi vegetali, cespugli, *omphaloi* d'edera, tra i quali volano uccelli. Sulla parete esterna orientale del piccolo ambiente, ricavato sul lato meridionale del giardinetto, al di sopra della canaletta che raccoglieva l'acqua piovana del tetto del portico, appare tra i motivi vegetali della zoccolatura una ninfa reggi-fontana; ai lati vi sono due volatili tra cui una civetta. La zona mediana della stessa parete presenta su fondo bianco arbusti in fiore con coppia di pavoni ai lati di un candelabro.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 315; PPM I, pp. 468-481, in part. figg. 94, 100, 103-104, 106.

P5 - Casa di *M. Fabius Amandio* (I, 7, 2.3)



Collocazione. Casa di dimensioni ridotte con pianta molto stretta ed allungata, dove le stanze si radunano soprattutto sul fondo, intorno al piccolo giardino



(a) retrostante l'atrio e visibile da esso attraverso una grande finestra.

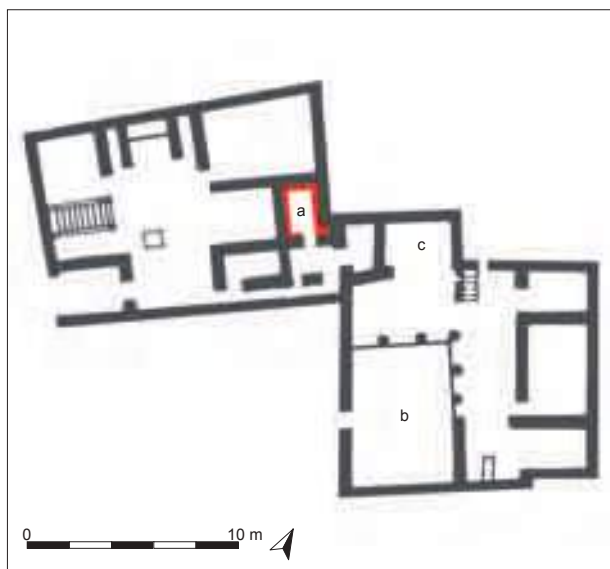
Descrizione. Le pareti est e sud presentano uno zoccolo nero bordato di rosso e sono scandite nella zona mediana in campiture gialle, separate da stretti pannelli rossi, decorate da oleandri; nella parete sud i motivi vegetali sono delimitati da una balaustra marmorea caratterizzata da una piccola nicchia semicircolare che racchiude una

fontana a catino circolare con acqua zampillante e con un pavone e due uccelli appoggiati sul bordo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 316 e bibliografia ivi citata; PPM I, pp. 553, 568, figg. 25-26.

P6 - Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di *P. Cornelius Tages* (I, 7, 19)



Collocazione. Sulle pareti del piccolo giardino (a), visibile dall'atrio attraverso la finestra del tablino, appare una pittura di giardino, ora scarsamente conservata. Nella medesima casa le pareti sud e ovest del giardino porticato (b) sono decorate anch'esse da altre pitture dello stesso soggetto, visibili dai portici e in particolare dall'esedra (c).

Descrizione. La pittura del giardino (a) è caratterizzata dalla consueta incannucciata gialla su fondo nero, al di sopra della quale, su fondo azzurro (?), dovevano essere raffigurati oleandri ed uccelli in volo o appollaiati. Al centro della parete est, quella in asse con la finestra del tablino, l'incannucciata forma una piccola nicchia semicircolare che racchiude un piedistallo marmoreo sostenente una rappresentazione, purtroppo lacunosa, di Venere o di fontana. Sulla parete nord l'incannucciata presenta una nicchia di forma rettangolare. Nel caso delle pitture dell'ambiente porticato (b), realizzate su fondo azzurro, il giardino è immaginato al di là di un colonnato dipinto di ordine ionico, che tri-

partisce in pannelli le due superfici parietali e completa idealmente i due portici sui lati nord e est. La zona dello zoccolo risulta occupata dalla consueta incannucciata che presenta al centro una nicchia di forma rettangolare contenente una rappresentazione di Venere e ai lati due nicchie semicircolari che dovevano contenere basi di fontane. Ghirlande vegetali sono appese negli intercolumni. Nella parete ovest entro le nicchie sono raffigurate fontane a cratere circolare e a cratere a calice. Tra le piante rappresentate si riconoscono oleandri, palme, allori, cipressi, mirti; numerosi uccelli sono posati sui rami degli alberi e sull'incannucciata. Lungo la parte superiore della parete era dipinto un fregio con scene di caccia ad animali esotici. Le pitture sono oggi molto consunte.

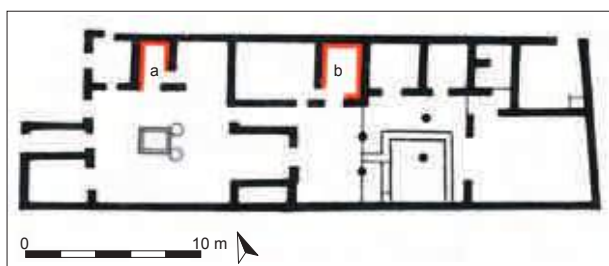
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 316-317; PPM I, pp. 774, 785-787, figg. 41-44, 59-62.

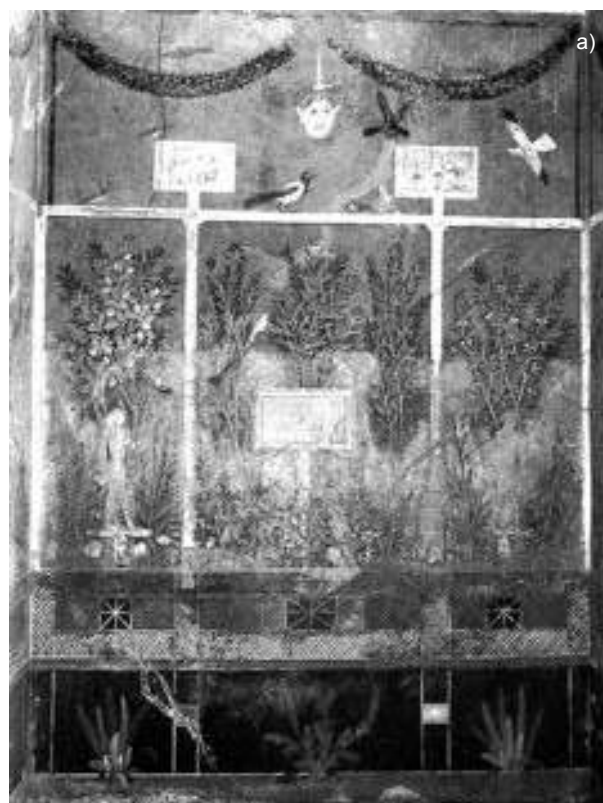
P7 - Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (I, 9, 5)

Collocazione. Complesse pitture di giardino decoravano le pareti di due *cubicola* (a, b), aperti rispettivamente sull'atrio e sul giardino porticato.

Descrizione. Le pareti del cubicolo (a) si presentano divise orizzontalmente in quattro zone. Al di sopra di uno zoccolo nero costituito da una serie di rettangoli decorati da cespi d'acanto e di felce, vi è un'incannuc-



ciata gialla su fondo nero, scandita da una serie di aperture rettangolari. Superiormente a questa, occupando la zona mediana della parete, si sviluppa un giardino suddiviso in una serie di campiture a fondo azzurro tramite le esili colonnine di una pergola; riproduzioni di rilievi – *stylopinakia* – a soggetto dionisiaco (coppia di musicisti, Dioniso e Arianna, Menade e Satiro) decorano i pannelli centrali di ogni parete, mentre i pannelli laterali presentano statue faraoniche disposte in modo simmetrico. Tra gli elementi vegetali si individuano viburni, palmizi, limoni, ciliegi, edere, allori, rose e papaveri, oleandri, corbezzoli, mentre su alcuni rami sono appollaiati degli uccelli (tra questi una rondine, una colomba e un'allodola). La fascia superiore, anch'essa a fondo azzurro, appare ornata da ulteriori quadretti egizi (con il bue *Apis* e scene di offerta) e vasi canopici, impostati sull'epistilio della pergola, e da una ghirlanda che conclude la decorazione della parete, alla quale sono appesi alternativamente maschere e *oscilla*. Numerosi uccelli (variamente identificati), tra cui si riconoscono gazze, un fringuello, alcuni orioi, una cornacchia, una colomba, una ghiandaia, un merlo e un airone, sono appollaiati sui vari elementi o svolazzano nello spazio rimanente. Le pareti del cubicolo (b), anch'esso concepito come una pergola, presentano una scansione orizzontale in tre zone. Lo zoccolo è a fondo nero con semplice decorazione costituita da motivi geometrici alternati; al di sopra di esso un'incannucciata su fondo nero comprende al centro delle pareti nicchie semicircolari, che racchiudono, sul lato est, un monopodio marmoreo composto da un fusto a cespi sovrapposti, sovrastato da un catino con l'*hydria* di Osiride, mentre sul lato nord si trova la *situla* d'oro per il latte di Iside. Posati sul bordo superiore dell'incannucciata sono vasi marmorei e catini contenenti acqua, tra i quali sono raffigurate piante di rose. La zona mediana presenta un giardino su fondo nero suddiviso in una serie di pannelli da sottili colonne ioniche su ogni lato, tra quattro pilastri angolari, sostenenti illusionisticamente la volta decorata con un sistema di tralci. Tra gli elementi vegetali della zona mediana si individuano un fico, intorno al quale è attorcigliato un serpente collegato all'escatologia osirica, arbusti di oleandro, un corbezzolo, un pero, un limone, un viburno, un albero di prugne e un ciliegio. Vari uccelli – tra cui numerosi orioi – sono appollaiati sui rami e volano nello spazio rimanente. Molto complessa è la decorazione della volta concepita come una per-



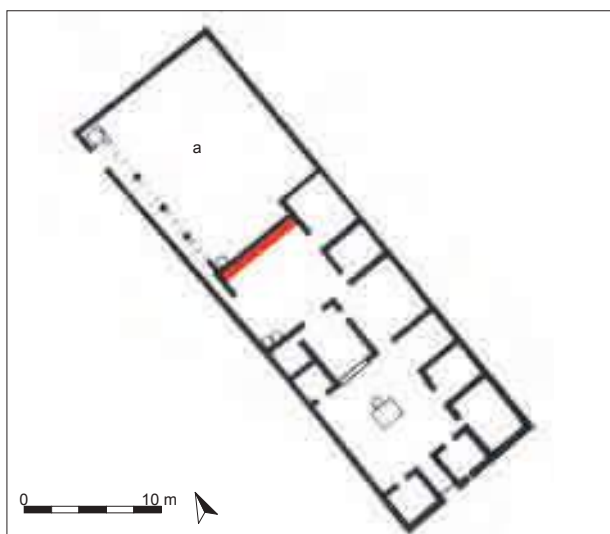
gola costituita da tralci di vite disposti ad arco, ai quali sono appesi oggetti sacri a Dioniso e ad Osiride: corone insaccate di foglie di rose, grappoli d'uva, uno *skyphos* d'argento, un corno potorio, ciste mistiche, tamburel-

li, una cetra, una siringa e crotali; fra i tralci che si sviluppano dall'angolo nord-est è raffigurato un amorino che vola verso un grappolo d'uva e una maschera, mentre un'altra maschera fa da pendant nell'angolo nord-ovest meno conservato. Al centro della volta appare un lacunare con Dioniso seduto su pantera retrospiciente.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile (età giulio-claudia).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 317-322 e ampia bibliografia ivi citata; PPM II, pp. 1-3, 15-35, 117-134, figg. 23-47, 143-169.

P8 - Casa di Cerere (I, 9, 13)



Collocazione. Il muro di contenimento del giardino porticato (a), realizzato ad un livello superiore rispetto a quello del resto della casa – a causa del declivio naturale del terreno – conserva parzialmente (della parte orientale non rimane più nulla) una pittura di giardino visibile dall'atrio attraverso l'ampia finestra del tablino.

Descrizione. La pittura, su fondo azzurro, è scandita da paraste nere decorate da sinuosi tralci floreali. Il tratto ovest del muro presenta, lungo la fascia della

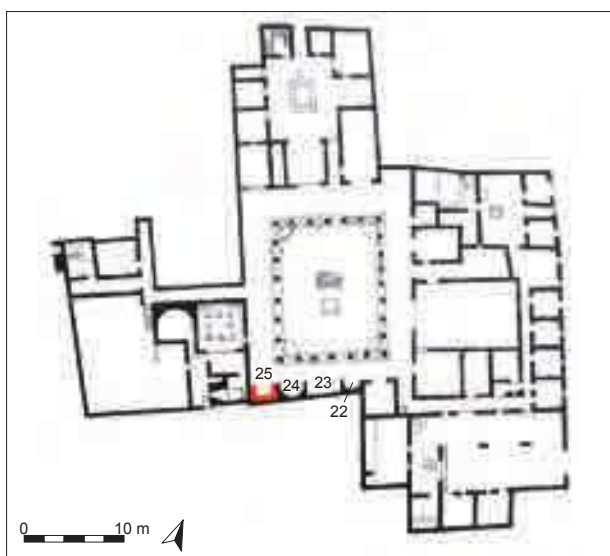


zoccolatura, una balaustra marmorea con decorazione a graticcio, al di sopra della quale sono visibili, su fondo azzurro, vari arbusti di oleandro, una fontana a catino circolare con acqua zampillante e un airone appollaiato presso un palmizio. Il tratto centrale inquadra una vasca collocata entro una nicchia rettangolare formata dalla balaustra, sulla quale è accovacciata una sfinge e che presenta non più il motivo a graticcio ma aperture rettangolari in serie. Lungo la base dell'intera balaustra appare una folta ghirlanda tesa.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile avanzato.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 323; PPM II, pp. 172-173, 213-214, figg. 64-66.

P9 - Casa del Menandro (I, 10, 4)



Collocazione. L'esedra 25 della Casa del Menandro, aperta sull'ampio giardino porticato e destinata, nell'ultima fase di vita della abitazione, ad accogliere un lario, presenta elementi architettonici dipinti oltre i quali appare l'immagine di un giardino. L'esedra appartiene alla serie di nicchie alternativamente absidate e rettangolari attribuibili ad una fase costruttiva (40-30 a.C.) che ha comportato l'ampliamento del peristilio e la realizzazione degli ambienti termali ad ovest di esso.

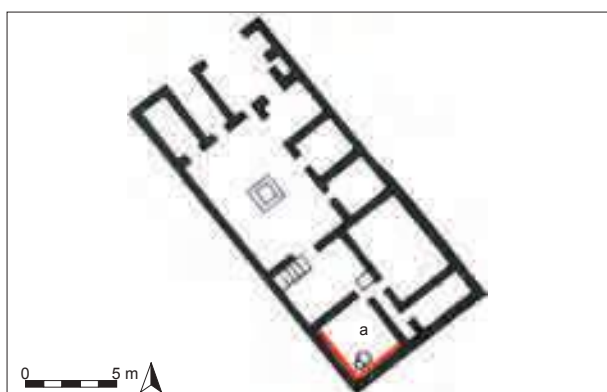
Descrizione. Lo schema decorativo è costituito nella zona mediana da una successione di pilastri e colonne avvolte d'edera, dietro i quali è raffigurata una sorta di

loggia ad arcate; una tenda di stoffa scura, sospesa alla parte inferiore delle colonne e davanti alla quale sono raffigurati un tamburello, un *pedum*, una nebride e una siringa, forma con gli archi una serie di grandi aperture circolari occupate da vedute di giardino con alberi nodosi e contorti popolati da uccelli variopinti. Lungo la fascia superiore della parete vi è la prosecuzione del giardino sottostante e si trova appeso un *oscillum*.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di II stile avanzato (40-30 a.C.).

Bibliografia. PPM II, pp. 240-241, 372-374, figg. 210-214.

P10 - Casa della Venere in bikini (I, 11, 6.7)



Collocazione. Le pareti sud e ovest del giardino (a), visibili dall'atrio attraverso la finestra del tablino, sono decorate da una pittura di giardino.

Descrizione. La pittura presenta lungo la zoccolatura una balaustra marmorea con cornice modanata e piccole aperture rettangolari con motivo a graticcio; una ghirlanda tesa decora la base della balaustra. La zona mediana è invece scandita in larghi finestroni, delimitati da fasce gialle bordate di rosso, che racchiudono le vedute di giardino su fondo azzurro. La parete sud è divisa in due parti da una statua femminile nuda su piedistallo entro una nicchia a fondo rosso, identificabile come Venere (attualmente molto deteriorata),

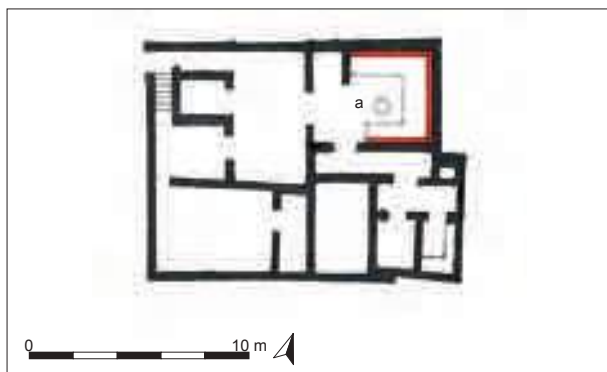


mentre ai lati sono rappresentati oleandri e uccelli appollaiati sui rami o svolazzanti, pavoni appoggiati sulla balaustra e fontane (delle quali quella meglio conservata presenta un catino di forma quadrangolare e acqua zampillante), sorrette da sfingi; la parete ovest presenta, al centro del finestrone maggiormente leggibile, una statua di ninfa reggi-fontana, intorno alla quale sono raffigurati oleandri in fiore e numerosi uccelli, tra cui un orologio, una quaglia e un airone.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 324-325; PPM II, pp. 526, 553-554, figg. 41-44.

P11 - Caupona (I, 11, 16)



Collocazione. La costruzione è dotata di un grande giardino con triclinio estivo (a) – a cui si accede dal lato di fondo dell’atrio – che doveva essere interamente decorato da una pittura di giardino. Nel tratto ovest della parete nord sono incassate due nicchie per larari.

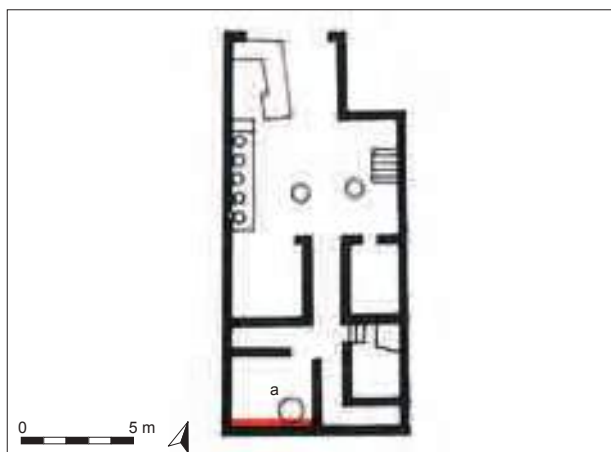
Descrizione. Le pareti di questo ambiente presentano lungo la fascia dello zoccolo un’incannucciata gialla su fondo nero, mentre nella zona mediana rimangono scarse testimonianze della decorazione a giardino, scandito in diversi pannelli da elementi verticali non

definibili. Sono visibili un palmizio, vari arbusti con fiori rossi, un airone, un corvo e tre fontane raffigurate anteriormente all’incannucciata: una con catino circolare, un’altra con catino di forma quadrangolare, sostenuta da una sfinge alata e collocata all’interno di una nicchia, la terza di forma ovale (?) con un uccello appollaiato sul bordo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 325-326; PPM II, pp. 654, 661-664, figg. 11-16.

P12 - Caupona di *Sotericus* (I, 12, 3)



Collocazione. La parete di fondo del giardino (a), posto sulla parte posteriore dell’edificio e visibile dall’ingresso attraverso la finestra del tablinum, doveva essere decorata da una pittura di giardino già malamente conservata al momento dello scavo.

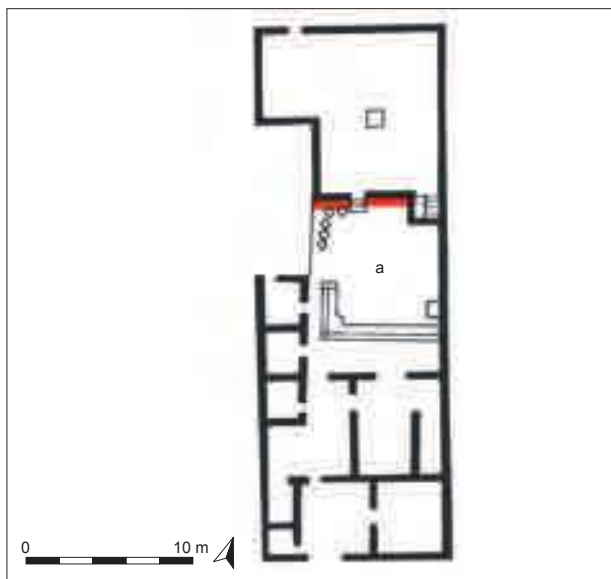
Descrizione. Al di sopra di uno zoccolo nero con incannucciata gialla, nella zona mediana sono stati indi-

viduati degli uccelli su fondo azzurro, alcuni dei quali riconoscibili come piccioni.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 326; PPM II, pp. 701-702, figg. 40-42.

P13 - Officina del *garum* degli *Umbricii* (I, 12, 8)



Collocazione. La parete di fondo del giardino porticato (a), dove con la trasformazione della casa in laboratorio per il *garum* furono sistemati dolii seminterrati ed anfore, era decorata da una pittura di giardino, visibile dal cortile con funzione di atrio e dall'ambiente annesso residenziale.

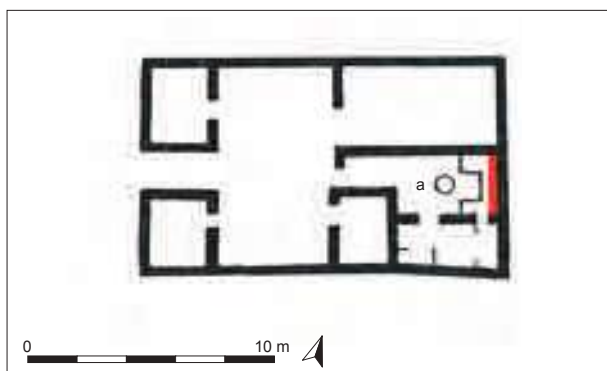
Descrizione. La pittura era costituita da due ampi finestroni delimitati da larghe bande rosse, bordate da

ghirlande e ornate da motivi a bucrani e rosette. Tra gli elementi vegetali, stesi su fondo giallo, sono visibili edere, oleandri in fiore e mirti; tra i numerosi uccelli si individuano oriolini e due pavoni.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 326; PPM II, pp. 760-761, 765-769, figg. 8-15.

P14 - Casa I, 12, 16



Collocazione. La parete di fondo del piccolo giardino (a), visibile dall'entrata della casa di modeste dimensioni, presenta una pittura di giardino. Alla base della parete, sulla quale si trova la pittura, era stata realizzata una canaletta che raccoglieva l'acqua del tetto della casa vicina.

Descrizione. Un'incannucciata a fondo azzurro dipinta lungo lo zoccolo è caratterizzata al centro da una nicchia semicircolare che racchiude una fontana a catoio circolare con zampillo e due colombe appollaiate.

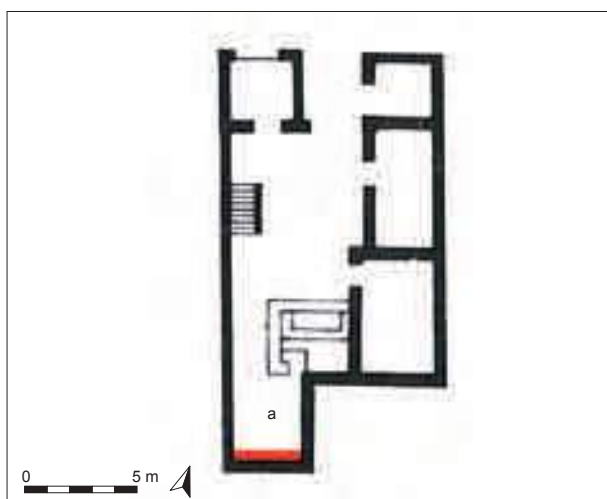


La zona mediana, mal conservata, era decorata da oleandri in fiore, mirti e allori su fondo azzurro.

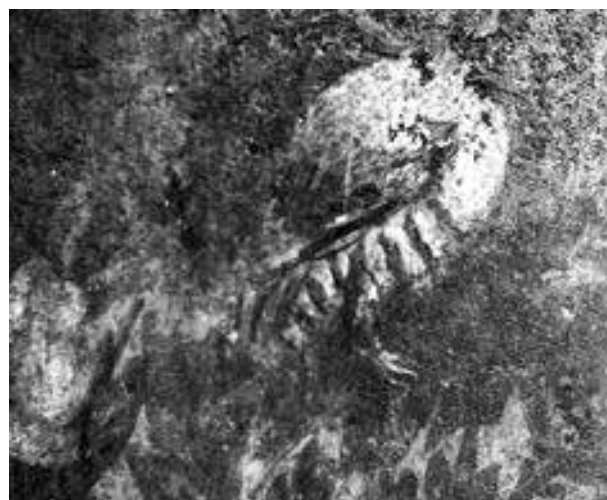
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 327; PPM II, pp. 838, 841, figg. 6-7.

P15 - Casa I, 16, 3



Collocazione. Il muro di fondo del piccolo cortile (a), visibile dalla entrata della casa, presenta una pittura di

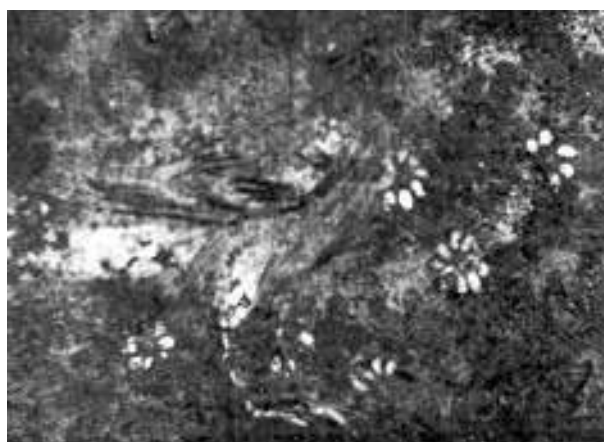


giardino, purtroppo mal conservata, presso la quale vi è una vasca con aiuola antistante.

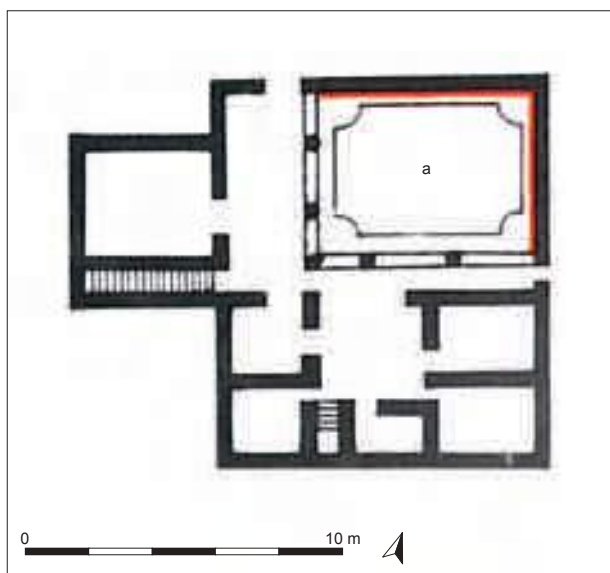
Descrizione. Oltre all'incannucciata gialla realizzata su fondo nero lungo la fascia dello zoccolo, appaiono nella zona mediana alcuni alberi – tra cui un cipresso –, fiori e uccelli (su fondo azzurro?); un serpente e un altare in stucco furono applicati sulla parete per realizzare un larario. Lungo lo zoccolo della parete, ai lati di un altro larario addossato all'angolo nord-occidentale dell'atrio, appare ancora un motivo ad incannucciata su fondo nero, mentre elementi vegetali su fondo giallo sono visibili nella zona mediana.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 327-328; PPM II, pp. 983, 995-996, figg. 24-25.



P16 - Casa degli Archi (I, 17, 4)



Collocazione. La casa è caratterizzata da un giardino (a) che sostituisce il tradizionale atrio e che presenta lungo i lati sud e ovest un portico ad archi, mentre sul lato est le colonne sono addossate al muro perimetrale. La parete nord dell'ambiente all'aperto, visibile dall'ingresso della casa, presenta una pittura di giardino.

Descrizione. La pittura presenta nella fascia della zoccolatura una balaustra con decorazione a "squame" e a motivi geometrici con maschere, scandita da nicchie che contengono le basi di quattro fontane. La zona mediana presenta invece una successione di quattro larghi pannelli ("finestroni"): i due laterali sono a fondo giallo, quelli centrali a fondo azzurro. I pannelli sono delimitati da larghe bande rosse e gialle, bordate da ghirlande tese e decorate da rostri, elmi, teste leo-



nine, bucrani e patere; nella sommità superiore sono appesi maschere o *oscilla*. Al centro di ogni pannello, occupato da giardini con arbusti di mirto e fiori bianchi, vi sono fontane con catini di forma quadrangolare o circolare sostenuti da centauri o sfingi accovacciate (queste ultime nei pannelli centrali, i centauri in quelli laterali); le basi, i sostegni e le fontane sono dipinti come se fossero realizzati in marmo bianco. La parete est del viridario doveva anch'essa essere dipinta con vedute di giardino, come sembrano suggerire gli esigui resti di intonaco a fondo azzurro.

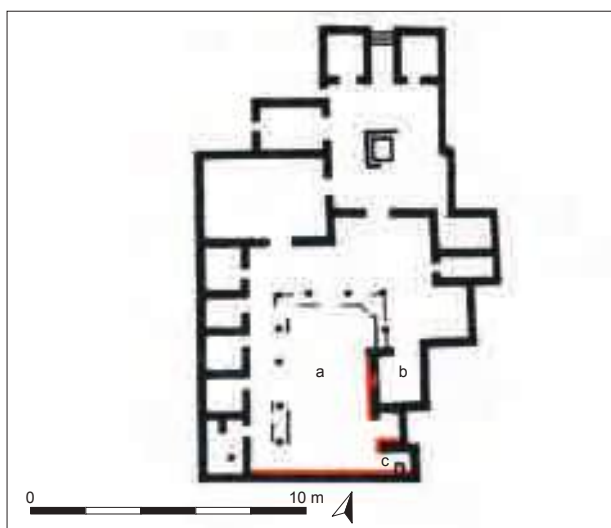
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 328; PPM II, pp. 1038-1039, 1040-1047, figg. 4-16.

P17 - Casa della Venere in conchiglia (II, 3, 3)

Collocazione. L'ampio giardino porticato (a) della casa era dominato dalla decorazione a giardino del muro di

fondo, visibile venendo dall'atrio e dal grande triclinio sul lato occidentale.



Descrizione. La parete sud del giardino (a) presenta nella fascia dello zoccolo un'incannucciata su fondo nero, con foglie cuoriformi negli spazi romboidali; la zona mediana appare invece scandita in tre finestroni, di cui quello centrale più ampio con megalografia della nascita di Venere dalla conchiglia (o *transvectio*?), affiancata da due amorini. I due finestroni laterali, di colore giallo e ornati da una ghirlanda con maschera tragica nella parte superiore, racchiudono invece due giardini su fondo azzurro. Quello orientale presenta in posizione centrale una statua marmorea di Marte su piedistallo, affiancata da due aironi; tra gli elementi vegetali si individuano oleandri con fiori rosa, mirti con fiori bianchi, arbusti vari e un pino, sui quali sono appollaiati un orologio, un tordo e altri uccelli. L'asse centrale del pannello occidentale è invece occupato da una fontana a catino circolare con zampillo, posto su piedistallo; un orologio e una colomba sono appollaiati sul bordo. Tra cespugli di rose e mirti, la fontana è affiancata da due aironi in posizione analoga a quelli del pannello orientale; tra gli altri elementi vegetali si individuano oleandri fioriti, alberi da frutto, cespugli d'edera. Una piccola nicchia-larario, decorata con piante verdi, è inserita sul lato destro del pannello. Altre pitture di giardino sono visibili sulle pareti esterne, nord e ovest, del sacello (c): lo schema decorativo comporta sempre un'incannucciata su fondo nero con foglie cuoriformi negli spazi romboidali, mentre nella zona mediana il giardino è realizzato su fondo giallo ed è delimitato da una larga banda rossa. La pittura della parete nord è dominata da una fontana a forma di calice a campana istoriato, mentre sul lato superiore si trova una ghirlanda a cui è appeso nel punto centrale uno scudo; ai lati e dietro la fontana si individuano rose, cespugli in fiore, alberi da frutto, uccelli appollaiati e in volo. La decorazione della parete ovest, che occupa lo spazio a sinistra della porta, è invece incentrata su una fontana a forma di cratere a calice con due anse a voluta, attornata da vari elementi vegetali, arbusti, un pino e uccelli appollaiati e in volo;

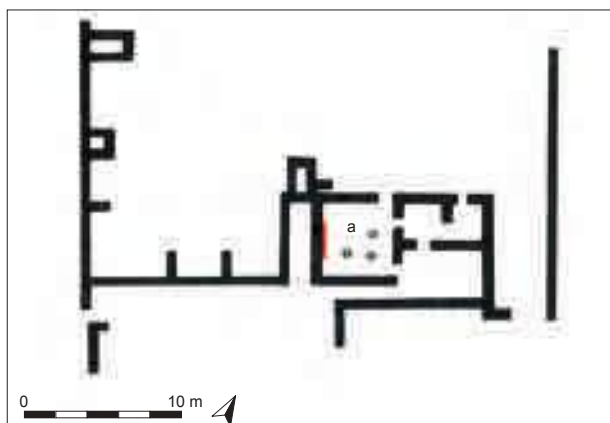


sul lato superiore è stata realizzata una ghirlanda trattenuta al centro da un elmo. Ancora pitture di giardino decorano le murature esterne del cubicolo (b): mentre nella zona dello zoccolo è visibile la consueta incannucciata su fondo nero con foglioline negli spazi romboidali, la parte mediana è dipinta a fondo verde-rame ed è delimitata da bande rosse. La parete nord, conservata solo parzialmente, presenta un giardino con oleandri, arbusti con fiori gialli e una fontana con catino di forma quadrangolare con bordo a ovuli sul quale è appollaiato un uccello. La parete ovest, aperta al centro da un'ampia finestra rivolta verso il giardino, è impostata su due fontane laterali con catino circolare baccellato, sull'orlo del quale sono raffigurate colombe bianche; intorno sono raffigurati alberi da frutto, un melograno, arbusti, mirti, rose e cespugli d'edera.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 330-3311; PPM III, pp. 112-113, 136-143, figg. 36-49.

P18 - Casa II, 9, 5



Collocazione. Il piccolo giardino della casa (a), con due lati porticati, presenta sulla parete ovest una pittura di giardino molto rovinata.

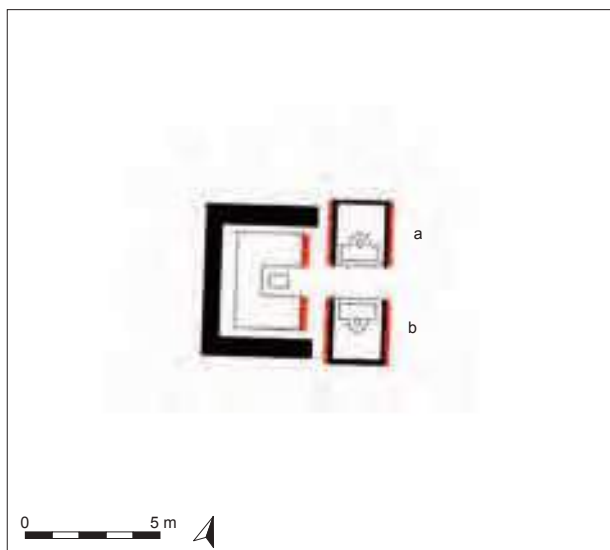
Descrizione. Della pittura si individua sullo zoccolo l'incannucciata a fondo nero con fiori rappresentati negli spazi romboidali. Anteriormente all'incannucciata, sul lato settentrionale della pittura, appare la raffigurazione di una statuetta di Venere (tipo Frejus), quasi del tutto obliterata dalla costruzione di un larario.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 333.



P19 - Casa con osteria a giardino (II, 9, 5.7)



Collocazione. Le due nicchie a fontana (a, b) con decorazione musiva, realizzate nel grande giardino di fronte all'ampio triclinio all'aperto e visibili dall'entrata posta sul lato rivolto verso la Grande Palestra, presentano sulle pareti est e ovest due pitture di giardino.

Descrizione. Nella fascia della zoccolatura appare un'incannucciata su fondo nero con foglie cuoriformi negli



spazi romboidali; gli assi centrali delle zone mediane, a fondo azzurro, sono occupati da fontane attorniate da elementi vegetali e uccelli, mentre il margine superiore è decorato da un filare di stalattiti (forse un richiamo al rivestimento a "finta grotta" presente sul lato decorato a mosaico). Sul lato est della nicchia meridionale la fontana presenta un catino quadrangolare con cornice ad ovuli, sul quale sono appollaiate due colombe, e ai suoi lati

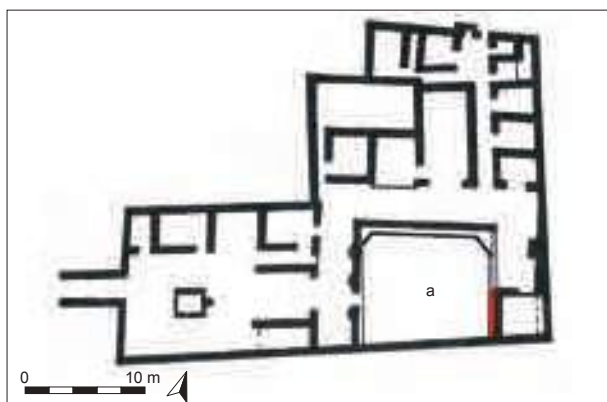
sono raffigurati due uccelli di difficile interpretazione; posteriormente alla fontana appare una palma con datteri ricadenti simmetricamente e tutt'intorno sono raffigurati oleandri con fiori rossi e vari arbusti. Sul lato est della nicchia settentrionale l'asse centrale è occupato invece da una fontana a forma di cratere a calice con bordo a ovuli, dietro al quale compare ancora una palma con datteri ricadenti, mentre ai suoi lati figurano un airone e un porfirione appollaiati sull'incannucciata; tutt'intorno sono rappresentati arbusti e oleandri in fiore. Le pitture di giardino realizzate sui lati ovest delle due nicchie erano direttamente visibili da parte dei clienti distesi sul triclinio all'aperto: l'impostazione decorativa risulta analoga a quella delle pareti orientali, con fontana a cratere nella nicchia settentrionale e fontana con catino qua-

drangolare in quella meridionale, entrambe attorniate da arbusti e oleandri, con un albero di palma raffigurato posteriormente alle fontane. Un giardino dipinto sul fondo bianco appariva infine sul lato orientale del bancone del triclinio estivo. Un'incannucciata molto stilizzata correva lungo la fascia dello zoccolo: sulla testata settentrionale davanti all'incannucciata è raffigurata una fontana a cratere con zampillo e anse a voluta e con colombe appollaiate sul bordo, mentre sulla parete della mensa appare un pavone retrospiciente.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 331-332; PPM III, pp. 329-337, figg. 2-14.

P20 - Casa degli Epigrammi (V, 1, 18)



Collocazione. Il portico est del giardino porticato (a), visibile dal tablino, presenta una successione di quattro intercolumni, dei quali quelli meridionali sono chiusi dai muri di un ripostiglio ricavato in questa parte del portico. Le due pareti sono decorate da due finti finestroni, uno dei quali presenta un'immagine di giardino.

Descrizione. A fianco al giardino, realizzato su fondo giallo, appare un paesaggio con fiere; entrambi i finestroni sono sormontati da un fregio giallo con figure di tritoni e buoi marini tra delfini, scandito da mascheroni su fondo azzurro, realizzati al di sopra delle semicolonne. La parete con giardino è caratterizzata, lungo la fascia dello zoccolo, dalla consueta incannucciata con motivi floreali negli spazi romboidali; quest'ultima presenta al centro una nicchia semicircolare che racchiude una fontana a catino circolare da cui si abbeverano due pavoni appollaiati sull'incannucciata. Nella zona mediana, al centro della quale si trova anche la finestra reale del piccolo ripostiglio, sono raffigurati alti



oleandri e in posizione centrale un altro albero (fico o acero); sui rami sono infine rappresentati numerosi uccelli. Le colonne che dividono le due pareti sono avvolte d'edera popolata di uccelli ed un Sileno con calice in mano è raffigurato disteso tra arbusti lungo lo zoccolo del pannello con paesaggio con fiere. Il basso pluteo che si trova nello spazio degli altri due intercolumni è a fondo nero con vari cespugli.

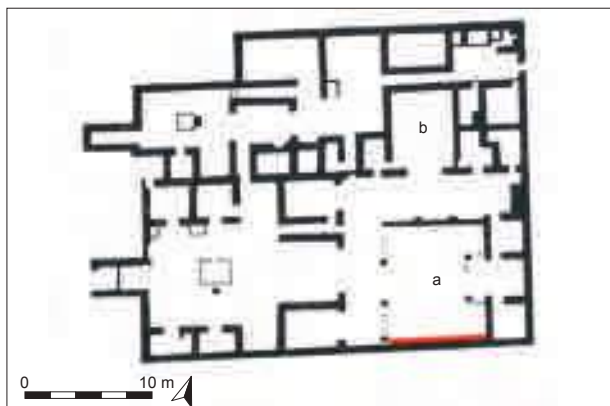
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 333-334; PPM III, pp. 539-541, 547-549, figg. 18-21.

P21 - Casa di L. Caecilius Iucundus (V, 1, 26)

Collocazione. La parete sud del giardino porticato (a), visibile dall'ampio triclinio (b), era organizzata tramite finestroni in tre zone: quella centrale con finestro-

ne arcuato comprendeva un paesaggio con fiere, quelle laterali due giardini.



Descrizione. Purtroppo di queste pitture non rimane quasi nulla, ma dalla descrizione di A. Mau si ricava la presenza, nella zona mediana dei pannelli laterali, di due ninfe reggi-fontana e di un melograno e vari uccelli (tra cui un gallo), mentre la parte superiore doveva essere occupata da una ghirlanda sulla quale si trovavano un colombo bianco e una maschera; al di sopra degli scomparti laterali si stendeva inoltre un

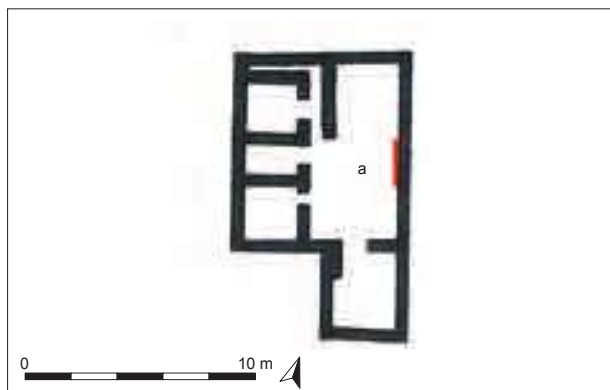


fregio con combattimenti navali. Seguendo la descrizione di Mau, analoghe pitture di giardino dovevano apparire sulle murature esterne delle stanze collocate sul lato est del peristilio.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 334-335; PPM III, pp. 574-577, 606, fig. 61.

P22 - Casa di M. Tofelanus Valens (V, 1, 28)



Collocazione. Sulla parete di fondo dell'atrio (a) di questa piccola casa priva di giardino era stata realizzata, in corrispondenza di una vasca costruita contro la parete per convogliare le acque piovane, una pittura di giardino visibile dall'entrata e ora completamente distrutta.

Descrizione. La pittura doveva essere costituita da uno zoccolo rosso e una zona mediana a fondo giallo con piante e uccelli.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 335; PPM III, pp. 621-622.

P23 - Casa V, 2, 15



Collocazione. Sulla parete sud del giardino porticato (a), sul cui lato ovest era stato addossato un triclinio estivo, venne realizzata una pittura di giardino (ora quasi del tutto scomparsa).

Descrizione. La pittura doveva presentare uno zoccolo nero con incannucciata gialla e una zona mediana (a fondo azzurro?) caratterizzata da un albero centrale con frutti gialli e cespugli ai lati. Sui rami più alti dell'albero era inoltre raffigurato un nido con quattro uccellini in attesa del cibo portato da un uccello in volo, mentre nella parte inferiore era appollaiata una colomba bianca.

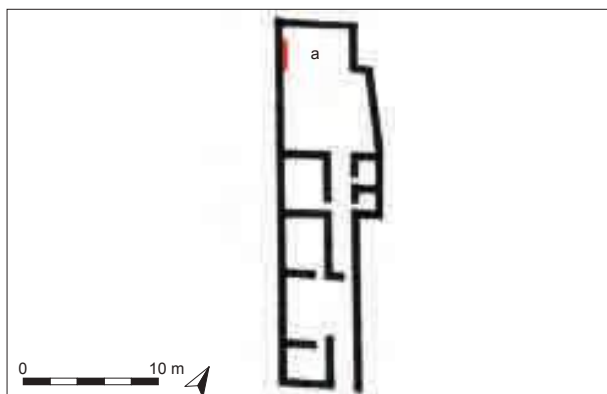
Una decorazione a tema vegetale, costituita prevalentemente da tralci di vite, appariva inoltre tutt'intorno

al fusto delle colonne disposte a sostenere una pergola al di sopra del triclinio estivo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 335-336; PPM III, pp. 854-855, 860-862, figg. 14-18.

P24 - Casa V, 3, 7



Collocazione. In questa casa modesta una semplice pittura di giardino decorava lo spazio sottostante la piccola nicchia situata nella parete ovest del giardino (a), a lato del larario.

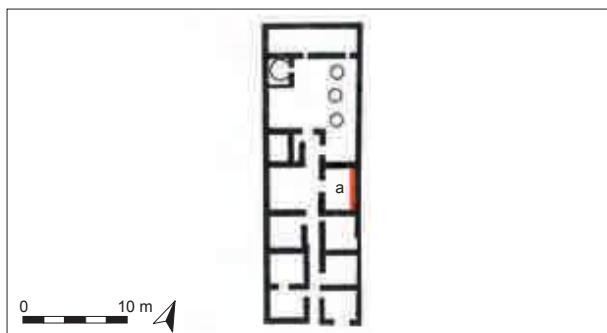
Descrizione. La pittura doveva presentare un'incannucciata nella zona dello zoccolo ed elementi vegetali nella parte mediana.



Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile

Bibliografia. BOYCE 1937, p. 39, n. 112, pl. 36.2; JASHEMSKI 1993, p. 336; PPM III, p. 910.

P25 - Panificio (V, 4, 1)

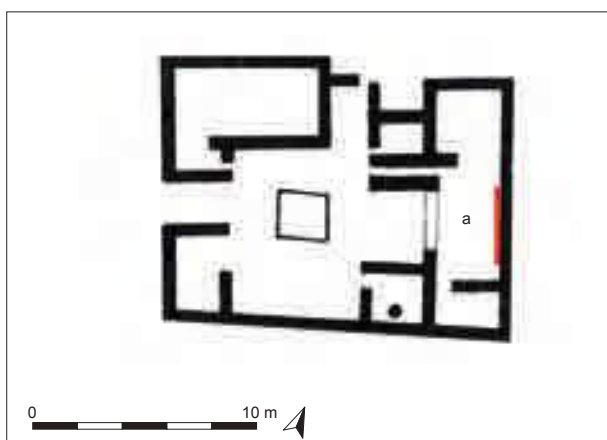


Collocazione. Il giardino (a) posto sul lato est dell'atrio era decorato da pitture di giardino ora distrutte, di cui rimane la sommaria descrizione di A. Mau.

Descrizione. Al di sopra della consueta incannucciata dello zoccolo, che presentava aperture laterali decorate da piante e vasi con probabile funzione di fontana, erano raffigurate piante.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 336.

P26 - Casa V, 4, c



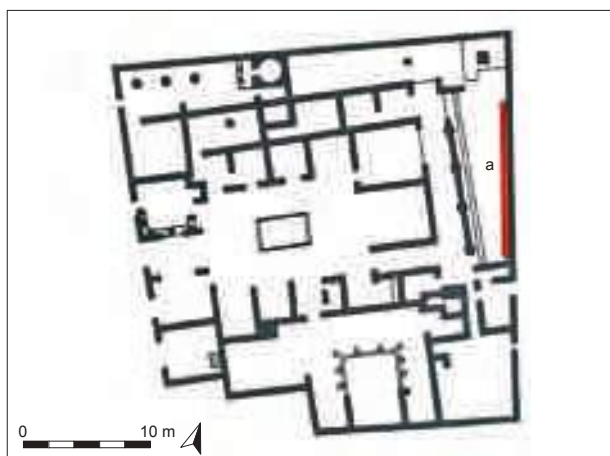
Collocazione. La parete di fondo del giardino (a), visibile dall'entrata di questa modesta abitazione, attraverso la grande apertura del tablino, era ornata da un giardino dipinto, ora non più conservato.

Descrizione. La pittura doveva essere costituita dalla consueta incannucciata gialla lungo la fascia dello zoc-

colo a fondo nero e da alberi e arbusti nella zona mediana, tra i quali erano raffigurati uccelli appollaiati o in volo; tra gli elementi presenti nella decorazione appariva anche una fontana sorretta da una sfin-

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 336; PPM III, pp. 1033-1034, 1044, fig. 22.

P27 - Casa di Sallustio (VI, 2, 4)



Collocazione. La parete di fondo del giardino porticato (a), visibile dall'entrata attraverso l'ampia finestra del tablino e dall'*oecus* ad ovest di quest'ultimo, era interamente rivestita da una pittura di giardino ora quasi totalmente distrutta.

Descrizione. La pittura, su fondo azzurro, era stesa tra una serie di lesene in stucco, che scandivano la superficie parietale in tre ampi pannelli. Lungo la fascia dello zoccolo era stata realizzata la consueta incannucciata gialla su fondo nero con nicchie (alternativamente circolari e quadrangolari) che racchiudevano fontane

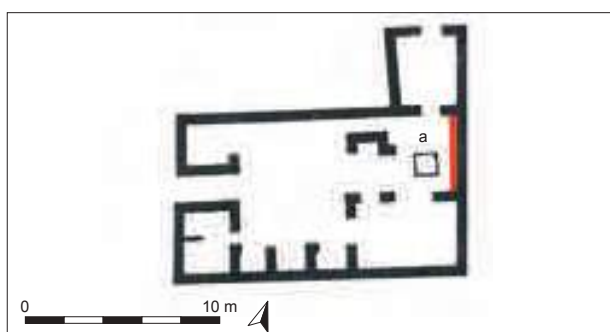


a bacino circolare colme d'acqua e con uccelli appollaiati; una ghirlanda tesa e cespugli delimitavano la base dell'incannucciata, anteriormente alla quale appariva una sorta di *ambulatio* sulla cui superficie poggiavano alcuni uccelli. Nella zona mediana erano raffigurati alberi e arbusti con numerosi uccelli, mentre nella fascia superiore erano rappresentate ghirlande, appese illusionisticamente tra le lesene in stucco, intorno alle quali volavano altri uccelli; un *oscillum* a forma di pelta era inoltre raffigurato nel pannello settentrionale, mentre una cornice a stalattiti (?) correva lungo il margine superiore dell'intera pittura.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 340; PPM IV, pp. 87-88, 113, 121, figg. 56-58.

P28 - Casa delle Amazzoni (VI, 2, 14)



Collocazione. La parete est del giardino (a) presentava una pittura, ora distrutta, visibile dall'atrio attraverso l'apertura del tablino.

Descrizione. Lungo la fascia della zoccolatura era rappresentata una balaustra marmorea (con vari uccelli posati su di essa tra cui un pavone), oltre la quale era



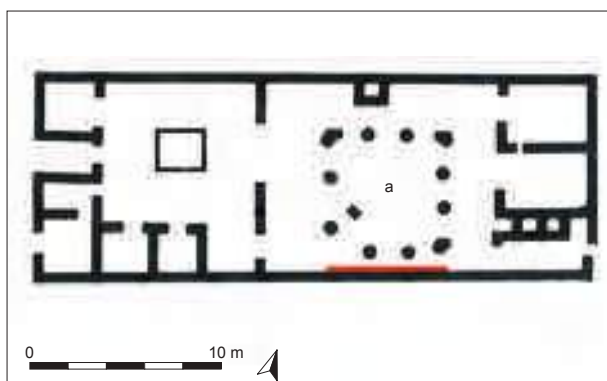
raffigurata una sequenza di alberi, in particolare palme e alberi da frutto, sui rami dei quali erano appol-

laiaati numerosi uccelli. In secondo piano, rispetto agli alberi, si trovava un tempietto dedicato alle tre divinità Iside, Serapide e Arpocrate, oltre il quale si apriva una veduta marina delimitata da un paesaggio insulare con edifici porticati (ville). L'intera pittura era incorniciata da un festone d'edera.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 340; PPM IV, pp. 168, 174-175, figg. 13-14.

P29 - Casa dei Vasi di vetro o del Granduca Michele (VI, 5, 5)



Collocazione. Sul muro di fondo meridionale del giardino porticato (a) si trovava una pittura di giardino, ora non più conservata.

Descrizione. La pittura era scandita in tre pannelli da quattro semicolonne addossate alla parete, in asse con le colonne reali del lato nord del peristilio porticato su tre lati. Secondo le descrizioni, i pannelli presentavano al di sopra dello zoccolo giallo finestroni inquadrati da larghe bande rosse, entro i quali erano rappresentate vedute di giardini su fondo azzurro popolate da uccelli;

al centro dei pannelli vi erano fontane a cratere con pavoni e altri uccelli appollaiati. Le semicolonne sostenevano un'architrave dipinta di rosso e decorata da tralci con amorini. Davanti alla parete si trovavano tre basi in muratura sostenenti le statuette marmoree di Ercole con i pomi delle Esperidi, Dioniso e Flora (?).

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 340; PPM IV, pp. 325-327, figg. 2-3.

P30 - Casa di Adone ferito (VI, 7, 18)



Collocazione. La parete nord del giardino porticato (a), visibile dall'ampio *oecus* disposto frontalmente ad essa, era scandita in tre ampi finestroni rossi, davanti agli stipiti dei quali erano dipinte colonne bianche.

Descrizione. Mentre nel finestrone centrale, delimitato dai due gruppi di Chirone e Achille, era rappresen-

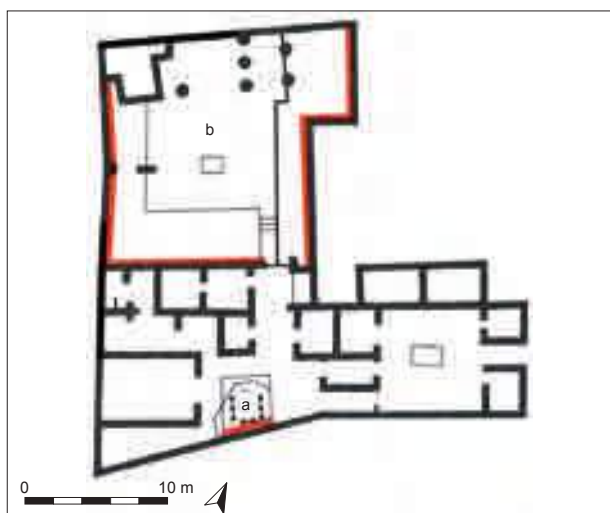
tata la scena della morte di Adone entro un paesaggio roccioso e alberato, nei due finestroni laterali erano raffigurati giardini su fondo azzurro con alberi (una acacia, un melograno) e arbusti (tra i quali oleandri) carichi di fiori e frutti, popolati da uccelli, e con *pinakes* marmorei sostenuti da colonnine; nel pannello orientale, quello meglio conservato, appare la figura di *Eros*

dormiente accanto alla vasca di una fontana alla quale si abbeverava una colomba. Nella fascia superiore, tra le colonne dipinte, erano raffigurate ghirlande appese.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 340-341; PPM IV, pp. 399-400, 428-432, figg. 38-44.

P31 - Casa di Apollo (VI, 7, 23)



Collocazione. La decorazione ora scomparsa della parete sud del giardino (a), collocato alle spalle del tablinio e occupato quasi interamente da una fontana piramidale, presentava una pittura di giardino. Anche le pareti del giardino (b), posto sul lato nord della casa e articolato su due livelli, dovevano essere rivestite da pannelli a fondo rosso con uccelli e piante, di cui non rimane quasi nulla.

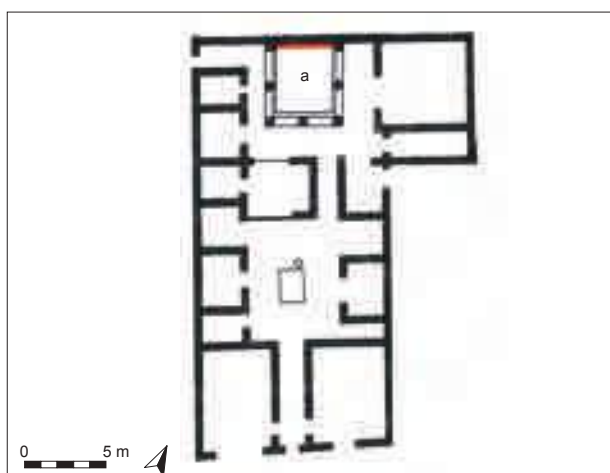


Descrizione. Il giardino (su fondo azzurro?) dell'ambiente (a) era compreso all'interno di un finestrone inquadrato da larghe bande gialle, con consueta incannucciata nella fascia della zoccolatura. L'immagine evidenziava una fontana a catino circolare alla quale si abbeveravano uccelli (tra gli altri un pavone e un ibis) e una statua di Diana stante. Una ghirlanda tesa delimitava il lato inferiore dell'incannucciata.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 341-342; PPM IV, pp. 470-471, 492-493, figg. 38-40.

P32 - Casa del Poeta tragico (VI, 8, 3.5)



Collocazione. Sulla parete di fondo visibile dall'entrata del piccolo giardino porticato su tre lati (a), era stata realizzata una pittura di giardino attualmente non conservata.

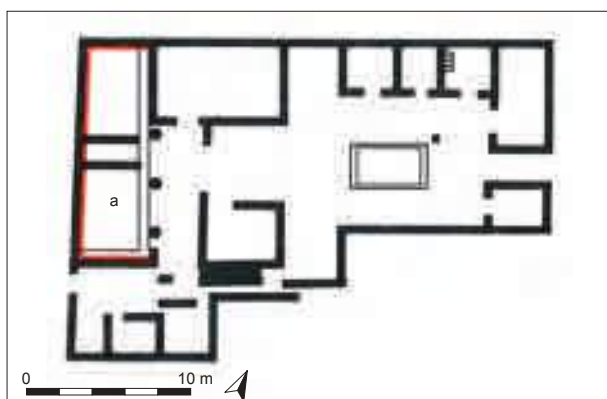
Descrizione. La fascia della zoccolatura era a fondo rosso con aperture rettangolari decorate da motivi a graticcio verdi e delimitate da ghirlande, mentre



la zona mediana presentava un ampio finestrone bordato da larghe fasce rosse, entro il quale si trovavano alberi e arbusti popolati da uccelli su fondo azzurro.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 342; PPM IV, pp. 527-528, 548, figg. 39-40.

P33 - Casa della Fontana grande (VI, 8, 22)


Collocazione. Le pareti del giardino porticato (a), visibili dall'entrata attraverso l'ampia apertura del tablino, presentano un'edicola preceduta da bacino marmoreo e inserita su di uno sfondo di pitture di giardino quasi totalmente scomparse, scandite in una serie di pannelli da lesene dipinte di colore rosso.

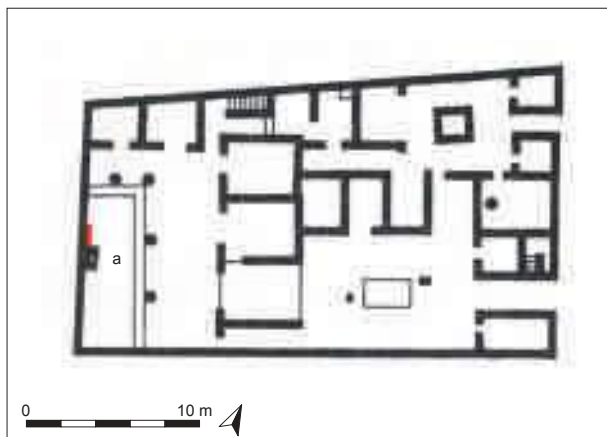
Descrizione. Al di sopra della balaustra dello zoccolo, costituita da motivi bianchi a "squame" a graticcio e a cancello, su cui erano appollaiati vari uccelli, i pannel-



li erano realizzati alternativamente su fondo azzurro e giallo e presentavano vedute di giardino con arbusti, alberi in fiore, uccelli in volo e fontane a catino circolare. Rappresentazioni di giardino sono ancora visibili sulle pareti laterali della fontana. Lungo la fascia superiore correva un fregio con scene di caccia.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 343; PPM IV, pp. 613-614, 616, 618, figg. 4, 8.

P34 - Casa della Fontana piccola (VI, 8, 23.24)


Collocazione. La parete ovest del piccolo giardino porticato su due lati (a), visibile dall'entrata, è divisa in tre finestroni da tre colonne dipinte che fanno da *pendant* alle colonne reali del portico orientale, mentre la parete sud presenta un unico grande finestrone.

Descrizione. Le colonne dipinte sono in primo piano rispetto al resto della decorazione e fungono da sostegno ad un architrave giallo, che rappresenta l'ideale continuazione di quello del portico nord. La parte della decorazione che prospetticamente si trova dietro il portico dipinto, si divide in zoccolo giallo con riproduzione di balaustra e zona mediana con ampi finestroni delimitati da bande rosse, nei quali si aprono grandi pit-

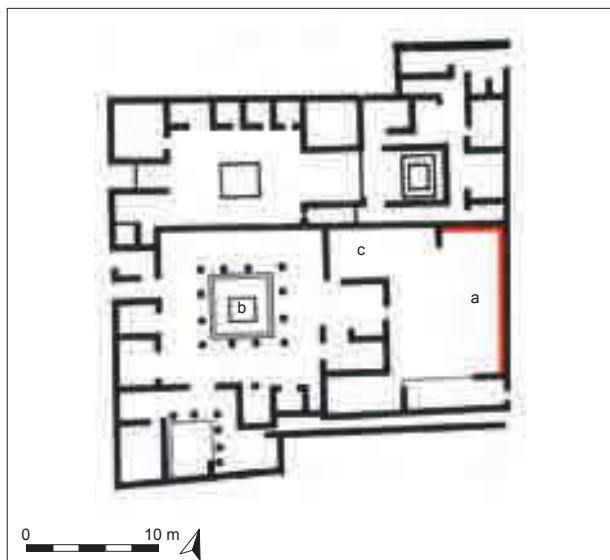


ture di paesaggio (paesaggio portuale, paesaggio sacrale, paesaggio bucolico) e una pittura di giardino a fondo azzurro (parzialmente obliterata dall'edicola della fontana), che presenta lungo il lato inferiore una balaustra bianca con motivi a graticcio. Si tratta di pitture concepite non come quadri su tavola, ma come vedute illusionistiche di paesaggi immaginati al di là dell'ambiente reale. Nelle pareti coperte dal portico si sviluppa un altro fregio con paesaggio marittimo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 343; PPM IV, pp. 621-623, 640, 644-645, figg. 32, 39.

P35 - Casa del Centauro (VI, 9, 3.5)



Collocazione. Le pareti del muro di fondo del giardino (a), visibili dal giardino-porticato (b) e dal triclinio (c), erano decorate con una pittura di giardino di cui non rimane traccia.

Descrizione. Lungo la zoccolatura doveva essere raffigurata la consueta incannucciata con nicchie racchiudenti fontane e statue; nella zona mediana erano rappresentati alberi con uccelli appollaiati e in volo. Lungo la fascia superiore correvano vedute marine con Nereidi.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 343; PPM IV, pp. 819-820.

P36 - Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6.7)



lato ovest del medesimo ambiente; al pannello centrale è addossata un'edicola-larario.

Descrizione. I pannelli, stando alle descrizioni, erano decorati da pitture di giardino su fondo azzurro, entro grandi finestroni, ora quasi del tutto scomparse; lungo la fascia della zoccolatura si trovava la consueta incannucciata gialla su fondo nero, mentre nella zona mediana erano raffigurati alberi, fontane e uccelli. Pitture di giardino, scandite anch'esse da semicolonne, dovevano rivestire allo stesso modo la parete nord.

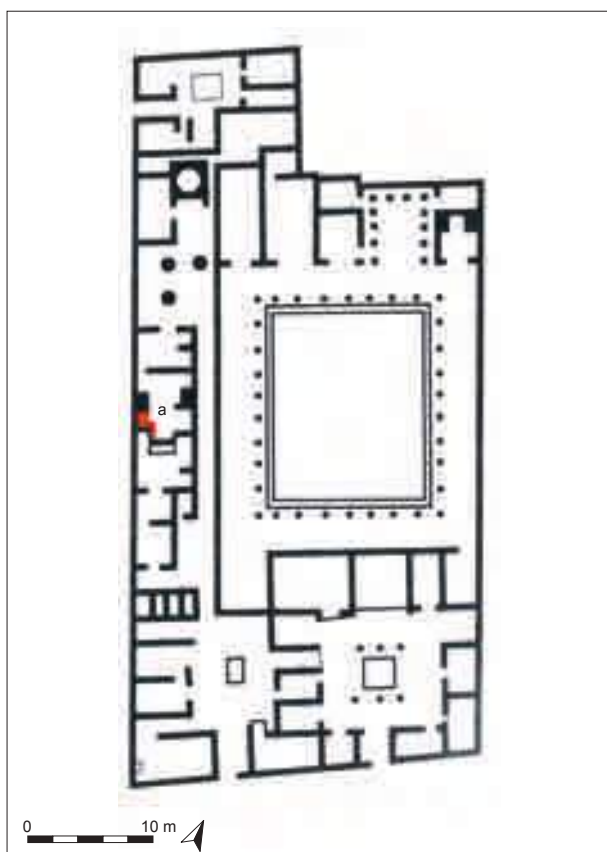
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 343-344; PPM IV, pp. 860-861, 940-942, figg. 159-160.

P37 - Casa del Labirinto (VI, 11, 8.10)

Collocazione. La nicchia della parete ovest del *caldariium* (a) era decorata da un pittura di giardino ora poco conservata.

Descrizione. La pittura presenta, lungo la fascia della zoccolatura a fondo nero, due falchi tra cespugli verdi, che sostengono un'incannucciata gialla seguita, nella



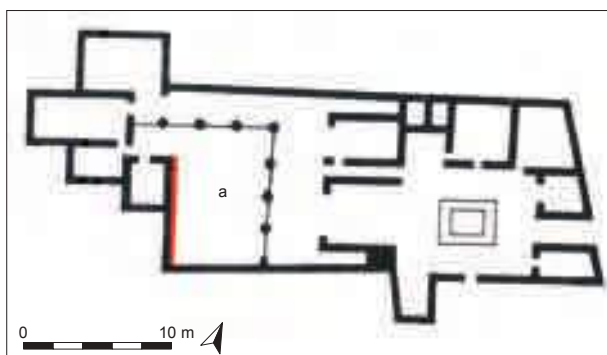
zona mediana, da un giardino su fondo nero con uccelli e due sfingi giacenti, scarsamente leggibili dato lo stato di conservazione.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile (20-30 d.C.).



Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 344; PPM V, pp. 1-3, 65, fig. 100.

P38 - Casa di *Vesonius Primus* o di Orfeo (VI, 14, 20)



Collocazione. Sulla parete di fondo del giardino porticato su due lati (a), visibile dall'entrata attraverso l'ampia finestra del tablinum, è raffigurato l'episodio mitologico di Orfeo che incanta gli animali.

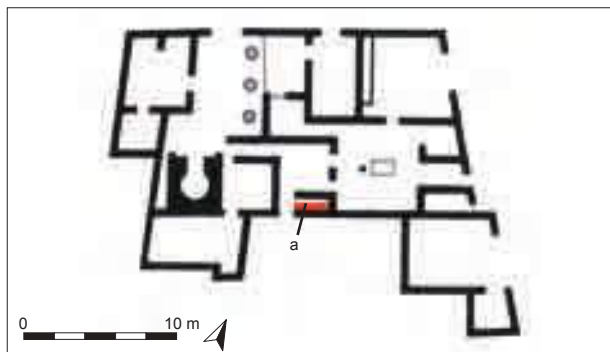
Descrizione. Ai lati della figura del cantore tracio sono parzialmente conservati due pannelli con vedute di giardini a fondo azzurro popolati di piante e uccelli. Nella fascia inferiore, su uno zoccolo rosso rivestito d'edera, sono rappresentati due piccoli padiglio-



ni a graticcio (gabbie per uccellini?), mentre lungo la zona superiore sono appese ghirlande e *oscilla* con figura maschile al centro. Intorno al margine superiore dei pannelli una cornice a imitazione di stalattiti doveva evocare l'ingresso di una grotta.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 344-345; PPM V, pp. 264-265, 282-291, figg. 33a-33d, 34-39.

P39 - Casa di Laocoonte con annessi *taberna* e panificio (VI, 14, 28.33)


Collocazione. La parete sud del piccolo giardino (a) della casa, non visibile direttamente dall'entrata ma dal tablino, era decorata da una pittura di giardino, di cui oggi si conserva solo parte della zoccolatura.

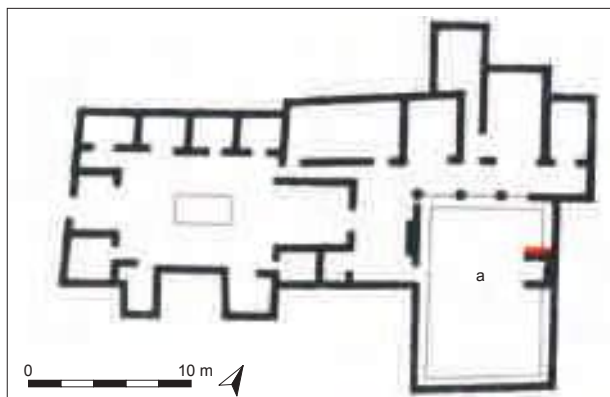
Descrizione. Alla consueta incannucciata gialla su fondo nero nella fascia dello zoccolo seguiva, nella zona mediana, descritta da A. Mau, la rappresentazione di alte piante con fiori e uccelli; fra di essi si dovevano



trovare due leggeri padiglioni bianchi a cui erano appese delle pelte e che erano sormontati da bassi vasi metallici e da pantere in corsa. Al centro della parete appare ancora una nicchia-larario.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 345-346; PPM V, pp. 341-342, 358, 360, figg. 24-25.

P40 - Casa degli Scienziati o Gran Lupanare (VI, 14, 43)


Collocazione. Sulla parete sinistra della fontana, addossata al muro di fondo dell'ampio peristilio a due bracci (a) e rivolta verso gli ambienti di soggiorno che si affacciavano sul lato nord del peristilio, vi è una pittura di giardino.

Descrizione. Superiormente ad uno zoccolo rosso, della pittura realizzata su fondo azzurro sono ancora visibili vari arbusti fioriti e uccelli in volo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

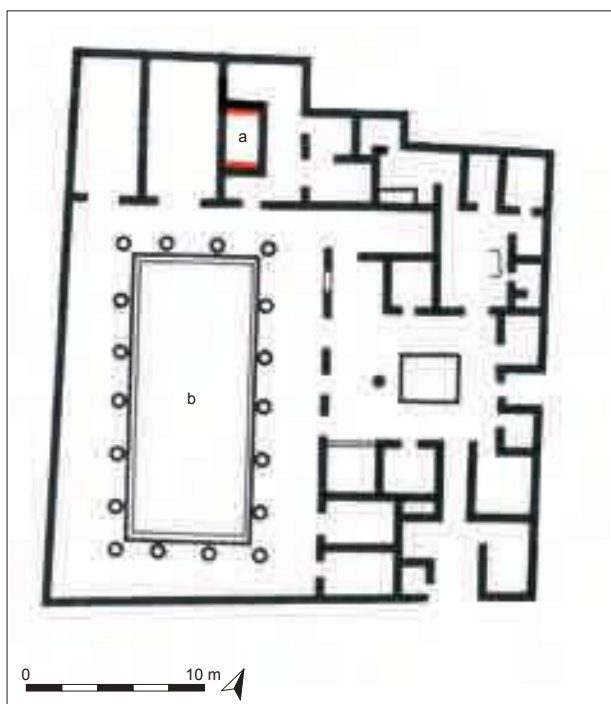


Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 346; PPM V, pp. 426-427, 449, 452-458, figg. 48-49.

P41 - Casa dei Vettii (VI, 15, 1)

Collocazione. Il piccolo cortile (a) – posto a nord del grande giardino-peristilio (b) –, colonnato in origine su tre lati, conserva le colonne solo su quello lungo; i

lati corti furono infatti parzialmente chiusi con pareti poi dipinte con pitture di giardino.



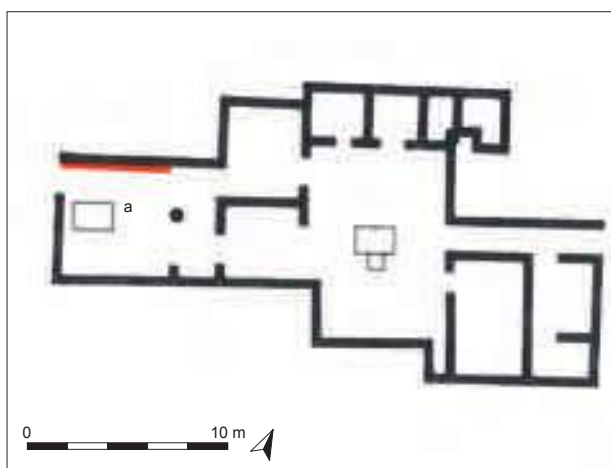
Descrizione. Le pitture presentano su fondo bianco cespugli che si sviluppano al di sopra di uno zoccolo rosso e tra i quali sono raffigurati uccelli in volo.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 346-347; PPM V, pp. 468-470, 566, figg. 160-162.



P42 - Casa di P. Crusius Faustus (VI, 15, 2)



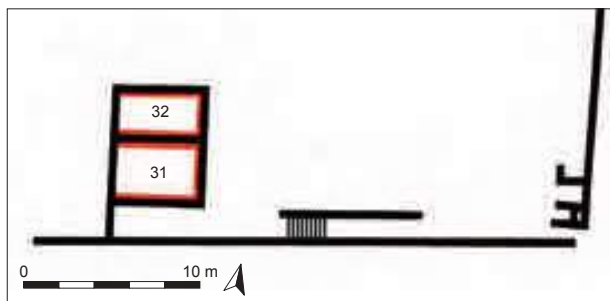
Collocazione. La parete nord del giardino (a), su cui venne addossata una scala, presentava originariamente una decorazione a pannelli gialli, rossi e neri intercalati a superfici azzurre.

Descrizione. Sulle limitate porzioni di intonaco a fondo azzurro conservate sulla sommità della parete sono evidenti motivi di stalattiti, che inducono a ipotizzare la presenza di pitture di giardino



Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. PPM V, pp. 573-574, 577, figg. 8-9.

P43 - Casa del Bracciale d'oro (VI, 17 *Ins. Occ.*, 42)

Collocazione. L'abitazione si dispone su tre livelli digradanti secondo l'andamento del terreno, utilizzando come appoggio le mura urbiche. Il piano più basso, posto alla base delle mura, presenta due stanze (31-32) ricavate nelle arcate di sostegno del piano superiore e aperte su un giardino dotato di fontana centrale con pergolato tutt'intorno. Entrambi questi ambienti erano interamente rivestiti da pitture di giardino.

Descrizione. L'ambiente 31 è un triclinio con letti in muratura, rivestiti di marmo nella parte inferiore, posti intorno a un bacino che raccoglieva l'acqua dalla vaschetta collocata alla base della nicchia absidata, sul fondo della parete est. La nicchia è decorata da mosaici policromi raffiguranti un giardino con fontane e uccelli delimitato nella fascia dello zoccolo da una balaustra. La pittura delle pareti dava l'illusione di trovarsi all'interno di un padiglione pergolato dalle cui ampie aperture, delimitate nella parte inferiore da incannucciate, si poteva godere la vista su di un giardino verdeggianti realizzato su fondo azzurro. Sui due pannelli della parete est, ai lati della nicchia fontana, appaiono due sfingi con ali sollevate su mensole violacee; tutt'intorno e nella parte superiore sono rappresentati arbusti e alberi con uccelli in volo o appollaiati sui rami. La parete sud, analogamente a quella nord, era scandita in tre pannelli: quello orientale presenta nell'asse centrale una fontana con catino circolare, sul lato sinistro della quale vi è una statua di faraone con *klaft* e ureo. Alle spalle della fontana e intorno ad essa sono raffigurati oleandri e corbezzoli con bacche, tra i quali volano e si appoggiano passeracei, oriori e una colomba con collarino violaceo; al centro della parte superiore è appeso un *oscillum* marmoreo con un rilievo di *gorgoneion*. Il pannello centrale, che presenta una nicchia rettangolare a fondo piano, è delimitato dalle colonnine di sostegno del padiglione interrotte da medaglioni con amorini, ed è scandito da un'incannucciata in tre parti: tra i motivi vegetali predominano gli oleandri, sui cui rami o in volo sono rappresentati un merlo, una gazza e passeracei, mentre sul bordo della nicchia vi sono una colomba e un oriole; nella parte superiore, al centro, è appesa una maschera. Il pannello occidentale è caratterizzato, nell'asse centrale, da uno *stilopinàkion* con la raffigurazione del toro



Apis, attorniato da piante di oleandri in fiore e da palmiti, mentre ai lati sono raffigurate due sfingi su mensola, che evidenziano un intervento di restauro successivo ai consistenti guasti dovuti forse al terremoto del 62 d.C. Tra gli uccelli spicca la colomba bianca in volo, raffigurata frontalmente nella parte superiore del pannello, da cui pende un *oscillum* marmoreo. La colonnina di sostegno del padiglione è interrotta da un medaglione a fondo nero con figura femminile che sostiene un doppio flauto nella sinistra.

La decorazione dell'ambiente 32, identificato come cubicolo, presenta superiormente ad uno zoccolo nero con iris ed altre piante dalle foglie lanceolate un'incannucciata con aperture rettangolari, cuspidate e romboidali. Al di sopra appare su fondo azzurro la rappresentazione di un giardino, immaginato al di là di un finestrone, ampio quanto la parete e delimitato da sottili pilastri angolari. Sottolinea l'attacco della zona superiore un soffitto a lacunari prospettici e una cornice a fiori di loto e volute; quest'ultima, a fondo nero, è divisa tramite paraste rosse, decorate da anfore marmoree, in tre parti entro le quali sono raffigurati padiglioni a graticcio separati da medaglioni o da *pinakes*, mentre nella parte superiore sono appese ghirlande a foglie d'edera e di vite insieme a pelte, lampade e maschere. Oleandri, allori, corbezzoli, viburni, rose ed

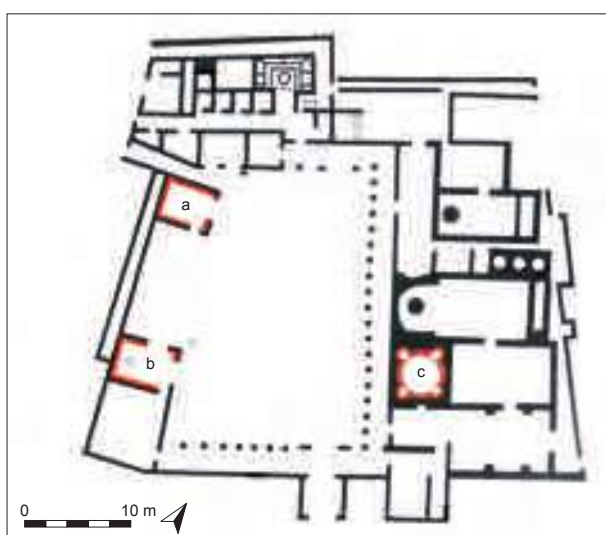
edere, piante di camomilla, palmizi e platani appaiono nella zona mediana della parete nord. Nell'asse centrale della medesima parete è raffigurata una fontana a catino circolare con acqua zampillante, mentre lateralmente vi sono due erme con testa di bambina e di satiro, che sorreggono due *pinakes*; in questi sono rappresentate le figure addormentate di Arianna e di una Menade. Colombi, rondini, passeri, gazze e un orologio sono appollaiati sui rami o in volo, mentre nella parte superiore pendono due maschere tragiche femminili. La parete est, che presenta al centro una nicchia quadrangolare, attesta, oltre alle piante raffigurate lungo il lato nord, gigli e papaveri, mentre tra gli uccelli si distinguono il

pollo sultano e la colomba rappresentata frontalmente nella parte superiore, dove pendono anche due *oscilla* con maschere di tipo arcaistico. La parete sud evidenzia, analogamente a quella settentrionale, una fontana a catino circolare ai lati della quale due erme con testa di bambina e personaggio maschile sostengono due *pinakes*, di cui è conservato quello con Menade; tra gli uccelli si notano l'alzavola, l'usignolo e la cornacchia, mentre tra le piante si riconoscono un pino e le viole.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 348-358; PPM VI, pp. 44-45, 118-137, figg. 152-178.

P44 - Terme Stabiane (VII, 1, 8)



Collocazione. I ninfei (a) e (b) ai lati della *nataio* presentavano superiormente ad un'alta zoccolatura marmorea una serie di finestroni, scanditi da paraste rosse, decorati con pitture di giardino a fondo azzurro, ora non conservate. Sempre nel medesimo complesso si ritrova ancora parzialmente leggibile una pittura di giardino sulle pareti del *frigidarium* maschile (c).

Descrizione. Per quanto riguarda la decorazione dei due ninfei, al di sopra di una balaustra sulla quale sono raffigurati alternativamente scenari nilotici e mostri marini, appaiono finestroni occupati da arbusti e uccelli rappresentati in volo o appollaiati, mentre anteriormente alle paraste rosse vi sono figure di ninfe sostenenti valve di conchiglie; tra i motivi vegetali compaiono inoltre raffigurazioni di sfingi e una statua di Satiro con *pedum* e nebride in passo di danza. All'interno del frigidario maschile, invece, le quattro nicchie semicircolari e i tratti di parete tra di esse pre-

sentano su fondo azzurro un giardino immaginato al di là di una balaustra con decorazioni a graticcio, sulla quale sono sdraiati un Sileno e un Ermafrodito. Il giardino, entro finestroni incorniciati da ghirlande tese, evidenzia alberi in fiore, palmizi, fontane con bacino circolare e acqua zampillante, mentre sulla balaustra sono appollaiati un pavone e un colombo; quest'ultima, inoltre, è scandita in nicchie semicircolari entro le quali sono raffigurati due *omphaloi* di edera. Nelle nicchie la parte inferiore è interamente occupata dal motivo del giardino, di fronte al quale appaiono un cratere a calice e un'anfora marmorea, mentre nelle calotte superiori erano raffigurati pesci ora del tutto scomparsi.

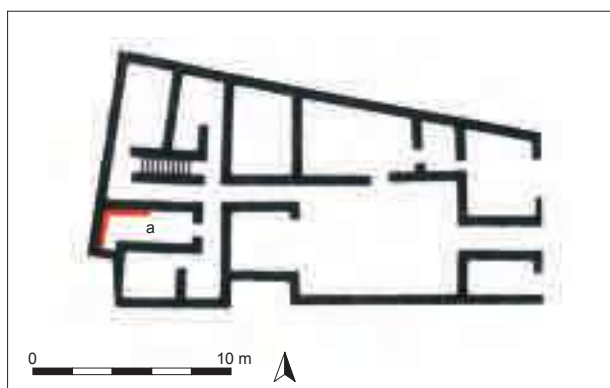
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 358-359; PPM VI, pp. 149-150, 175, 204-209, figg. 45, 103-111.

P45 - Casa di *Optatio* (VII, 2, 13-15)

Collocazione. Il piccolo giardino (a), visibile dall'ingresso attraverso la finestra del tablino e quella del cu-

bicolo a sud di esso, presentava una pittura di giardino a fondo azzurro, ora quasi del tutto scomparsa, ma di-



strutta già in antico dalla sovrapposizione della pittura di un *lararium* e dalla realizzazione di una nicchia.

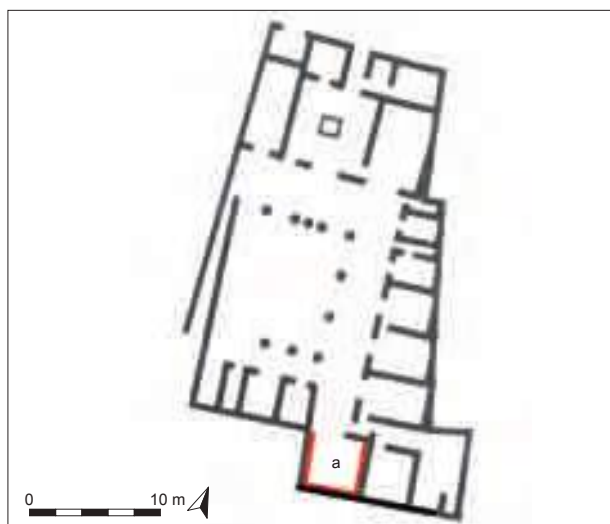
Descrizione. Ad una semplice incannucciata seguiva, nella zona mediana, la rappresentazione del giardino ricco di alberi e uccelli in volo o appollaiati, con una fontana a catino circolare e una statua di divinità femminile riconoscibile come Venere. Lungo il margine superiore decorato dai consueti elementi a forma di stalattiti (o foglie d'edera o grappoli d'uva?) erano appesi un *oscillum*, una maschera e una pelta.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 359; PPM VI, pp. 510-511, 520, figg. 15-24.



P46 - Casa di M. Gavius Rufus (VII, 2, 16-17)



Collocazione e descrizione. Stando alle descrizioni effettuate al momento dello scavo, le pareti del piccolo giardino (a), aperto sul peristilio e visibile dal lato orientale di esso, erano decorate da pitture di giardino ora del tutto scomparse.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

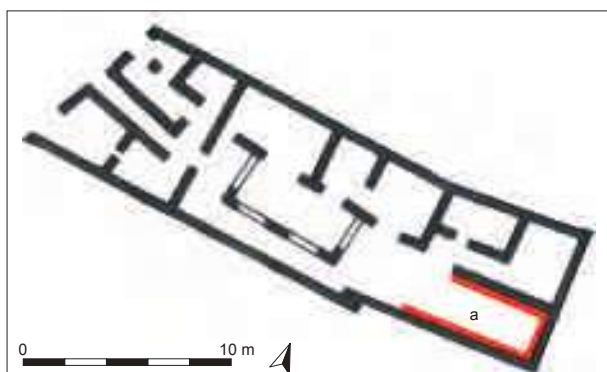
Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 359; PPM VI, pp. 530-531.

P47 - Casa delle Quadrighe (VII, 2, 25)

Collocazione. Le pareti del piccolo giardino (a), visibili dall'entrata della casa, erano interamente rivestite con pitture di giardino realizzate su più piani entro finestrone rossi su fondo giallo.

Descrizione. Il più ampio dei finestrone, visibile dal triclinio a nord del giardino attraverso una larga fi-

nestra, comprende un paesaggio con fiere inquadrato dalle larghe bande rosse riccamente decorate da bucrani, erme, scudi e animali fantastici. Lo zoccolo è suddiviso in una serie di aperture, attraverso le quali si vedono paesaggi palustri e marini. Tra gli alberi della zona mediana si individuano un melograno, un palmetto e numerosi cespugli, sui quali sono appollaiati



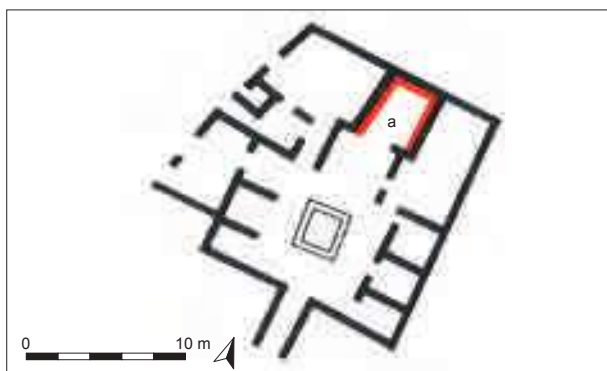
uccelli. Nella parete est appaiono inoltre una nicchia a fondo verde e blu dedicata al culto dei Penati e la rappresentazione di un cratere marmoreo con funzione di fontana a cui si abbeverano uccelli.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 359-360; PPM VI, pp. 683-684, 692-707, figg. 17-43.



P48 - Casa di Mercurio (VII, 2, 35)



Collocazione. Il giardino (a), visibile dall'entrata attraverso l'ampia apertura del tablino, era interamente decorato da pitture di giardino

Descrizione. Le pitture (a fondo giallo?) erano immaginate al di là di larghi finestroni rossi, delimitati da ghirlande tese. Tra gli elementi del giardino si indi-

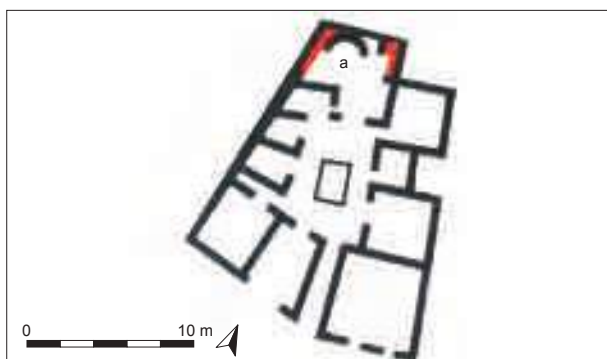


viduano ancora un'anfora e un cratere che dovevano fungere da fontane.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 360; PPM VI, pp. 722, 730-731, figg. 20-23.

P49 - Casa dell'Orso ferito (VII, 2, 44-46)



Collocazione. Il giardino (a), visibile dall'entrata attraverso l'ampia apertura del tablino, è interamente decorato da pitture di giardino, a cui è stata sovrapposta nella parete nord la struttura di una fontana a mosaico.

Descrizione. Ad un'incannucciata gialla su fondo nero lungo la fascia della zoccolatura, seguono nella zona mediana ampi finestroni rossi decorati da candelabri e racchiudenti vedute di giardino su fondo azzurro con oleandri ed altri arbusti, tra i quali volano uccelli. Nell'asse centrale del finestrone occidentale della parete nord è raffigurata una sfinge alata che regge un

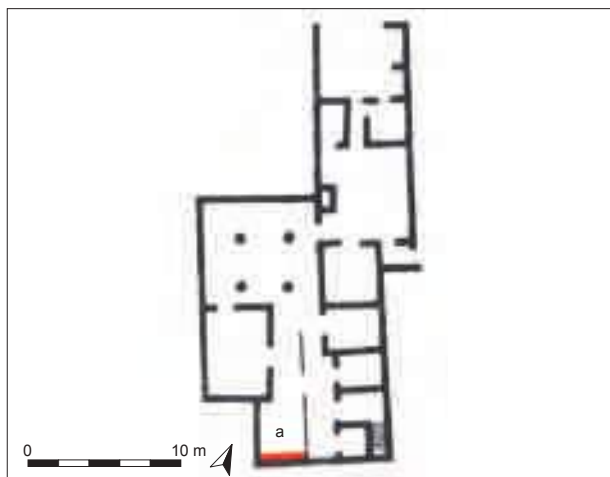
catino di fontana quadrangolare con uccelli appollaiati, mentre in quello della parete est si trova una statua poggiante su basamento circolare. I lati esterni della struttura della fontana mosaicata sono anch'essi decorati da pitture di giardino. Ghirlande a grandi foglie, scudi dorati con protomi di Medusa, elmi dorati e maschere pendono dagli archi dei finestroni. Superiormente alle pitture di giardino è raffigurato un fregio con animali selvatici.

rriormente alle pitture di giardino è raffigurato un fregio con animali selvatici.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 360; PPM VI, pp. 742-744, 753, 780-783, figg. 56-62.

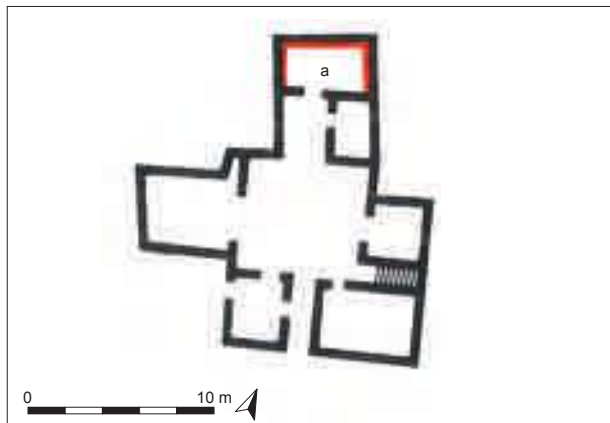
P50 - Casa VII, 3, 11-12



Collocazione e descrizione. La parete di fondo del giardino (a), sulla quale è stato addossato un larario a edicola, era decorata da una pittura di giardino, con incannucciata lungo la zoccolatura e alberi nella zona mediana, di cui ora non rimane traccia.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 360-361; PPM VI, pp. 860-861.

P51 - Casa VII, 3, 30



Collocazione. Il giardino (a), visibile dall'ingresso attraverso l'apertura del tablino e dal cubicolo a sud di esso, era interamente decorato da pitture di giardino.

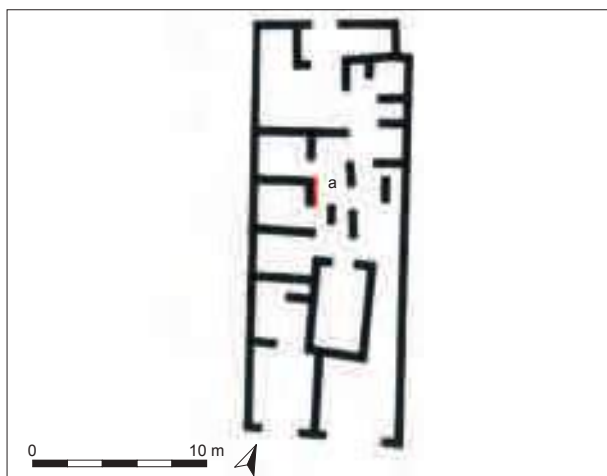
Descrizione. Lo schema presenta una balaustra decorata con motivi "a cancello" sul fondo di una zoccolatura rossa, mentre nella zona mediana si estende un giardino continuo con oleandri, piante in fiore e uccelli in volo o appollaiati. Una fontana a cratere si trova raffigurata al centro della parete ovest e alle due estremità vi sono due aironi appoggiati sulla balaustra. Dal margine superiore delle pareti pendono *oscilla* con *gorgoneia*.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile



Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 361; PPM VI, p. 943, 968-973, figg. 47-58.

P52 - Casa del Forno a riverbero (VII, 4, 29)



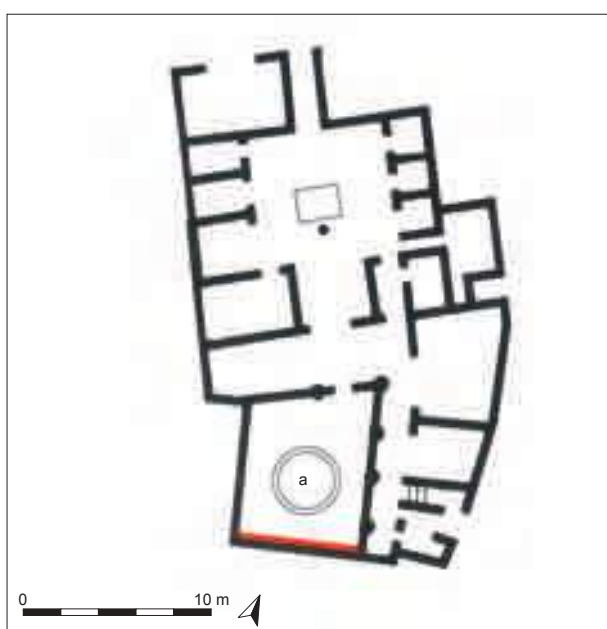
Collocazione e descrizione. Lo stretto cortile (a) dell'abitazione era decorato da una semplice pittura di giardino, di cui oggi rimane soltanto un ridotto lacerto con incannucciata gialla su fondo rosso. Secondo le descrizioni



effettuate all'atto dello scavo, nella zona mediana erano raffigurati uccelli e fiori.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 361; PPM VI, p. 992.

P53 - Casa della Caccia antica (VII, 4, 48)



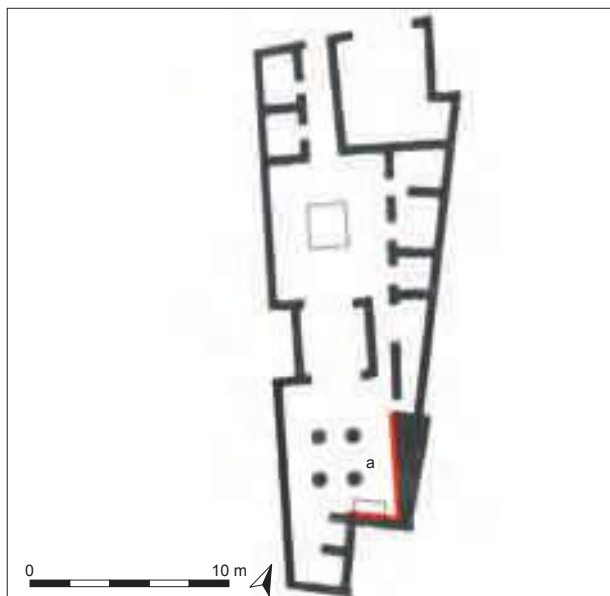
Collocazione. La parete di fondo del giardino (a) con portico su due lati presenta due pannelli con pitture di giardino ai lati di una grande scena con animali selvatici.

Descrizione. Al di sopra della consueta incannucciata gialla su fondo nero con fiorellini negli spazi romboidali, sono rappresentati arbusti e oleandri in fiore su fondo giallo; il margine superiore del pannello è delimitato da una ghirlanda tesa.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 361-362; PPM VII, pp. 31-33.



P54 - Casa del Granduca di Toscana (VII, 4, 56)


Collocazione. Le pareti sud ed est del piccolo giardino (a) con portici su due lati, visibile dall'entrata attraverso l'apertura del tablino, presentano pitture di giardino.

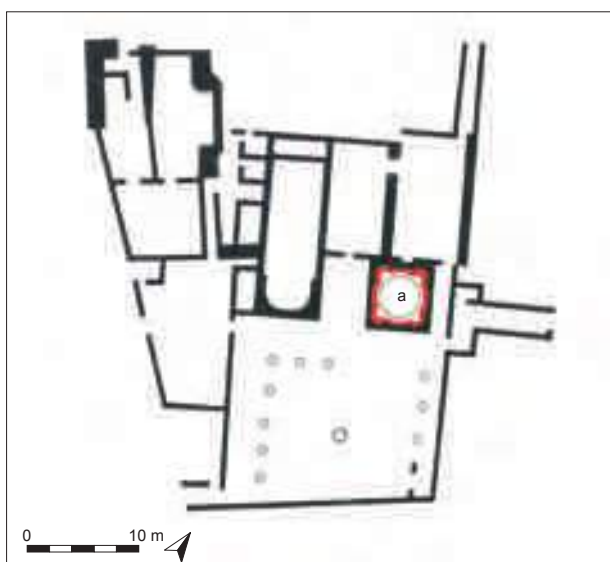
Descrizione. Al di sopra di uno zoccolo nero con balaustra gialla (costituita da motivi a graticcio intercalati da elementi a cancello), si estendono arbusti e pian-



te su fondo giallo. Sulla parete sud la transenna forma una nicchia alla quale è stata addossata una fontana decorata a mosaico con motivi vegetali.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 362; PPM VII, pp. 57-60.

P55 - Terme del Foro (VII, 5, 2)


Collocazione. La decorazione delle pareti del *frigidarium* maschile (a), ora quasi totalmente scomparsa, doveva essere simile a quella del frigidario delle Terme Stabiane (P44).

Descrizione. Secondo le descrizioni effettuate subito dopo lo scavo, pitture di giardino erano state realizzate su fondo giallo, mentre nei quattro spazi occu-

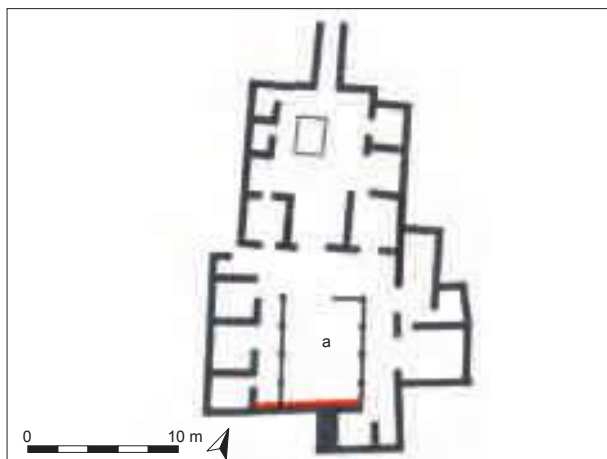


pati da nicchie erano raffigurate fontane circondate da piante su fondo azzurro.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 362; PPM VII, pp. 158-161.

P56 - Casa VII, 6, 7



Collocazione. La parete di fondo del giardino porticato (a), visibile dall'entrata attraverso l'apertura del tablino, era scandita in una serie di finestroni tramite semicolonne in stucco addossate alla parete analoghe alle colonne reali del portico.

Descrizione. I pannelli dovevano contenere pitture di giardino con balaustra lignea decorata con motivi "a cancello" lungo la fascia dello zoccolatura, distrutte duran-

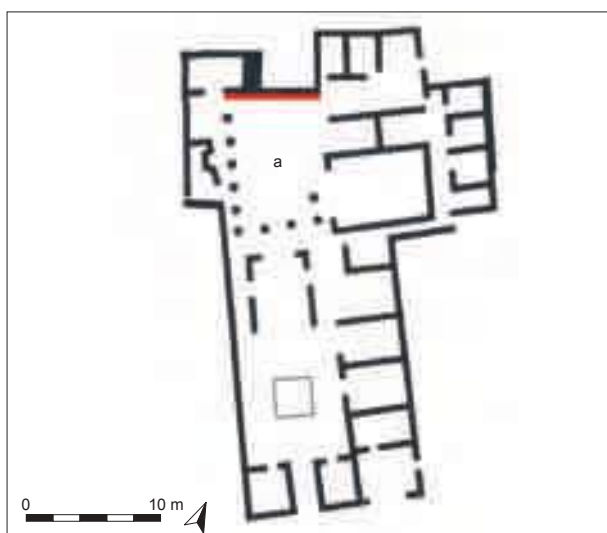


te i bombardamenti della Seconda guerra mondiale; nel finestrone centrale si trovava la megalografia della nascita di Venere dalla conchiglia (*transvectio?*), attualmente conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 362; PPM VII, pp. 177-178.

P57 - Casa VII, 6, 28



Collocazione. La parete di fondo del giardino porticato (a), visibile dall'entrata attraverso l'apertura del tablino, era scandita in tre pannelli da semicolonne in stucco, entro i quali trovavano spazio rappresentazioni di giardino. La casa è stata totalmente distrutta durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale e delle pitture rimangono soltanto le fotografie eseguite al momento dello scavo.

Descrizione. Lungo la fascia della zoccolatura vi era la consueta incannucciata che presentava nell'asse centrale nicchie contenenti fontane a catino, alternativa-



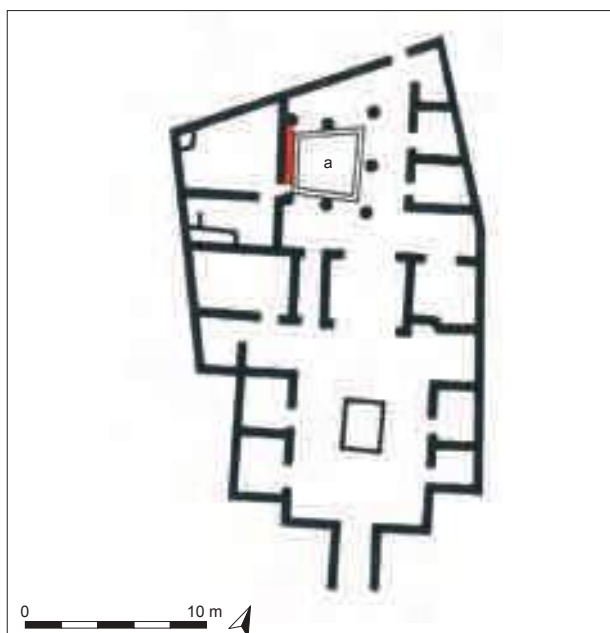
mente circolare e quadrato, sostenute da sfingi alate. Nella zona mediana, su fondo azzurro, palme da dattero, oleandri in fiore, rose ed altri arbusti, uccelli in

volò o appollaiati creavano l'impressione di un giardino lussureggiante. Sulla fascia superiore erano appesi degli *oscilla*, mentre il margine della parete era delimitato dal motivo a stalattiti.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 362-363; PPM VII, pp. 186-189.

P58 - Casa di Romolo e Remo (VII, 7, 10)



Collocazione. La parete occidentale del piccolo giardino porticato (a) presenta una pittura di giardino delimitata da due lesene laterali in stucco, associata ad un grande paesaggio con fiere (o scena di Orfeo tra gli animali?), che occupa la parete nord visibile dall'entrata attraverso l'apertura del tablino.

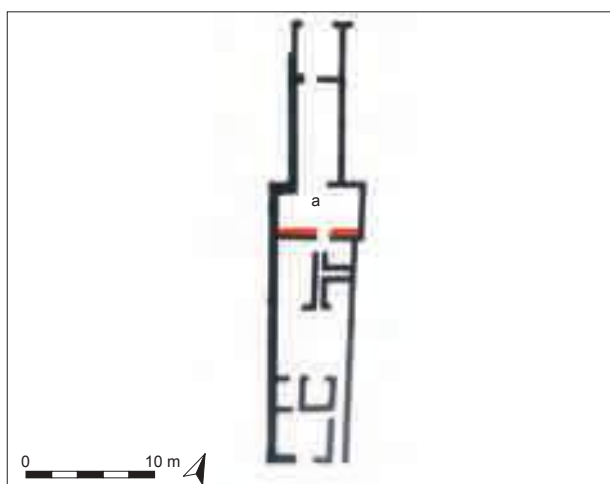
Descrizione. Lungo la fascia dello zoccolo è raffigurata una balaustra rossa che forma una nicchia semicircolare racchiudente una fontana a cratere con acqua zampillante, ai lati della quale sono rappresentate due

ninfe reggi-fontana; piante, arbusti, *omphaloi* d'edera e un pavone sono raffigurati di fronte alla balaustra, mentre una ghirlanda tesa ne delimita la base. La zona mediana, concepita come un grande finestrone al di là del colonnato, presenta in asse con la nicchia una statua di Sileno disteso, attorniato da alberi (un pino marittimo) e arbusti (allori) su fondo azzurro.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 363; PPM VII, pp. 271-274.

P59 - Casa bottega (VII, 9, 27/ 40-41)



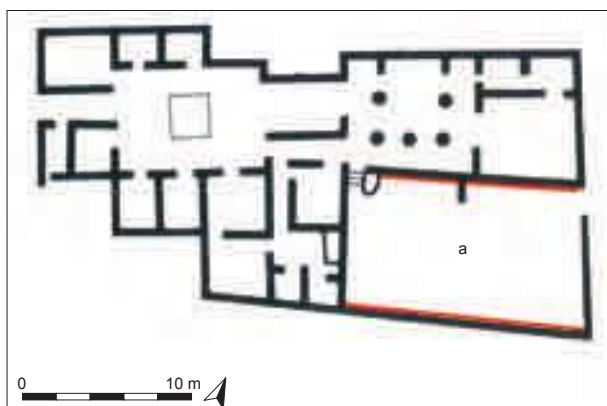
Collocazione e descrizione. La parete sud del piccolo giardino (a), posto al centro della casa, presenta una pittura di giardino visibile dall'ingresso. Lungo la fascia della zoccolatura si trova un'incannucciata gialla su fondo nero, mentre nella zona mediana su fondo

azzurro appaiono motivi vegetali e fontane a cratere sostenute da treppiedi.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile (?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 363-364.

P60 - Casa VII, 10, 3.14

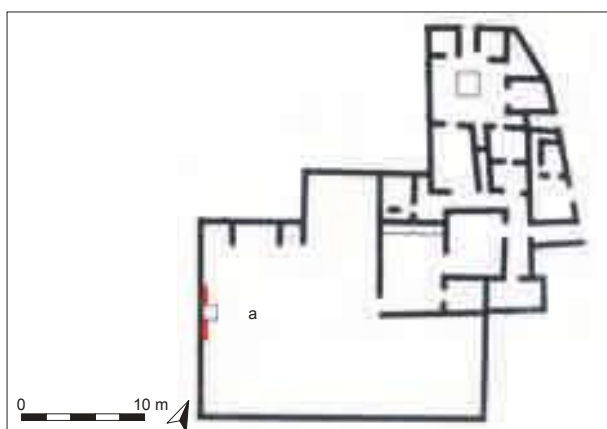


Collocazione e descrizione. Le pareti nord e sud del giardino (a) di questa abitazione dovevano essere decorate da pitture di giardino, di cui oggi nulla si è conservato.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 364; PPM VII, p. 416.



P61 - Albergo VII, 11, 11-14

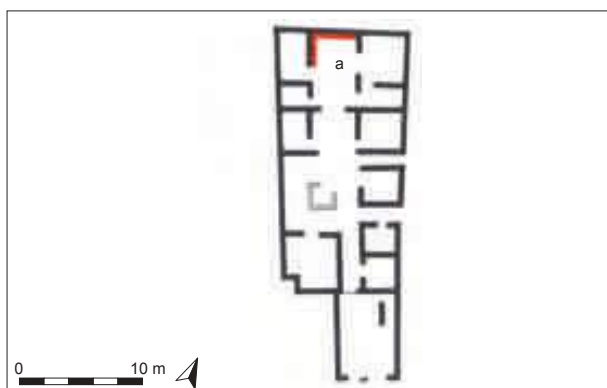


Collocazione e descrizione. Sulla parete occidentale del grande giardino (a), ai lati del larario addossato al centro di essa, era dipinta una pittura di giardino, di cui oggi nulla si è conservato: tra i motivi vegetali erano raffigurate due ninfe reggi-fontana.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 364; PPM VII, p. 470.

P62 - Casa VII, 14, 14-15



Collocazione. Le pareti nord e ovest (?) del giardino (a), visibili dall'entrata attraverso l'ampia apertura del tablino, presentavano pitture di giardino

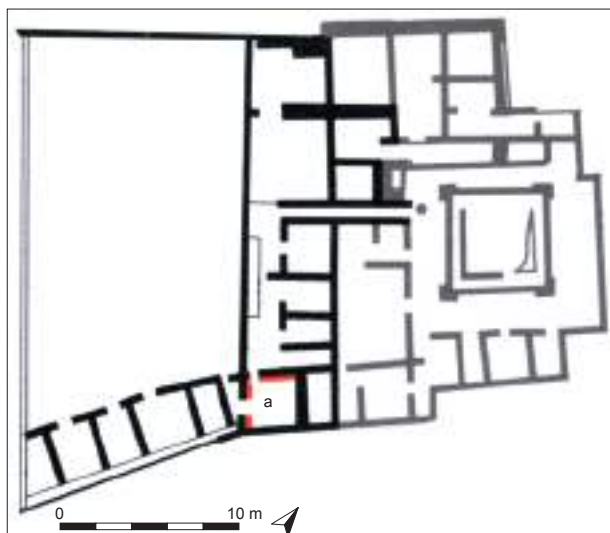
Descrizione. I giardini erano realizzati su fondo giallo, entro ampi finestroni rossi, con balaustra nella fascia della zoccolatura formante una nicchia lungo l'asse centrale. Secondo le descrizioni, nella zona mediana,

della quale si conservano oggi soltanto esili tracce di elementi vegetali, dovevano essere raffigurati due pavoni ai lati di un palmizio.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 364; PPM VII, p. 702.

P63 - Casa di *Ma. Castricius* (VII, 16 *Ins. Occ.*, 17)



Collocazione. La nicchia semicircolare del calidario (a) presenta una pittura di giardino della quale si conserva soltanto una limitata porzione.

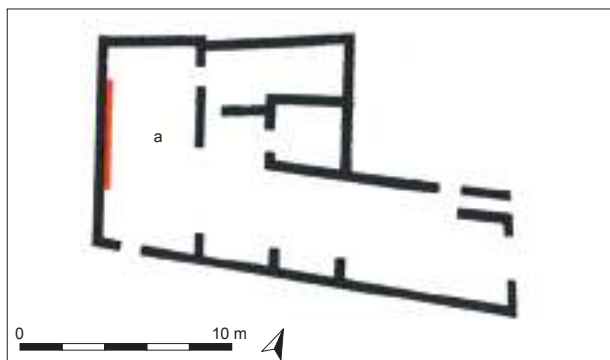
Descrizione. Al di sopra di un'incannucciata gialla su fondo nero lungo la fascia della zoccolatura, si individuano su fondo giallo (?) palme da dattero e oleandri in fiore; numerosi uccelli (tra cui orioli) volano o sono appollaiati sugli alberi. Lo schema risulta molto simile a quello della Casa del Labirinto (P37).



Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 364; PPM VII, pp. 938-939.

P64 - Caupona (VIII, 7, 1)



Collocazione. La parete di fondo del giardino (a) della caupona presentava una pittura di giardino già scarsamente conservata al momento dello scavo.

Descrizione. La pittura, stando alle descrizioni di Mau, era divisa in tre pannelli da quattro lesene dipinte, che formavano tre finestroni rossi entro i quali si sviluppavano le vedute di giardino. Lungo la fascia della zoccolatura era rappresentata un'incannucciata che nel pannello centrale formava una nicchia entro la quale era raffigurata una fontana; un pavone e un altro uccello erano appollaiati sull'incannucciata. L'asse centrale dei pannelli laterali era occupato da un vaso sormontato da due uccelli.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 364-365.

P65 - Casa di *M. Epidius Sabinus* (IX, 1, 22.29)

Collocazione. Le pareti nord e ovest del giardino porticato (a), a tre bracci e contenente un'ampia fontana quadrangolare, presentavano pitture di giardino, visibili dal tablino e dall'ampio ambiente di soggiorno di-



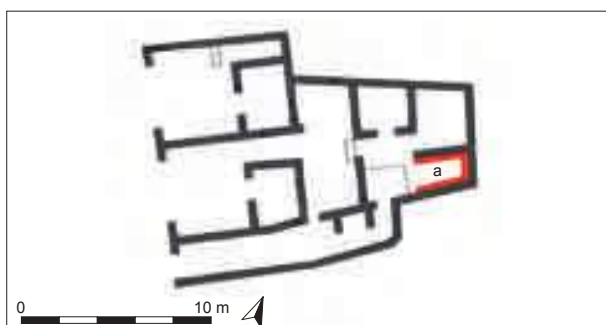
sposto sul lato est del peristilio, già scarsamente attestate al momento dello scavo.

Descrizione. A un'incannucciata gialla su fondo nero, situata lungo la fascia della zoccolatura, seguivano nella zona mediana pannelli in serie a fondo giallo delimitati da finestroni rossi entro i quali si trovavano le vedute di giardino.

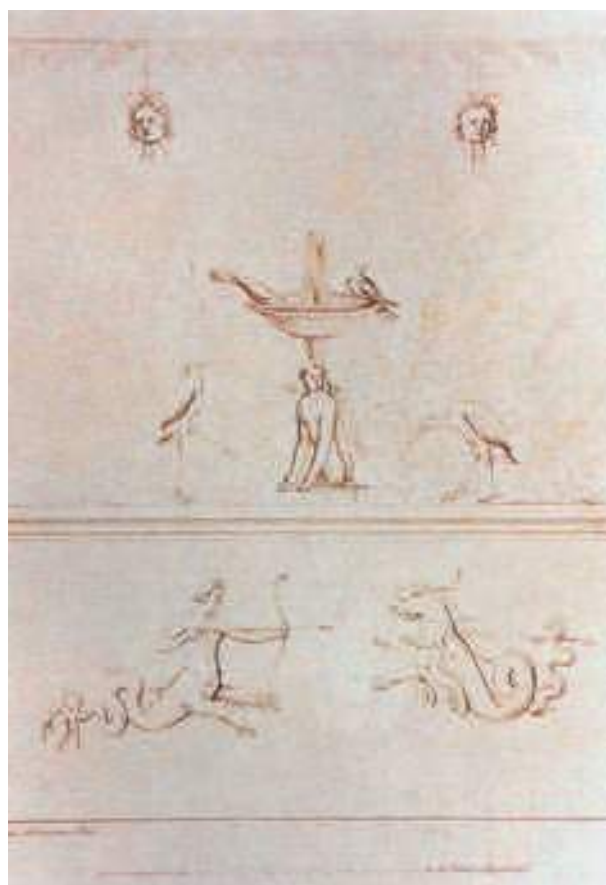
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 365.

P66 - Casa della Fontana d'amore (IX, 2, 6-7)



Collocazione. Le pareti del piccolo giardino (a), collocato in posizione rialzata rispetto al resto della casa e dotato di vasca, erano rivestite da pitture di giardino ora scarsamente conservate.



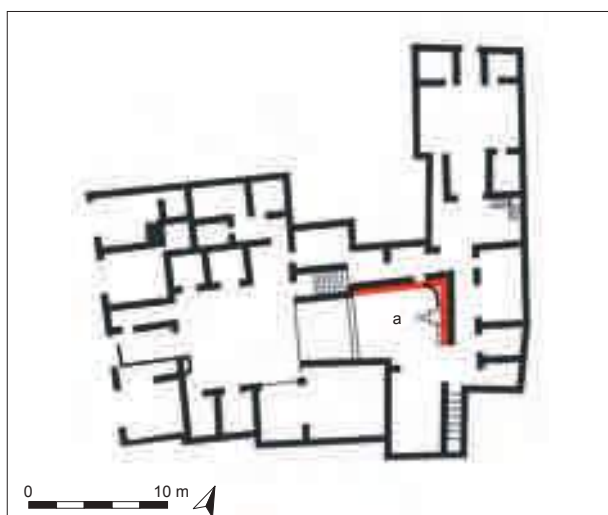
Descrizione. Sulla parete sud è attualmente visibile una nicchia decorata a fondo azzurro, sulla cui superficie sono raffigurati elementi vegetali, una ninfa centrale reggi-fontana e, lungo il margine superiore, una ghirlanda. La parte restante della parete sud e le pareti est e nord erano scandite in una serie di finestroni delimitati da lesene rosse, entro i quali tra vari arbusti e uccelli in volo o appollaiati erano rappresentate statue

di satiri e fontane sostenute da sfingi, mentre lungo il limite superiore si trovavano maschere appese. Superiormente alla zona mediana con pittura di giardino correva un fregio con animali selvatici.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 365-366.

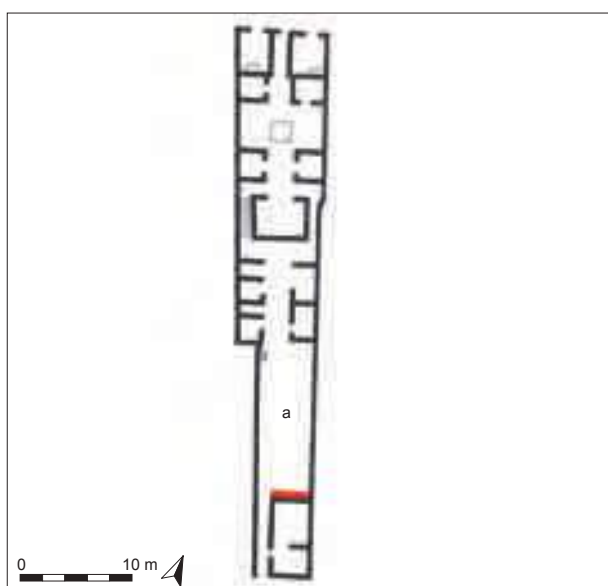
P67 - Casa di Marcus Lucretius (IX, 3, 5.24)



Collocazione e descrizione. Le pareti nord e ovest del giardino (a), posto in posizione rialzata rispetto all'atrio e visibile dall'entrata attraverso l'ampia apertura del tablino, erano decorate da pitture di giardino individuate al momento dello scavo, ma di cui attualmente non rimane traccia. Al centro della parete est era addossata una fontana a mosaico.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 366.

P68 - Casa IX, 5, 6.17



Collocazione. Le pareti del corridoio attraverso il quale si giungeva al giardino (a), collocato sul retro dell'abitazione, e la parete di fondo del viridario stesso presentavano pitture di giardino ora quasi totalmente scomparse.

Descrizione. Al di sopra della consueta incannucciata, lungo la fascia della zoccolatura, erano raffigurati motivi vegetali e piante. Superiormente correva un fregio con animali selvatici.

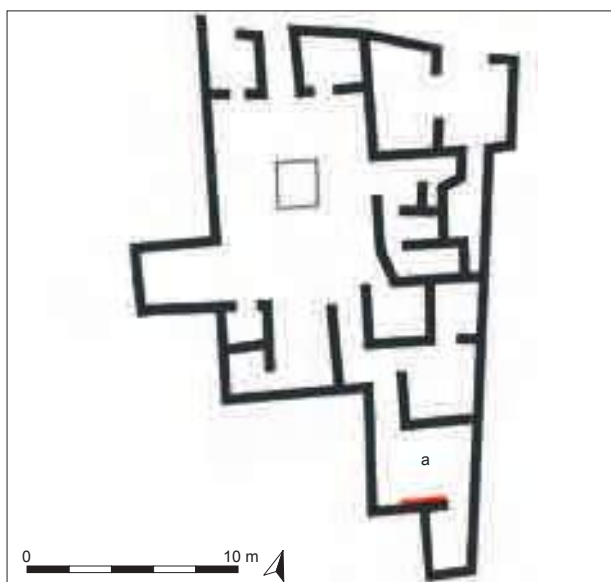
Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 366.

P69 - Casa IX, 7, 24-25

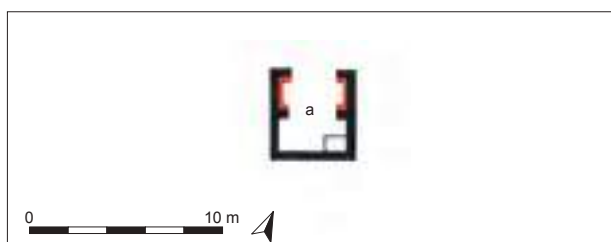
Collocazione e descrizione. La parete meridionale del giardino (a) presentava una pittura di giardino attualmente non conservata, ma di cui rimane la riproduzione di un particolare effettuata al momento dello scavo: tra gli elementi architettonici di un padiglione è raffi-

gurata una fontana a forma di cratere a calice con acqua zampillante attornita da arbusti in fiore.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 366.



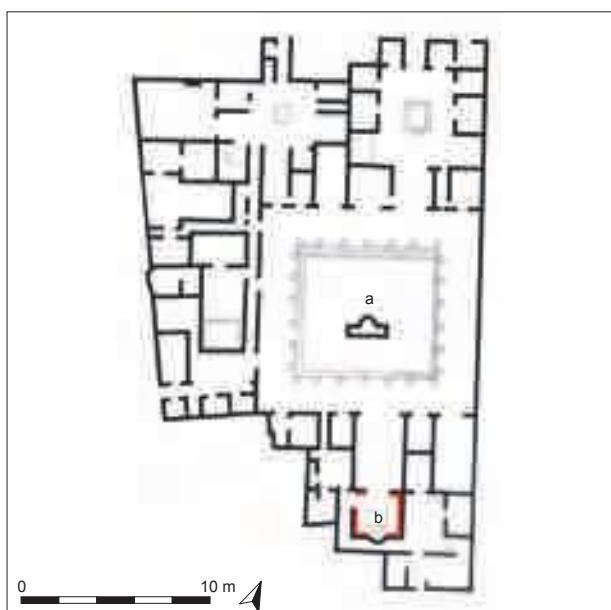
P70 - Casa IX, 8, 2



Collocazione e descrizione. Le pareti del vestibolo (a) di accesso all'aula scolastica presentavano lungo la fascia della zoccolatura un'incannucciata, dietro la quale si sviluppavano piante e arbusti in serie.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 366-367.

P71 - Casa del Centenario (IX, 8, 3.7)



Collocazione. La parte superiore delle quattro pareti del piccolo giardino aperto sul lato meridionale della grande esedra (b), che si affacciava sul giardino porticato (a), è interamente scandita in una serie di pannelli con paesaggi con fiere e pitture di giardino.

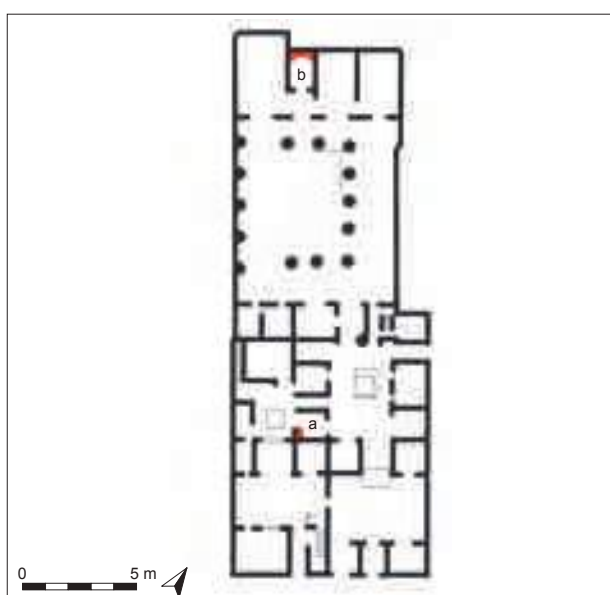
Descrizione. La parete orientale presenta due grandi finestroni delimitati da larghe bande rosse con pitture di giardino a fondo giallo. Nell'asse centrale di ciascuna pittura si trovano raffigurazioni di sfingi alate sostenenti fontane con catino quadrangolare, sul quale sono appollaiati uccelli. La parete meridionale, sulla quale è addossata una grande fontana a mosaico che divide la superficie parietale in due porzioni, presenta un'ampio paesaggio con fiere, di cui si conserva solo la parte inferiore. La parete occidentale è decorata da due finestroni inquadrati da larghe bande rosse con pitture di giardino su fondo giallo

analoghe a quelle del muro est. Il muro settentrionale, scarsamente conservato, doveva contenere pannelli con paesaggi con fiere corrispondenti a quelli della parete sud. La superficie del muro sottostante a tale schema decorativo, pertinente ad un piccolo criptoportico su cui poggia la nicchia della fontana, presenta un fregio con animali marini e, lungo lo zoccolo, una balaustra marmorea con motivi vegetali, ghirlande, volatili e animali palustri.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 367.

P72 - Casa di Polibio (IX, 13, 1-3)



Collocazione. Nella parete occidentale dell'ambiente (a) aperto sull'ala sinistra dell'atrio tuscanico si trova la rappresentazione di un prospetto colonnato, di fronte al quale appare una fontana a catino circolare alla quale si abbeverano due volatili. Nella stessa abitazione un'altra pittura di giardino decorava il cubicolo (b) collocato sul lato nord del giardino porticato.

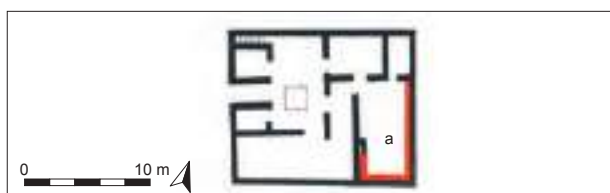
Descrizione. Nel cubicolo (a) le due pareti ai lati dell'alcova presentano due pannelli con fontane a catino circolare nell'asse centrale, delimitate ai due lati da sfingi alate su piedistalli. Nella parte mediana alberi, piante in fiore e uccelli in volo o appollaiati sono raffigurati su fondo azzurro.



Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 368-369; ZEVİ 1996, pp. 76-77.

P73 - Casa IX, 14, c



Collocazione. Le pareti del giardino (a), stando alle notizie di scavo, erano decorate da pitture di giardino delle quali attualmente nulla si è conservato e di cui non si ha alcuna descrizione.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 369.

P74 - Casa lungo la via degli Augustali

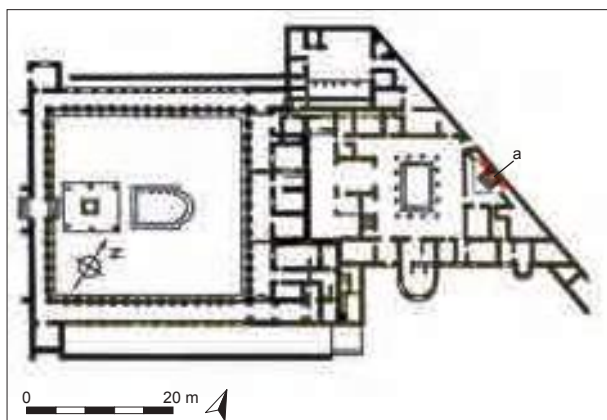
Descrizione. La pittura, di cui rimane soltanto un disegno effettuato al momento dello scavo, presentava lungo la fascia della zoccolatura una balaustra marmorea con cespugli raffigurati anteriormente ad essa e caratterizzata dalla presenza di due nicchie contenenti due fontane con catini di forma quadrangolare, entro i quali è raffigurata acqua zampillante. Al di sopra della balaustra, nella zona mediana è rappresentato un giardino con alberi e arbusti in fiore sui quali sono appollaiati uccelli.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile (?).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 369.



P75 - Villa di Diomede



Collocazione. La parete di fondo del cortile triangolare (a), da cui si accede al quartiere termale e che è caratterizzato dalla presenza di una vasca rettangolare, era decorata da una successione di tre pannelli di cui attualmente nulla è conservato.

Descrizione. Mentre il pannello centrale, di maggiori dimensioni, presentava su fondo azzurro una raffigurazione di scena marina con numerose varietà di pesci, i



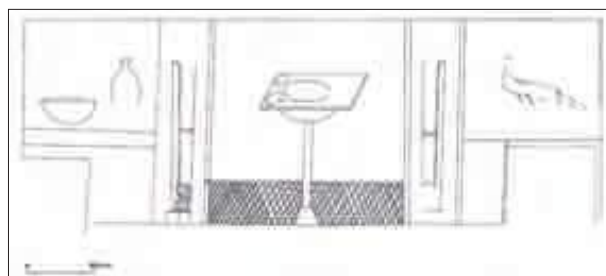
due pannelli laterali erano caratterizzati da due finestroni rossi entro i quali si trovavano giardini su fondo giallo: alla consueta incannucciata lungo lo zoccolo nero seguiva, nella zona mediana, la rappresentazione di arbusti e alberi in fiore, intorno ai quali volavano uccelli.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 371-372.

P76 - Necropoli di Porta Vesuvio, Tomba di C. Vestorius Priscus

Collocazione e descrizione. Si tratta di una struttura a recinto in muratura, all'interno della quale, sulla parete nord, è addossata la tomba vera e propria. La parete est presenta una pittura di giardino, attualmente poco conservata, costituita dalla consueta incannucciata di color ocra lungo la fascia dello zoccolo a fondo nero, anteriormente alla quale è raffigurata una fontana a catino quadrangolare sostenuta da una base rettangolare. La zona mediana era occupata dagli elementi vegetali, ora scarsamente visibili, in cui tuttavia dovevano predominare gli oleandri. L'immagine del giardino è delimitata da due larghe bande rosse, sulle quali sono ancora visibili le tracce di due erme



bianche (Dioniso barbuto?). Il giardino è associato ad altri temi raffigurati sulle restanti superfici parietali tra cui: la scena di un simposio, una scena con Pigmei, una scena di udienza, una mensa con l'esposizione del

vasellame d'argento, nature morte, paesaggio con animali selvatici, una scena gladiatoria.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1979, pp. 150-151; JASHEMSKI 1993, p. 369; da ultimi MOLS, MOORMANN 1993-1994, pp. 15-52.

P77 - Necropoli di Porta Ercolano, Tomba n. 23 di *G. Vibius Saturninus*

Collocazione e descrizione. Si tratta di una tomba con recinto in muratura che racchiude un triclinio all'aperto, le cui pareti sono decorate da una serie di pannelli a fondo unito, con figure di animali e uccelli al centro, alternati ad altri pannelli decorati con motivi di giardino. Questi ultimi sono costituiti da arbusti che occupano l'asse centrale della composizione, lungo il margine superiore della quale sono raffigurati *oscilla*.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1979, p. 142.



P78 - Necropoli di Porta Nocera, Tomba n. 19

Collocazione e descrizione. La tomba presenta una facciata tripartita da quattro semicolonne che delimitano l'apertura centrale, con timpano sul lato superiore, e i due archi ciechi decorati da pitture di giardino bordate da fasce rosse. Le pitture presentano, al di sopra dello zoccolo nero con incannucciata gialla, una zona mediana a fondo azzurro-verde con fontana a forma di cratere marmoreo, da cui si abbeverano volatili; tutt'intorno sono raffigurati arbusti, sui rami dei quali si posano altri uccelli.

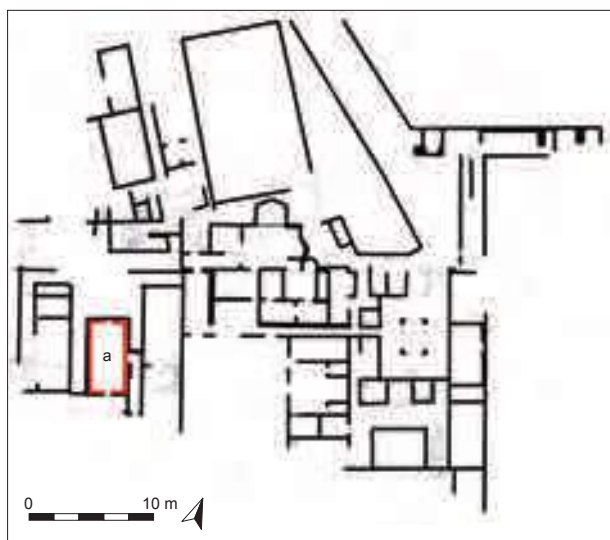
Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 369.



ROMA

R1 - Prima Porta, Villa di Livia



Collocazione. L'ampio ambiente ipogeo (a) di forma rettangolare (m 5.90 x 11.70), la cui interpretazione rimane ancora dubbia (ninfeo?), era decorato da una pittura di giardino continua che si estendeva interamente su tutte e quattro le pareti del vano ed era interrotta soltanto nel punto centrale del muro orientale in cui si trovava l'entrata.

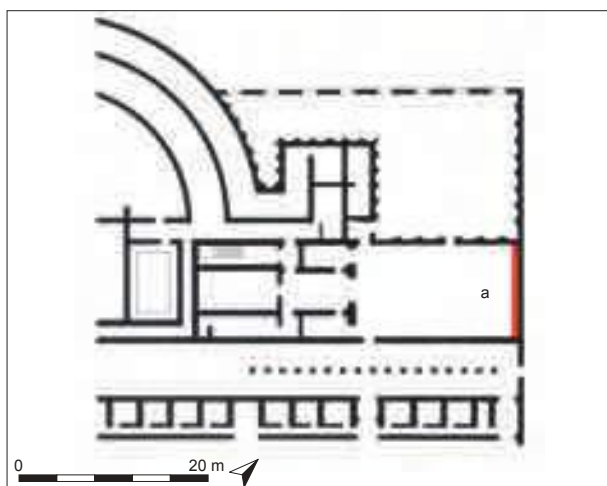
Descrizione. La pittura presenta lungo la zoccolatura una fitta incannucciata gialla parallela ad una seconda fascia di recinzione, che riproduce una balaustra marmorea decorata da diversi motivi a rilievo alternati (si tratta di elementi a imitazione di graticci, cancelli, "squame") e caratterizzata da sei nicchie quadrangolari, due per ogni lato lungo, una sui lati corti. Al centro delle nicchie sono raffigurati quattro abeti sui lati lunghi, mentre sui lati corti trovano posto un pino e una quercia; in corrispondenza di questi ultimi l'incannucciata presenta due aperture che evidenziano una stretta *ambulatio* con tappeto erboso, lungo la quale, in prossimità della balaustra, corre una ghirlanda tesa e si trovano a distanza regolare cespugli di edera, violette, iris, felce. Al di là della balaustra, sul cui bordo superiore è posata una gabbia per uccellini, appare la lussureggiante vegetazione di un giardino ricco di numerosissime piante in fiore, arbusti e alberi: tra questi vi sono oleandri, melograni, allori, meli, palme, piante di fragole, mirti, viburni, bossi; e inoltre compaiono rose,

papaveri, margherite bianche e gialle e piante d'acanto. Numerosi uccelli sono rappresentati appollaiati sui rami o in volo lungo la fascia superiore, dove si estende un cielo azzurro delimitato nel suo margine superiore da una serie di motivi di colore marrone chiaro, interpretati alternativamente dagli studiosi come staltiti, foglie di un pergolato o di una ghirlanda. La decorazione della volta a botte, scarsamente conservata al momento della scoperta nel 1863, era costituita da lacunari in stucco con Vittorie alate. Nel 1951-1952, quando le pitture furono staccate per essere trasportate al Museo Nazionale Romano, risultò evidente che al di sotto dell'intonaco dipinto era stato applicato uno strato di tegole che dovevano costituire un'intercapedine per isolare le pitture dall'umidità.

Datazione. 40-20 a.C.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 381 e bibliografia ivi citata. Si veda anche KELLUM 1994, in part. pp. 215-224; SETTIS 1988, pp. 3-7; REEDER 2001; SETTIS 2002.

R2 - Villa della Farnesina



Collocazione. I tre lacerti con pittura di giardino provengono dal giardino (a) e dovevano appartenere alla parte inferiore della parete.

Descrizione. Al di sopra di una bassa balaustra di color rosa, delimitata lungo il margine inferiore da una ghirlanda tesa, si trova la rappresentazione di un'incannucciata gialla – anch'essa incorniciata alla base da un festone –, che doveva presentare una serie di aperture rettangolari e che era scandita in alcune nicchie, di cui rimangono due esemplari di forma semicircolare e uno rettangolare. Lo stretto spazio tra la balaustra e l'incannucciata costituisce una sorta di *ambulatio* con tappeto erboso sul quale si riconoscono due uccelli bianchi scarsamente conservati e sul quale sono raffigurati, all'interno dell'area definita dalle nicchie, una fontana a forma di cratere e una di cantaro (?) con acqua zampillante e un sedile marmoreo su cui è posato un grappolo

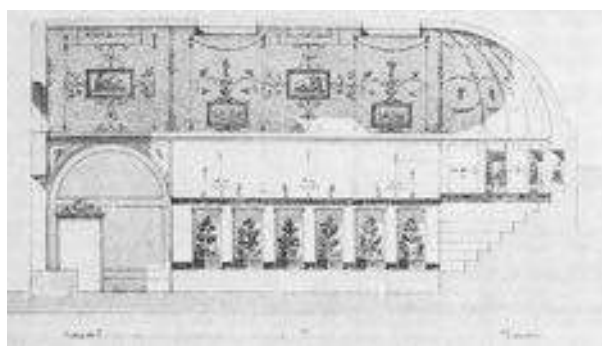
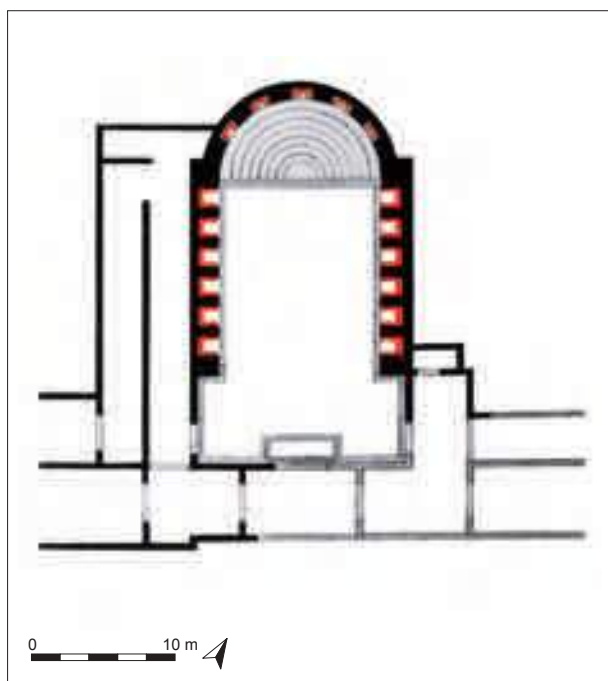


lo d'uva con una mela gialla. Superiormente all'incannucciata rimangono visibili limitati elementi vegetali che dovevano decorare la parte mediana. Attualmente i lacerti sono conservati al Museo Nazionale Romano.

Datazione. Intorno al 20 a.C.

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, p. 386, ma soprattutto BRAGANTINI, DE VOS 1982, pp. 123-127.

R3 - Auditorium di Mecenate



Collocazione. Il complesso, la cui interpretazione più accreditata sembra essere quella di ninfeo-triclinio estivo, presenta una serie di pitture di giardino concepite singolarmente all'interno di nicchie, che scandivano lo spazio parietale dell'ampia aula rettangolare e della grande esedra ad essa connessa; a quest'ultima era appoggiato un sistema di gradoni digradanti, in origine rivestiti di marmo, dai quali dovevano sgorgare rivoli d'acqua riproducendo l'effetto di una cascata.

Descrizione. Le nicchie rettangolari della sala principale, disposte ad un livello più basso rispetto a quelle dell'esedra e in numero di sei per ogni lato, conservano limitatamente, sia sulla parete di fondo sia su quelle laterali, i resti delle pitture. Lo schema decorativo, che risulta maggiormente conservato nelle nicchie più prossime all'area absidata, appare costituito nella fascia della zoccolatura da un'incannucciata gialla su fondo nero; questa presenta alternativamente delle aperture ad arco a sesto acuto ribassato o una disposizione delle canne secondo un andamento obliquo in modo da formare una serie di rombi. Al di sopra dell'incannucciata, su fondo azzurro, si sviluppa la decorazione vegetale impostata essenzialmente, per quanto riguarda le pareti di fondo, su di un albero centrale (pino?), ai lati del quale sono rappresentati degli arbusti (oleandri?). Lungo la fascia superiore appaiono delicati uccellini in volo, mentre sulla superficie del soffitto sono raffigurati numerosi fiori sparsi. Lungo gli angoli delle nicchie sono riprodotte colonnine miniaturistiche.

Le cinque nicchie intorno all'esedra, anch'esse rettangolari, sono caratterizzate da uno schema più complesso a partire dalla fascia della zoccolatura che evi-

denza una balaustra marmorea decorata da una serie di aperture con motivo a cancello (?) e delimitata alla base da una ghirlanda tesa; la balaustra, che presenta centralmente nicchie quadrangolari o semicircolari contenenti fontane con catino circolare e a forma di cratere, funge da elemento divisorio tra uno spazio con superficie gialla rappresentato in primo piano e la vegetazione su fondo azzurro della zona mediana. Lungo l'asse centrale delle nicchie prevale la rappresentazione di pini circondati da oleandri e da arbusti di ridotte dimensioni, mentre al di sopra della balaustra appaiono piante di rose e margherite; uccelli sono raffigurati in volo o appollaiati. Anche in questo caso si riscontra la presenza di colonnine miniaturistiche lungo gli angoli delle nicchie. Inferiormente a quest'ultime, che sono separate da grandi pannelli a fondo rosso vivo decorati da eleganti motivi ornamentali, corre un fregio a fondo nero con scene di ispirazione dionisiaca alternate a rappresentazioni di giardini miniaturistici.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile iniziale (inizio I sec. d.C.).

Bibliografia. JASHEMSKI 1993, pp. 383-384 e bibliografia ivi citata; in particolare si considerino RIZZO 1983, pp. 225-230 per il complesso architettonico e DE VOS 1983, pp. 231-247 per il programma decorativo.

R4 - Casa delle Vestali



Collocazione. Stanza di piccole dimensioni con *impluvium*, collocata sul fondo della casa, al confine con la *Domus Publica*.

Descrizione. La pittura era costituita lungo la fascia della zoccolatura da un'incannucciata rossa su fondo giallo, a cui seguiva la rappresentazione di alberi su fondo azzurro nella zona mediana. Lungo la base dell'incannucciata correva una ghirlanda tesa, mentre sul margine superiore era posato un vaso a forma di cratere con probabile funzione di fontana.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di III stile in connessione con gli interventi di restauro effettuati dopo il 12 a.C., quando la *domus* del *rex sacrorum* fu ceduta da Augusto alle Vestali.

Bibliografia. CARETONI 1978-1980, p. 336; JASHEMSKI 1993, p. 386 e bibliografia ivi citata (dove l'ambiente è attribuito alla *Domus Publica*); PAPI 1998, pp. 63-64, fig. 9.

R5 - Horti Lamiani, residenza imperiale

Collocazione. Gli esigui resti di una pittura di giardino staccata dal suo supporto originario dovevano appartenere alla zona inferiore della parete di una sala che dava su di un portico affacciato su un giardino.

Descrizione. Al momento della scoperta, nel 1876, le pitture vennero descritte come «divise in grandissimi quadri, quasi all'altezza del muro [...]. Rappresentano giardinaggi con alberi grandi nel centro, l'uno dei quali di mele con frutta; in altro quadro mirasi una statua e vi sono altre piante, erbe, cigni, anitre, pavoni, fagiani, colombe o piccioni ed uccelli diversi alternati simmetricamente alle piante ed in qualche punto sopra alle medesime». Il lacerto conservato presenta un pavone visto di profilo su fondo giallo, rivolto verso due piante (un cespuglio e un alberello), alle spalle del quale si intravedono altri motivi vegetali (una ghirlanda?). La pittura era probabilmente connessa sulla stessa parete ad un altro frammento raffigurante la statua

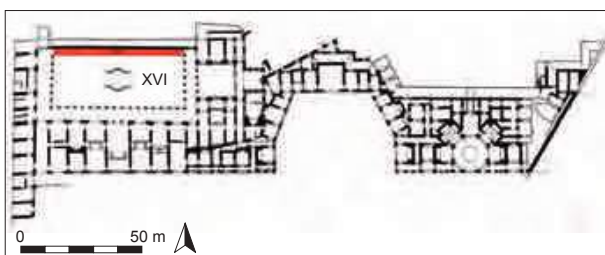


di un poeta seduto entro un'abside, con capo laureato e intento a leggere un rotolo.

Datazione. Pitture attribuibili ad una fase post-tiberiana per la presenza del colore giallo di fondo e per l'inserimento della decorazione a giardino entro grandi riquadri.

Bibliografia. DE VOS 1986, pp. 67-75.

R6 - Domus Aurea



Collocazione. Pitture di giardino, ora non più conservate, si trovavano sul lato esterno del criptoportico XVI, sito a ridosso del giardino del peristilio occidentale, e sul muro esterno del braccio che chiudeva

l'estremità occidentale, oltre la quale si apriva la grande sistemazione a giardino estesa per tutta la lunghezza della fronte dell'edificio.

Descrizione. Le pitture vennero così descritte dal De Romanis: «Avanzi di pittura a paesaggio esistente nelle pareti laterali della grande area o giardino, che era avanti la facciata della fabbrica antica, e nella quale si veggono alcune palme in campo d'aria con volatili [...]».

Datazione. Pitture attribuibili tra il 64 e il 68 d.C.

Bibliografia. DE ROMANIS 1822, p. 20; ROCCO 1988, p. 124.

R7 - Tomba di *Patron*

Collocazione. Pitture di giardino decoravano tutt'intorno la camera sepolcrale di questa tomba sita lungo la via Latina.

Descrizione. Superiormente ad uno zoccolo a finto marmo, lo schema decorativo è diviso in due registri a fondo bianco. Quello inferiore, più alto, presenta una serie di pini, che si ergono da un terreno erboso e sui rami dei quali sono appollaiati numerosi uccelli. Sul registro superiore, di minor altezza, pochi alberi (tra cui dei ci-

pressi) scandiscono la processione funebre in onore di *Patron*; l'identità dei partecipanti è indicata da iscrizioni. Un epigramma in greco accompagnava le pitture. Una parte della decorazione si conserva oggi al Museo del Louvre.

Datazione. Pitture attribuibili agli ultimi decenni del I sec. a.C.

Bibliografia. TRAN TAM TINH 1974, pp. 72 ss.; SETTIS 1988, pp. 16-18 e bibliografia ivi citata.

R8 - Via Genova

Collocazione. Affreschi rinvenuti in un locale rettangolare – probabilmente un corridoio – aperto su di una scala a gradini marmorei, dotato di pavimento mosaicato e coperto da una volta a botte.

Descrizione. Successivamente al ritrovamento, lo strappo delle pitture dalle pareti causò la totale distruzione del vano, al punto che, a oggi, gli unici dati documentari che forniscono una ricostruzione della decorazione e dell'ambiente poggiano sull'acquarello realizzato poco dopo la scoperta e sui rapporti dei giornali di scavo.

Tra gli affreschi che decoravano l'ambiente, quattro frammenti, relativi alla parete sinistra, facevano parte della più vasta rappresentazione di giardino visibile *in toto* sull'acquarello. Un lacerto riproduce in primo piano un bue orientato verso destra stagliantesi su una staccionata a doppio registro rinsaldata nei punti di congiunzione da borchie metalliche, mentre le altre tre porzioni affrescate raffigurano tre uccelli librati in volo. Basandosi sui dati offerti dall'acquarello, si assiste a uno sviluppo orizzontale della decorazione, circoscritta alle zone inferiori delle pareti lunghe dell'ambiente. Essa sviluppa uno schema figurativo concepito per fasce sovrapposte e se da un lato risulta informato a una tradizione largamente consolidata, cui allude attraverso fugaci accenni al consueto repertorio decorativo, corsivamente abbozzato al di là del *cancellum*, ad esempio nell'evocazione del cratere affiancato al quadrupede, dall'altro denota il più totale affrancamento dalle regole di base del genere, sottraendo illusionismo alla raffigurazione e in-



serendo una presenza estranea (il bue in primo piano) al repertorio delle pitture a soggetto fitomorfo. La parziale delineazione dell'ambiente, tratta dalla documentazione esistente, non consente di apprezzarne la funzione né di stabilire i nessi con la decorazione circostante, tuttavia va forse segnalato il carattere ornamentale sotteso all'intero sistema decorativo del vano, imperniato su scene di genere a prevalente soggetto dionisiaco (Pan che scopre una Menade dor-

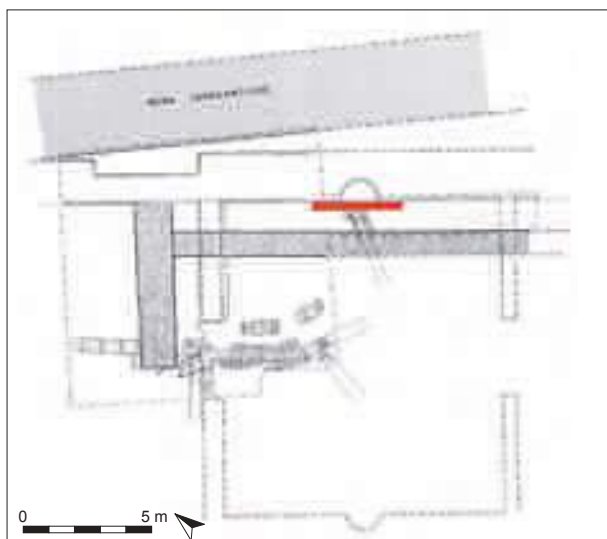
miente; piccoli eroti reggenti il trono di Mercurio), quadretti di tipo idillico-sacrale (una scena di caccia e una scena campestre) e quattro busti clipeati allusivi alle stagioni.

Datazione. Tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C.

Bibliografia. DE CAROLIS 1976, pp. 44-47, tavv. 18-21.

VERONA

VE1 - Edificio di via Cantore 18



Collocazione. Frammenti di pittura di giardino relativi a un ambiente ipogeo identificato come ninfeo, in via Cantore 18, nei pressi di Porta Borsari a Verona.

Descrizione. Nel settore settentrionale del sito è stata messa in luce, tra il 1993 e il 1996, una concatenazione di tre ambienti allineati lungo uno stesso muro nord-sud. Il locale intermedio di questa zona, privo dell'originario pavimento musivo, conserva sul fondo resti di un condotto attraverso il quale avvenivano carico e scarico di una fontana inserita nella parete est. Questa presenta una zoccolatura monocroma rossa con specchiature delineate da una fascia dipinta di bianco e rosso-bruno, intercalate a *gorgoneia* grotteschi e inquadri mascheroni. La zona superiore è



tripartita in grandi campiture suddivise da bande rosse: quella mediana ospita due frammenti poco leggibili di quella che un tempo dev'esser stata una pittura di giardino su fondo blu scuro, al centro della quale si apriva la nicchia della fontana, con vasca in marmo rosso di Verona e catino con conchiglia in stucco. Nei pannelli laterali, entro una riquadratura nera, erano raffigurate due megalografie: Mercurio a nord e un'altra divinità maschile assisa, a sud, difficilmente identificabile a causa dei pochi lacerti superstiti.

La parete opposta, distrutta dal taglio di un fossato medievale, doveva essere analogamente interessata da una fontana e quindi da un sistema di ornato speculare.

Datazione. Intorno alla seconda metà del II sec. d.C.

Bibliografia. CAVALIERI MANASSE 1998, pp. 122-125.

AFRICA PROCONSOLARE

BULLA REGIA

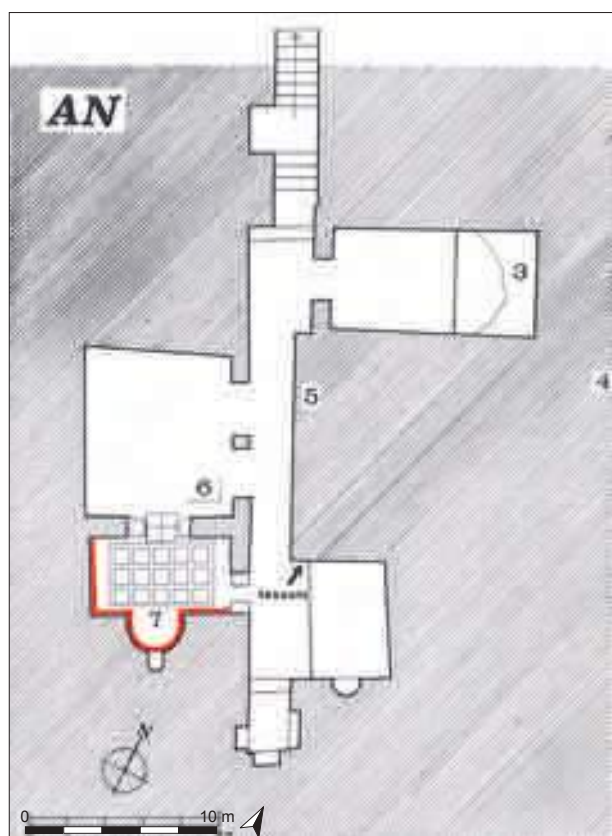
BU1 - Casa del Pavone

Collocazione. Frammenti di decorazione parietale relativi ad un ambiente absidato con funzione di soggiorno (sala 7), situato nel piano sotterraneo della Casa del Pavone (detta anche del Tridente).

Descrizione. I rivestimenti superstiti della zona della nicchia, che occupa la parte centrale della piccola abside della muratura meridionale, si riferiscono a due terzi circa della parete e raffigurano, ai lati della nicchia su uno sfondo giallo ocre, le ali di un uccel-

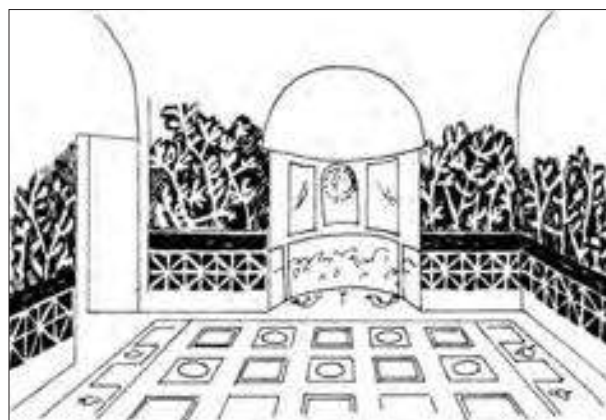
lo posto frontalmente; attorno al corpo dell'animale, una serie di elementi circolari ha fatto pensare agli occhi delle piume di un pavone, e forse, più in basso, una linea verticale rossa rappresenterebbe una gamba dell'animale.

Attorno alla nicchia, tracce di intonaci documentano una decorazione piuttosto semplice, basata su uno schema a fasce colorate e pannelli: nella zona inferiore, uno zoccolo verde che rievoca intrecci fogliacei è profilato a destra e a sinistra da un bordo rosso, men-



tre nella zona mediana una banda rossa orizzontale contorna un riquadro verde affiancato da due pannelli; più in alto ritroviamo il motivo della fascia rossa che si insinua all'interno della nicchia.

Se la partizione decorativa dell'abside appare piuttosto chiara, più problematica si presenta la ricostruzione della muratura settentrionale, della quale sopravvivono unicamente la fascia di zoccolatura gialla, mentre sono le altre due pareti a offrire elementi utili per la restituzione della decorazione complessiva della sala 7. Relativamente alla parete meridionale, lacerti delle estremità est e ovest concorrono a delineare in modo sufficiente un'ipotesi di ricostruzione; il frammen-



to orientale riproduce una porzione della zoccolatura che doveva articolarsi in due fasce sovrapposte: la prima, partendo dal basso, era costituita da una campitura ininterrotta color giallo ocra; più in alto dominava una struttura a *cancellum* composta da assi color ocra e da un elemento verticale rosso, stagliantesi su fondo nero. La stessa decorazione doveva interessare l'angolo sud-ovest della medesima parete e la muratura occidentale, come si evince dai frammenti superstiti.

L'esempio offerto dalla Casa del Pavone sembra proporre una declinazione convenzionale del tema, subordinandolo ad una resa semplificata che mira a rievocare lo spazio aperto di un giardino dalle pareti di una stanza ipogea. Il carattere ipetrato di questa sala è stato rapportato alla necessità di creare un ambiente sotterraneo, di soggiorno, in grado di offrire refrigerio dalle torride estati africane e, forse, la decorazione parietale costituiva un rimando alla funzione stessa del vano, riproducendo una natura verde e lussureggiante nella quale lo spettatore avrebbe trovato agio e ristoro dalla calura estiva.

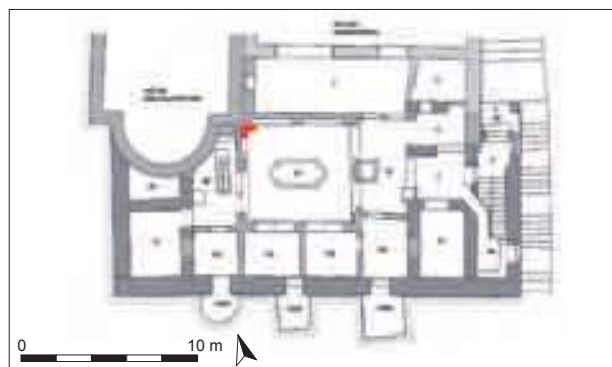
Datazione. Intorno alla seconda metà del III sec. d.C.

Bibliografia. CARTON 1917, pp. 149-154; HANOUNE 1980, pp. 79-80, figg. 158-161b, 163.

ASIA

EFESO

EF1 - Casa 2



Collocazione. Frammenti dalle porzioni angolari nord-ovest e da un pannello della parete nord del peristilio (ambiente 21) della cosiddetta Casa 2.

Descrizione. Al di sopra di uno zoccolo rivestito da reali lastre marmoree si sviluppa un'ulteriore fascia a finto marmo decorata lungo il margine superiore da una cornice a ovuli.

La zona mediana evidenzia una rappresentazione degli elementi vegetali in grado di sortire effetti naturalistici: su fondo azzurro emerge, da un folto gruppo di arbusti, tra cui un cipresso, una prevalenza di alberi da frut-

to tra i quali si riconosce un cotogno e un melograno. Un pavone e altri uccelli siedono appollaiati sulla fascia marmorea, che suggerendo l'idea di una balaustra funge da confine tra la natura primigenia dell'*hortus pictus* e la zona reale del giardino educato dall'uomo.

Lungo il margine superiore della parete, all'altezza di imposta della lunetta, corre una cornice costituita da mensole prospettiche; pensata forse per suscitare l'illusione dell'innesto di un soffitto, essa contribuisce alla percezione tridimensionale del giardino, che viene quindi a collocarsi al di fuori dello spazio architettonico vero e proprio, i cui limiti sono definiti da tale cornice e dal basamento marmoreo.

La realtà estremamente frammentaria dei lacerti superstiti si esaurisce con il pannello raffigurante un albero carico di mele cotogne pertinente al pilastro orientale della parete settentrionale e con le pitture dell'angolo nord-occidentale, che hanno consentito un'identificazione iconografica più sicura, mentre molto compromessi risultano i brani pittorici relativi al pilastro sud della muratura occidentale e i pannelli della parete nord-est, nonché i pilastri centrali delle pareti nord, est ed ovest, che sembra fungessero da piedistalli di erme. Accogliendo la lettura operata da N. Zimmermann, è suggestivo cogliere nelle piacevolzze edeniche della profumata natura in rigoglio, i rasserenanti connotati di un "*locus amoenus*", di un florido paesaggio naturale, filtrato attraverso le aperture di un padiglione fittizio oltre il quale si accede a un'oasi di pace.

Datazione. Intorno alla seconda metà del II sec. d.C.

Bibliografia. STROCKA 1977, pp. 98-101; JASHEMSKI



1993, pp. 389-390; ZIMMERMANN 2005, pp. 105-131; ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, pp. 88-90, 131-132.

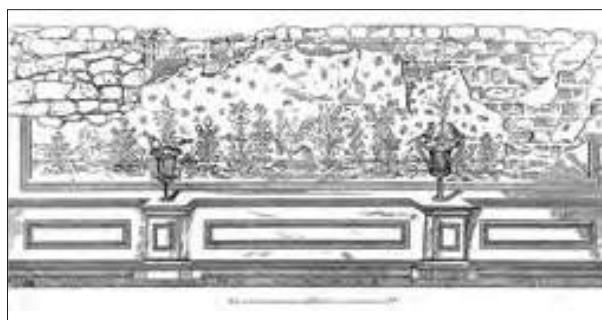
PERGAMO

PE1 - Casa del Console Attalo Paterchiano



Collocazione. Frammenti pertinenti ad un ampio *oecus* (identificato con l'ambiente 36) della cosiddetta Casa del Console Attalo Paterchiano, emersa nell'ambito di una campagna di scavo condotta nel 1906.

Descrizione. Scarse porzioni documentano la pittura superstite *in situ*, mentre un disegno e un dettaglio della decorazione effettuati al momento della scoperta



aiutano a precisare la struttura e la natura della composizione: la visione del giardino dipinto appare riquadrata da una grande finestra, i cui margini costituiscono una sorta di intelaiatura rossa entro cui viene compresa la rappresentazione.

La raffigurazione si estrinseca secondo una duplice direttrice che oppone a una bassa balaustra marmorea, scandita da specchiature sulle cui sporgenze trovano ri-

cetto due crateri, una corsiva descrizione naturalistica, punteggiata a picchietti di colore. Le convessità marmoree ospitanti il vasellame appaiono definite secondo un digradare prospettico che conduce verso spazialità e riferimenti domestici noti; le stesse fontane sono puntualmente individuate nella loro struttura e i volatili appollaiati sull'orlo dei catini che sono resi con una gamma di realistiche sfumature verdastre.

La parte alta della parete presenta uno sviluppo del motivo vegetale stringatamente compendioso ed essenziale e affida la propria significatività a *topoi* formulari, alternativamente individuati nella balaustra

marmorea, nel cratere e nei volatili variopinti. Il processo di stilizzazione viene estremizzato al punto di impedire una precisa identificazione delle specie vegetali che vengono così a trascolorare nel fondale bianco per fondersi con la caotica disposizione dei rametti sparsi, dei fiori rossi e delle foglie verdi.

Datazione. Intorno alla seconda metà del II sec. d.C.

Bibliografia. DÖRPFELD 1907, pp. 167-189, tavv. 14-17; SCHAZMANN 1908, pp. 437-441; CONZE 1913, pp. 287-288; PETERS 1965-1966, p. 136; STROCKA 1977, p. 100; JASHEMSKI 1993, pp. 390-391.

GALLIA

ÉPIAIS-RHUS

ER1 - *Domus*

Collocazione. Frammenti rinvenuti all'interno di un riporto di un ambiente interrato.

Descrizione. I frammenti mostrano un' *imago clipeata* decorata da un busto di donna su fondo blu racchiuso all'interno di un medaglione mondanato dorato immersa in un fitto fogliame. La vegetazione, composta da ramoscelli con foglie ovali lumeggiate di giallo e di bianco su fondo viola, è arricchita di frutti e volatili. Suggestisce la pertinenza della decorazione a una pittura di giardino la disposizione del fogliame e l'ampio diametro del medaglione (cm 90), che sembrano richiamare le composizioni di giardino con esili architetture da cui pendono medaglioni.

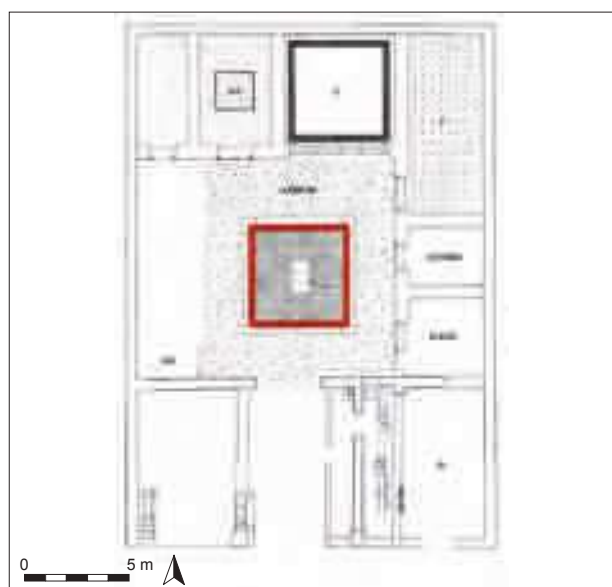
Datazione. II sec. d.C.



Bibliografia. DEPRAETERE-DARGERÉ 1985; BARBET 2008, p. 302, fig. 430.

FRÉJUS

F1 - *Domus* nell'area di place J. Formigé



Collocazione. Pitture di giardino decoravano le pareti dei tre bassi muretti e dell'alto muro di chiusura del cortile, che assumeva all'interno della *domus* la funzione di atrio.

Descrizione. Lungo la fascia della zoccolatura, su fondo nero, era raffigurata la consueta incannucciata gialla con fiorellini schematizzati entro gli spazi romboidali. La zona mediana, attestata soltanto sul muro più alto, al centro del quale era stata realizzata una nicchia a fondo azzurro con funzione di fontana, presentava due larghi pannelli a fondo giallo con motivi vegetali – si riconoscono almeno due cipressi – e uccelli ap-

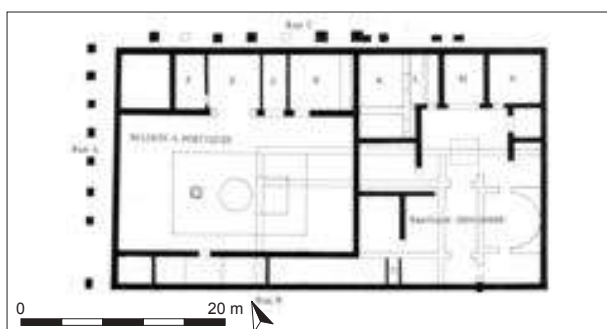
pollaiati su di essi. Appoggiato sul margine superiore dell'incannucciata compare un grande volatile identificato diversamente come pavone o fenice.

Datazione. Pitture attribuibili alla fase di IV stile (60 d.C.).

Bibliografia. BARBET 2000.

NARBONNE

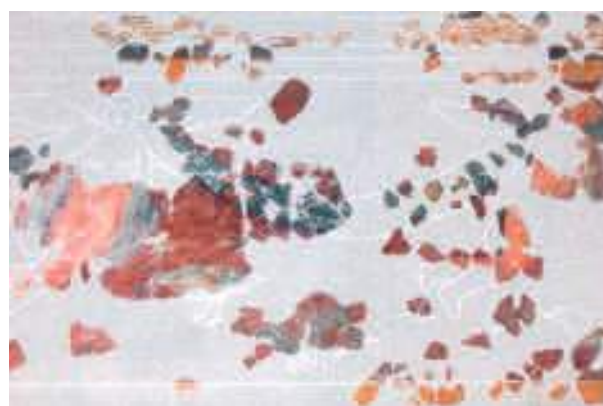
CL1 - Clos de la Lombarde, Maison à Portiques



Collocazione. Lacunosa decorazione relativa al *tablinum* M.

Descrizione. I frammenti riconducono a fitti viluppi fogliacei, fiori, frutti, uccelli e geni alati femminili colti nell'atto di recare ghirlande. Le porzioni pertinenti alla decorazione del fogliame, sebbene molto limitate, mostrano per lo più arbusti, tra cui scorgiamo un oleandro di facile identificazione, delle essenze di ciliegio, un lauro in fiore e melograni la cui sommità non arriva mai ad isolarsi sul semplice fondo come nelle pitture di giardino tradizionali.

I rami degli alberi sono realizzati nelle tonalità del giallo e del marrone e presentano uno sviluppo rigido e ascensionale gravato da un cospicuo numero di foglie strette e uniformemente distribuite che saturano ogni spazio della composizione. Nella delineazione dei frutti è interessante notare una certa "negligenza" formale: le ciliegie sono posizionate senza tenere conto della gravità che le farebbe pendere verso il basso e vengono orientate verso l'alto. Difficoltosa risulta l'identificazione degli uccelli, alla quale concorrono pochissimi elementi superstiti, tuttavia ciò che rimane induce a ipotizzare delle dimensioni piuttosto ampie per questi volatili verosimilmente sospesi tra le piante



o posti sui rami. Il piumaggio viene tradotto nei toni del blu, del verde, del rosa e del grigio, raggiungendo un acme coloristico nella coda del pavone realizzata a macchie di colore giustapposto.

Accanto a queste consuete presenze si inseriscono personaggi di sfuggente identificazione e particolari oggetti d'uso personale quali cassette portagioie, che, disseminate nel fitto fogliame, connotano la composizione del tablino di importanti elementi rappresentativi.

La zona superiore, sviluppando una composizione più ariosa e continua, forma un netto contrasto con il carattere chiuso e affastellato dominante nelle masse verdeggianti della zona mediana: su uno sfondo rosso punteggiato di ramoscelli sparpagliati, due divinità femminili – le *Horae*, garanti dell'abbondanza e del ciclico ritorno degli eventi – si librano nell'aria sostenendo pesanti ghirlande ornate di frutti.

Datazione. Dalla seconda metà del II d.C. agli inizi del III sec. d.C.

Bibliografia. SABRIÉ 1989, pp. 237-286; DEMORE, SABRIÉ 1991, pp. 103-104.

CL2 - Clos de la Lombarde, Maison III

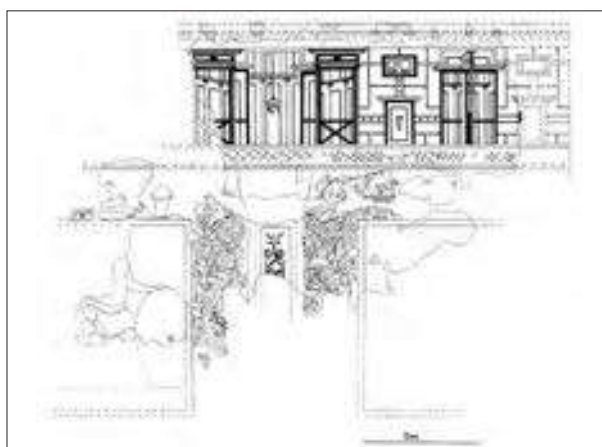
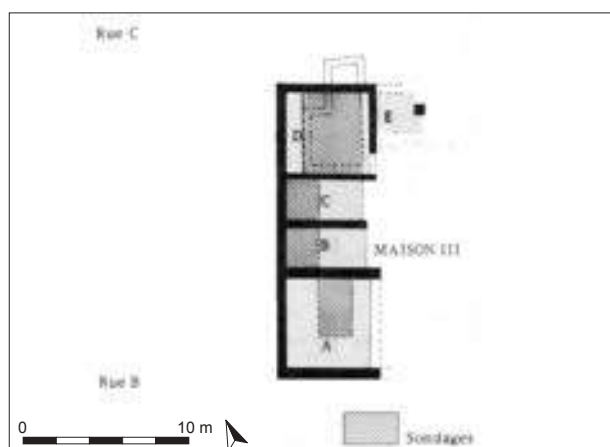
Collocazione. Frammenti rinvenuti all'interno della stanza A della Maison III.

Descrizione. La pittura, conservata in modo lacunoso, mostra larghe bande ornate da un fitto intreccio di rami di alberi da frutto tra cui sono posizionati vo-

latili che incorniciano un pannello a fondo rosso, che un tempo doveva essere bordato di stucco.

Datazione. Fine del II sec. d.C.

Bibliografia. DEMORE, SABRIÉ 1991, p. 110; BARBET 2008, p. 302, fig. 289.

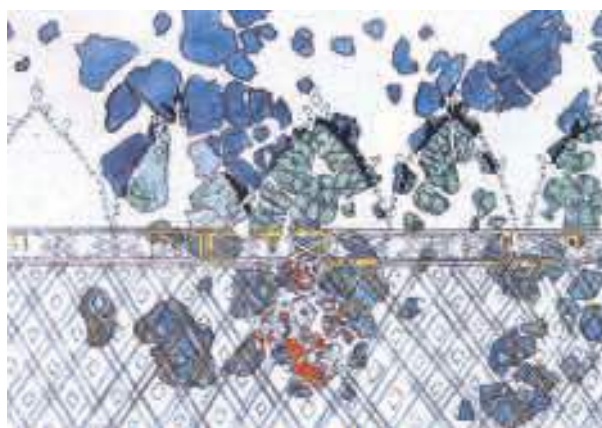


ROUEN

RO1 - Villa presso Delacroix-Beaux Arts

Collocazione. Frammenti rinvenuti nella zona del parcheggio Delacroix-Beaux Arts, a Rouen (Seine-Maritime). Probabile provenienza da un contesto domestico (corte o peristilio di una villa).

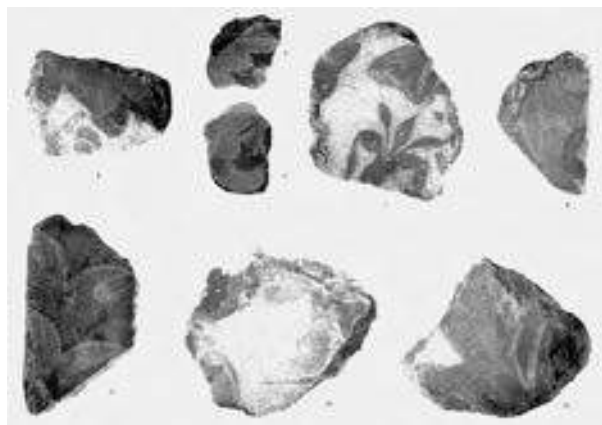
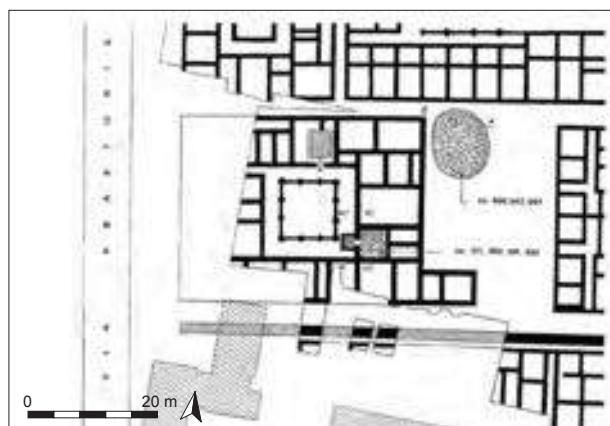
Descrizione. La raffigurazione presenta al di sopra di un graticcio giallo a doppia asse su fondo nero, decorato in maniera regolare da foglioline trilobate, una serie di arbusti allineati dai regolari profili a cono. Una presenza inattesa è data dalla *silhouette* umana posta davanti alla recinzione, il cui colorito brunastro evocherebbe forse una divinità agreste come un satiro, Pan o Priapo. Pur nell'indubbia aderenza ai canoni tradizionali del genere, i frammenti di Rouen presentano una peculiare e accurata declinazione del tema, offrendo allo spettatore la veduta di un giardino ordinato e regolamentato entro precise coordinate ottiche concepito per assolvere ad un mero fine ornamentale.



Datazione. Intorno alla metà del II d.C.

Bibliografia. CAREL 1995, pp. 265-267; BARBET 2008, pp. 300-301, fig. 460 a p. 300

GERMANIA

NIMEGA (*NOVIOMAGUS BATAVORUM*)NI1 - Accampamento romano di *Noviomagus Batavorum*

Horti picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana

Collocazione. I lacerti, rinvenuti nella metà del secolo scorso in due fosse di scarico dell'accampamento romano di *Noviomagus Batavorum*, decoravano probabilmente le quattro pareti di un peristilio e/o di una stanza.

Descrizione. In seguito a uno scrupoloso studio e a un'accurata ricomposizione di più di 800 frammenti di intonaco, W.S.T. Peters ha potuto identificare delle foglie di melograno con frutti maturi, alberi e arbusti dal lungo fogliame, tracce di un fiore rosa chiaro e altri fiori dalle foglie lanceolate, forse degli iris. Altre porzioni mostrano particolari di piccoli amorini assisi e grandi volatili introdotti nel mezzo della vege-

tazione, intercalati a teste e maschere di tipo tragico. Nel complesso la composizione doveva delineare delle sorte di prospetti di giardino, inquadrati da un'intelaiatura architettonica articolata in colonne decorate da motivi nastriformi, tuttavia, la ricostruzione di questa sezione si rivela ardua a causa dell'assenza di frammenti che combinino tutti gli elementi della cornice con le parti del giardino. Altrettanto incerto il prosieguo decorativo della sommità della parete, di cui non resta traccia.

Datazione. Intorno alla prima metà del II sec. d.C.

Bibliografia. PETERS 1965-1966, pp. 131-136, figg. 8-10, tavv. XIV, XV, XVA.

STRASBURGO (*ARGENTORATUM*)

ST1 - *Domus* romana al di sotto della Thomasplatz-Thomasgasse

Collocazione. Ambiente di una *domus* romana al di sotto della Thomasplatz-Thomasgasse a Strasburgo.

Descrizione. La pittura, a noi nota grazie ad un acquarello molto ricostruito pubblicato da Robert Forrer nel 1927, mostra la veduta di un giardino in cui la concentrazione di essenze arboree e arbustive si rarefa contro un cielo bluastro animato dalla presenza di un volatile appollaiato sul fogliame di un arbusto. La limitata estensione dei frammenti superstiti (da m 1 a 1,33 d'altezza) non consente di far luce sulla parte inferiore della decorazione.

Datazione. 100 d.C.

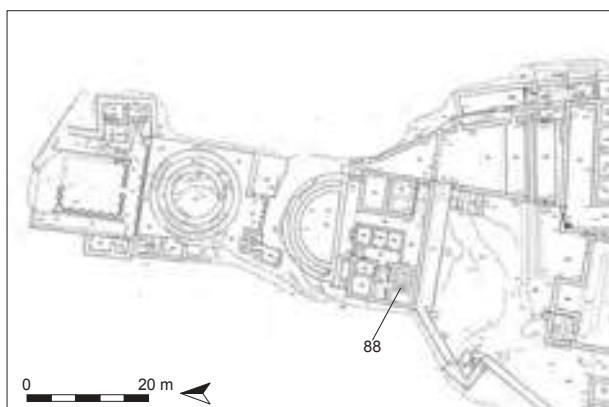


Bibliografia. FORRER 1927, pp. 426, 429-430, tavv. 54.5, 57, 123; PETERS 1965-1966, p. 136; STROCKA 1977, p. 101; JASHEMSKI 1993, p. 388.

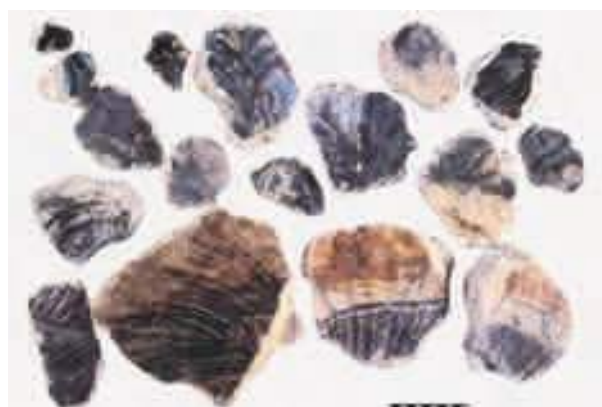
GIUDEA

MASADA

M1 - Palazzo di Erode



Collocazione. La decorazione parietale del cubicolo 88, collocato nella terrazza superiore del Palazzo Nord, doveva essere costituita da una pittura di giardino. Ciò sembra essere attestato dalla presenza di numerosi intonaci rinvenuti entro l'ambiente, che appartenevano alle zone mediana e superiore delle pareti e alla cornice.



Descrizione. Sulla superficie variamente azzurra, grigia, grigio-verde dei frammenti si individuano motivi floreali, frutti sferici, foglie lanceolate, attribuibili a oleandri e a particolari di palmizi. La rappresentazione del giardino sulle pareti doveva essere in sintonia con la presenza nell'ambiente di una grande finestra

rivolta a ovest, da cui si poteva godere di un'ampia vista del paesaggio circostante.

Datazione. Pitture attribuibili alla seconda metà del I sec. a.C.

Bibliografia. FOERSTER 1995, pp. 30-31, 41-42, 171-174, pl. VIb-c.

NORICO

VIRUNUM

VI1 - Frammenti

Descrizione. Un attento lavoro di ricomposizione ha rivelato una sintassi decorativa incentrata su di una serie di vedute di giardino alternate a pannelli, secondo una scansione ritmata che propone sovraffollate ambientazioni fogliacee nei cui meandri germinano fiori, frutti, volatili, oggetti annessi al culto dionisiaco (una siringa e un cratere) e maschere attinte dal repertorio tragico, intercalate a piatte specchiature monocrome improntate al più lineare decorativismo di IV stile. La vegetazione era campita su un fondo nero, utilizzato per far emergere il fitto fogliame e le tinte brillanti e smaltate dei frutti, degli uccelli e dei vari oggetti resi a tocchi di colore sovrapposto o giustapposto.

Datazione. Dalla seconda metà del II d.C. agli inizi del III sec. d.C.

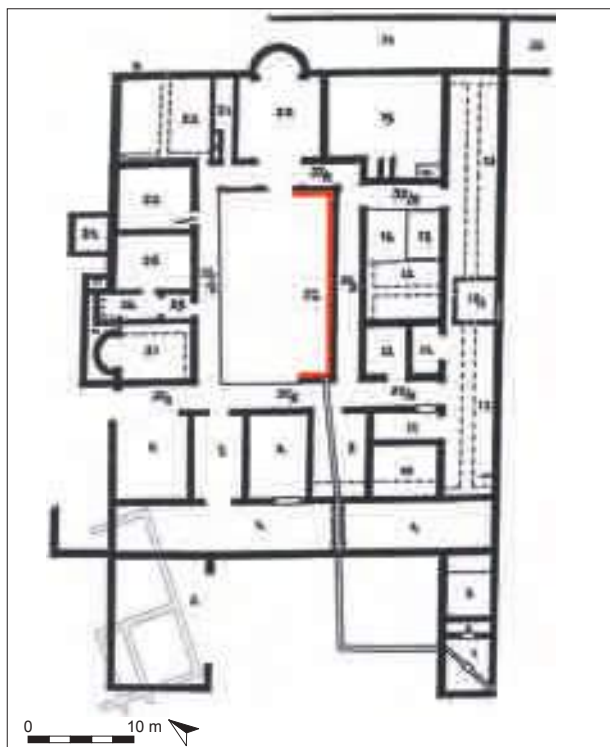


Bibliografia. KENNER, PRASCHNIKER 1947, pp. 183-184, 196-197, 218-220, 232-233, fig. 184 e tavv. 2-4.

PANNONIA

BALÁCA

BA1 - Villa rustica



Collocazione. Brani di intonaco pertinenti alle superfici murarie della corte (ambiente 33) della villa rustica situata a nord del lago Balaton.

Descrizione. Già dalle primissime indagini si rese evidente che gran parte dei frammenti raffiguranti motivi vegetali e floreali stilizzati doveva riferirsi ad una pittura di giardino, in un logico rimando a quella che era la funzione prevalente dell'ambiente di rinvenimento (una corte): le pareti, scandite da un'infilata di semicolonne addossate riproducenti un vero e proprio colonnato, erano caratterizzate lungo la fascia dello zoccolo da una balaustra che imitava una struttura lignea oltre la quale apparivano fiori e cespugli, ma anche alberelli che si prolungavano nel registro superiore su fondo bianco. Gli intonaci e gli stucchi superstiti della muratura meridionale conservano traccia non solo dei partiti ornamentali ma anche dell'articolazione plastica delle sei semicolonne che ritmavano la superficie della parete, generando l'impressione di trovarsi nello spazio aperto di un peristilio.

Seguendo le varie intonazioni della decorazione, le semicolonne aggettanti si tingono di nero all'altezza del traliccio ligneo, di bianco in corrispondenza del fonda-

le, per culminare con una cornice ad astragali di colore rosso sul bordo superiore dell'abaco, concorrendo a delineare un'ideale struttura architettonica perfettamente compenetrata all'amena visione dell'*hortus* domestico. La fascia di zoccolatura della decorazione consiste in un traliccio ligneo a *cancellum*; dalle aperture si intravede una ricca profusione di boccioli e di fiori in piena fioritura, intonata alle sfumature del blu, giallo o rosso, mentre la zona mediana della parete, al termine della transenna, è interessata dallo sviluppo di alberi dai tronchi rossastri, visualizzati a coppie all'interno di ogni intercolumnnio e orientati in direzione di presunte aperture che avrebbero dovuto schiudersi sulla parete. Degli uccelli sono raffigurati ai lati della prima colonna mentre svolazzano tra le cime degli alberi, incrinando, con il variopinto piumaggio, l'immacolato nitore del fondale bianco.

La ricostruzione della decorazione del peristilio presenta molteplici punti problematici, primo fra tutti l'articolazione incerta delle pareti settentrionale, orientale ed occidentale, delle quali possediamo parziali informazioni limitate a porzioni affrescate da motivi floreali e reticolari, analoghi a quelli che probabilmente caratterizzavano il corridoio retrostante il muro meridionale del peristilio (ambiente 32/VI), per il quale si potrebbe ipotizzare un sistema decorativo analogo a quello fin qui delineato.

Datazione. Tra la seconda metà del II e l'inizio del III sec. d.C.

Bibliografia. PALÁGYI 1991, pp. 199-202; PALÁGYI 2004, pp. 271-277.

ÓBUDA (AQUINCUM)

ÓB1 - Fortezza legionaria di *Aquincum*

Collocazione. Frammenti provenienti da due ambienti adiacenti venuti alla luce dal quinto *scamnum* del lato destro della retentura della fortezza legionaria di *Aquincum*.

Descrizione. Le porzioni affrescate superstiti hanno restituito la raffigurazione di un giardino stilizzato composto da verdi cespugli e delimitato alla base da un'incannucciata realizzata secondo il modulo "a maglia larga"; ramoscelli di rosa si avviluppavano nelle articolazioni ornamentali verde scuro della vegetazione degli interpannelli divisorii, mentre fogliame sparso e presenze ornitiche completavano l'evocazione di uno spazio naturale. Se i lacerti della zoccolatura si conservavano *in situ* nella parete più lunga di uno dei due ambienti, più controversa e ipotetica risulta la ricostruzione dell'ornato parietale della zona mediana e superiore, delle quali sopravvivono unicamente frammenti. L'interpannello della parete più estesa reca all'interno un cespuglio ornamentale decorato con fasce nastriformi giallo-arancio e rosse. Cespugli verdi-bruni di carici, piante acquatiche caratterizzate da densi ciuffi di foglie allungate, avrebbero potuto delimitare la parte



bassa della zona centrale, laddove spesse e rigide ghirlande, simili a piante rampicanti, sarebbero state appese dall'alto, legate con una stretta banda rossa. Resta sconosciuta l'articolazione della zona mediana, per la quale è stato supposto un *pattern* ornamentale di tipo floreale o una figurazione mitologica.

Datazione. Intorno alla prima metà del II sec. d.C.

Bibliografia. MADARASSY 2004, pp. 290-291.

CREDITI

Italia

A1: MANCA 2005, p. 38, tav. III; MANCA 2005, p. 46, fig. 34. **BO1:** MÜLLER 1994, pl. II. **BR1:** *Atria Longa Patescunt. Planimetrie* 2012, fig. a p. 168; PAGANI 2005, tav. 2.2. **BR2:** 1. *Atria Longa Patescunt. Planimetrie* 2012, fig. a p. 171; MARIANI 2005, p. 214, fig. 132. **D1:** SCAGLIARINI CORLÀITA 1993, p. 97, fig. 1; SCAGLIARINI CORLÀITA 1993, p. 100, fig. 5. **E1:** foto Autore. **E2:** MAIURI 1958, p. 219, fig. 171. **E3:** foto Autore. **E5:** MAIURI 1958, p. 181, fig. 149. **IV1:** *Atria Longa Patescunt. Planimetrie* 2012, fig. a p. 186; DELPLACE 1998, tav. XLIV. **OP1:** GUZZO, FERGOLA 2000, fig. a p. 86. **OS1:** BECATTI 1954, pl. XXII,1. **OS2:** BACCINI LEOTARDI 1978, p. 11, fig. 1; BACCINI LEOTARDI 1978, tav. I. **OS3:** BACCINI LEOTARDI 1978, p. 23, fig. 11; BACCINI LEOTARDI 1978, p. 28, fig. 21. **P1:** PPM I, p. 25, fig. 17. **P3:** PPM I, p. 406, fig. 9. **P4:** PPM I, p. 473, fig. 100. **P5:** PPM I, p. 568, fig. 25. **P6:** PPM I, p. 787, fig. 61. **P7:** JASHEMSKI 1993, p. 320, fig. 366; PPM I, p. 20, fig. 30. **P8:** PPM II, p. 214, fig. 66. **P9:** PPM II, p. 372, fig. 211. **P10:** PPM II, p. 553, fig. 41. **P11:** PPM II, p. 661, fig. 11. **P12:** JASHEMSKI 1993, p. 326, fig. 377. **P13:** PPM II, p. 768, fig. 11. **P14:** PPM II, p. 841, fig. 6. **P15:** PPM II, p. 996, fig. 24; PPM II, p. 996, fig. 25. **P16:** PPM II, p. 1042, fig. 5. **P17:** PPM III, p. 140, fig. 45; PPM III, p. 143, fig. 49. **P18:** JASHEMSKI 1993, p. 333, fig. 385. **P19:** PPM III, p. 332, fig. 4. **P20:** PPM III, p. 549, fig. 21. **P21:** foto Autore. **P23:** PPM III, p. 861, fig. 14. **P24:** BOYCE 1937, pl. 36.2. **P26:** PPM III, p. 1045, fig. 22. **P27:** *PPM. L'immagine di Pompei* 1995, p. 95, fig. 33. **P28:** PPM IV, p. 174, fig. 13. **P29:** PPM IV, p. 326, fig. 2. **P30:** PPM IV, p. 430, fig. 41; MATTUSCH 2008, p. 68, fig. 16. **P31:** PPM IV, p. 492, fig. 39. **P32:** PPM IV, p. 548, fig. 40. **P33:** foto Autore. **P34:** PPM IV, p. 640, fig. 32. **P36:** PPM IV, p. 941, fig. 159. **P37:** PPM V, p. 65, fig. 100. **P38:** PPM V, p. 284, fig. 33a. **P39:** PPM V, p. 360, fig. 25. **P40:** foto Autore. **P41:** foto Autore. **P42:** PPM V, p. 577, fig. 9. **P43:** PPM VI, p. 136, fig. 177; *Il giardino dipinto* 1991, fig. 17. **P44:** PPM VI, p. 209, fig. 111. **P45:** PPM VI, p. 520, fig. 15. **P47:** PPM VI, p. 695, fig. 23. **P48:** PPM VI, p. 731, fig. 23. **P49:** PPM VI, p. 753, fig. 16. **P51:** PPM VI, p. 972, fig. 55. **P52:** foto Autore. **P53:** foto Autore. **P54:** PPM VII, p. 57, fig. 22. **P55:** PPM VII, p. 158, fig. 7. **P56:** PPM VII, p. 177, fig. 1. **P57:** PPM VII, p. 187, fig. 6. **P58:** PPM VII, p. 271, fig. 26. **P59:** foto Autore. **P60:** PPM VII, p. 416, fig. 64. **P62:** PPM VII, p. 702, fig. 6. **P63:** PPM VII, p. 939, fig. 119. **P65:** foto Autore. **P66:** foto Autore; PPM 8, p. 1075, fig. 13. **P69:** JASHEMSKI 1993, p. 366, fig. 430. **P70:** DELLA CORTE 1959, tav. XXIII.2. **P71:** PPM IX, p. 1007, fig. 199. **P72:** foto Autore. **P74:** JASHEMSKI 1979, p. 61, fig. 99. **P75:** *PPM. L'immagine di Pompei* 1995, p. 75, fig. 3. **P76:** MOLS, MOORMANN 1993-1994, p. 32, fig. 24. **P77:** JASHEMSKI 1979, p. 153, fig. 241. **P78:** D'AMBROSIO, DE CARO 1983, 19ES. **R1:** SETTIS 2002, fig. a pp. 78-79. **R2:** SANZI DI MINO M.R. 1998, p. 93, fig. 112. **R3:** RIZZO S. 1983, p. 232, fig. 1; JASHEMSKI 1993, p. 384, fig. 460. **R4:** PAPI 1998, p. 64, fig. 9. **R5:** DE VOS 1986, p. 74, tav. 7. **R7:** BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 172. **R8:** BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 294. **VE1:** CAVALIERI MANASSE 1998, p. 123, fig. 7; Archivio Soprintendenza archeologica del Veneto.

Le foto realizzate dall'Autore per i siti di Ercolano, *Oplontis* e Pompei sono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei e Parco Archeologico di Ercolano. È vietata la riproduzione.

Africa Proconsolare

BU1: HANOUNE 1980, p. 81, fig. 137; HANOUNE 1980, p. 87, fig. 163.

Asia

EF1: ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, p. 67, fig. 93; ZIMMERMANN, LADSTÄTTER 2010, p. 131, fig. 243; Foto Autore. **PE1:** CONZE 1913, p. 287, fig. 89; CONZE 1913, p. 288, fig. 88. **ER1:** BARBET 2008, p. 301, fig. 461.

Gallia

F1: BARBET 2000, p. 4, fig. 1; BARBET 2000, copertina. **CL1:** SABRIÉ, SABRIÉ 1994, p. 192, fig. 1; *Peintures romaines en Narbonnaise* 1993, p. 20, fig. 64a; BARBET 2008, p. 276, fig. 430. **CL2:** SABRIÉ, SABRIÉ 1994, p. 192, fig. 1; SABRIÉ, SABRIÉ 1994, p. 197, fig. 6. **RO1:** BARBET 2008, p. 300, fig. 460.

Germania

NI1: PETERS 1965-1966, fig. a p. 114; PETERS 1965-1966, pl. XV. **ST1:** BARBET 2008, p. 302, fig. 462.

Giudea

M1: FOERSTER 1995, p. 14, fig. 31; FOERSTER 1995, pl. VIc.

Pannonia

VI1: KENNER, PRASCHNIKER 1947, pl. II. **BA1:** PALÁGYI 1995, p. 267, fig. 1; BALDASSARRE *et alii* 2002, fig. a p. 335. **ÓB1:** PALÁGYI 2004, p. 290, fig. 5.1; PALÁGYI 2004, p. 291, fig. 5.9.

Horti picti. *Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA	
A1 - Assisi, cosiddetta <i>Domus Musae</i>	corridoio	nicchia	interno all'ambiente		vegetazione continua		bianco			IV stile	
BO1 - Boscoreale, Villa di <i>P. Fannius Synistor</i>	vestibolo di accesso	parete di fondo	da portico		vegetazione scandita da colonne			tenda appesa tra intercolumni; anfora	scudo (appeso?)	fase di II stile (50-40 a.C.)	
BR1 - Brescia, <i>Domus B</i> di Santa Giulia	portico colonnato	n.d.	interno all'ambiente		interpannello con festone vegetale fitto		rosso cupo	crateri, uno a forma di campana		tra la fine del II e la metà-seconda metà del III sec. d.C.	
BR2 - Brescia, <i>Domus C</i> di Santa Giulia	stanza con funzione di rappresentanza	n.d.	interno all'ambiente		interpannello con festone vegetale fitto che s'intercala a un pannello giallo	cassettonato prospettico; riquadri gialli intercalati a fasce rosse con festoni vegetali		pluteo a <i>cancellum</i> e a "squamae"	nastri decorativi; amorino ghirlandoforo; frutti; maschere teatrali; teste di satiri e vasi metallici	secondo quarto del II sec. d.C.	
D1 - Desenzano, Villa tardoantica	<i>viridarium</i> con funzione di ninfeo	n.d.	interno all'ambiente	<i>cancellum</i>						intorno alla prima metà del IV sec. d.C.	
E1 - Ercolano, Casa dello Scheletro (III, 3)	giardino	parete di fondo e laterale	da <i>oculus</i>	incannucciata	vegetazione organizzata entro pannelli (ed elementi a graticcio?)		azzurro		<i>oscillum</i> appeso	fase di III stile (?)	
E2 - Ercolano, Casa del Tramezzo di legno (III, 11)	giardino porticato	parete di fondo	da tablino e triclino	incannucciata; articolazione in nicchie	vegetazione scandita da graticci		nero e giallo alternati	vasi (?), fontana a catino circolare		fase di III stile (?)	
E3 - Ercolano, Casa del Mosaico di Nettuno e Anfiritre (V, 6-7)	triclino all'aperto	parete di fondo e laterali	da atrio e tablino	balastra; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro pannelli		giallo	fontane a catino circolare	ghirlanda tesa lungo margine superiore	fase di IV stile	
E4 - Ercolano, Casa del Gran Portale (V, 35)	giardino	parete di fondo e laterale	da esedra	incannucciata	vegetazione scandita da colonne		rosso	fontana a catino circolare		fase di IV stile (?)	

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO		ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	
EDIFICIO									
E5 - Ercolano, Area sacra, Sacello A	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione organizzata entro pannelli		nero e azzurro alternati (?)	fontana a catino circolare		fase di III stile (?)
IV1 - Ivrea, villa suburbana	parete	interno all'ambiente	incannucciata						III stile
OP1 - <i>Oplontis</i> , Villa di <i>Poppaea</i>	pareti laterali	da salone distilo e atrio tuscanico	basamento di finestra	vegetazione organizzata entro finestroni		rosso e verde	fontane a catino quadrangolare rette da sfingi; fontane a forma di cratere	ghirlande tese lungo i finestroni; tralci d'edera attorno a colonne	fase di IV stile
	giardini interni lungo la <i>natatio</i>	da salone distilo	basamento di finestra	vegetazione organizzata entro finestroni			fontane a catino circolare, quadrangolare e a forma di cratere rette da sfingi alate e centauri	tralci vegetali lungo stipiti di finestroni	fase di IV stile
OS1 - Ostia, Mitreo "delle Sette Porte" (IV, V, 13)	una parete laterale	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione continua		bianco			160-170 d.C.
OS2 - Ostia, Terme di <i>Buticosus</i> (I, XIV, 8)	varie pareti	interno all'ambiente	zoccolatura in cocciopesto	vegetazione a cespi di foglie intercalata a vasi		rosso scuro	anfore; crateri		tra il II e il IV sec. d.C.
	ambienti termali	interno all'ambiente	zoccolatura in cocciopesto	vegetazione a cespi di foglie intercalata a vasi		rosso scuro	vaso con anse nastriformi		tra il II e il IV sec. d.C.
OS3 - Ostia, Terme dei Sette Sapienti	varie pareti	interno all'ambiente		vegetazione organizzata entro finestroni			fontana con catino a forma di cratere		fase di IV stile
	giardino	da triclinio							fase di IV stile
P1 - Pompei, <i>Domus Volusii Fausti</i> (I, 2, 10)	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata						fase di IV stile
	giardino	da atrio e tablino	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni (?)			anfora (?)	candelabri lungo stipiti di finestroni	fase di IV stile
P2 - Pompei, Casa I, 2, 17	parete di fondo e laterale	da triclinio	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni (?)					fase di IV stile
	giardino porticato	da triclinio	incannucciata						fase di IV stile

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA	
P3 - Pompei, Casa di <i>Stallius Eros</i> (I, 6, 13)	giardino	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata	vegetazione scandita da paraste (?)		azzurro	sfinxi alate	<i>oscilla</i> appesi; stalatti lungo margine superiore	fase di III stile	
P4 - Pompei, Casa dei Ceii (I, 6, 15)	giardino	parete di fondo e laterali	da tablino	basamento di finestra; alta banda monocroma	vegetazione organizzata entro pannelli		giallo	fontane a catino circolare rette da sfingi; ninfa reggi-fontana	<i>omphaloi</i> d'edera lungo basamento	fase di IV stile	
P5 - Pompei, Casa di <i>M. Fabius Amandio</i> (I, 7, 2.3)	giardino	parete di fondo e laterale	da atrio	balastra; alta banda monocroma; balastra articolata in nicchie	vegetazione organizzata entro pannelli		giallo	fontana a catino circolare		fase di IV stile	
P6 - Pompei, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di <i>P. Cornelius Tages</i> (I, 7, 19)	giardino	parete di fondo e laterali	da atrio e tablino	incannucciata; articolazione in nicchie			azzurro (?)	basamento per statua di Venere o fontana (?)		fase di III stile	
P7 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (I, 9, 5)	giardino porticato	parete di fondo e laterale	da esedra	incannucciata; articolazione in nicchie	vegetazione scandita da colonne	fregio con animali selvatici	azzurro	statua di Venere; fontane con catino circolare e a forma di cratere	ghirlanda appesa tra intercolumni	fase di III stile	
P7 - Pompei, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (I, 9, 5)	cubicolo	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente e da atrio	incannucciata	vegetazione scandita da colonnine	prosecuzione del giardino sottostante	azzurro	quadretti a rilievo con soggetto diomisiaco; statue faraoniche; quadretti egizi e vasi canopici	ghirlanda, maschere e <i>oscilla</i> appesi lungo fascia superiore	fase di III stile	
P8 - Pompei, Casa di Cerere (I, 9, 13)	giardino	parete di fondo/contenimento	interno all'ambiente e da giardino porticato	incannucciata; articolazione in nicchie; presenza di <i>ambulatio</i> (?)	vegetazione scandita da colonnine	pergola con tralci di vite, tra i quali vi sono oggetti sacri a Dioniso e Osiride	nero	oggetti di culto isiaci; vasi e catini	ghirlanda tesa lungo incannucciata	fase di III stile	
P8 - Pompei, Casa di Cerere (I, 9, 13)	giardino	parete di fondo/contenimento	da atrio e tablino	balastra; articolazione in nicchie	vegetazione scandita da paraste		azzurro	fontana a catino circolare; sfinge alata	ghirlanda tesa lungo balastra; tralci lungo paraste	fase di III stile	

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA	
P9 - Pompei, Casa del Menandro (I, 10, 4)	esedra	parete di fondo e laterali	da giardino porticato	basamento	vegetazione scandita da colonne	prosecuzione del giardino sottostante	azzurro	oggetti di culto dionisiaco; tenda appesa tra intercolumni	<i>oscillum</i> appeso; tralci d'edera attorno alle colonne	fase di II stile (40-30 a.C.)	
P10 - Pompei, Casa della Venere in bikini (I, 11, 6.7)	giardino	parete di fondo e laterale	da atrio e tablino	balastra; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro	statua di Venere; fontana a catino quadrangolare; ninfa reggi- fontana	ghirlanda tesa lungo balastra	fase di IV stile	
P11 - Pompei, Caupona (I, 11, 16)	giardino- triclino	parete di fondo e laterali	da atrio	incannucciata	vegetazione organizzata entro pannelli (?)			fontane a catino circolare, quadrangolare, rette da sfinxi alate		fase di III stile	
P12 - Pompei, Caupona di <i>Sotericus</i> (I, 12, 3)	giardino	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata			azzurro			fase di III stile	
P13 - Pompei, Officina del <i>garum</i> degli <i>Umbrii</i> (I, 12, 8)	giardino porticato	parete di fondo	da cortile- atrio e ambiente annessso	basamento di finestra	vegetazione organizzata entro finestroni		giallo		ghirlanda tesa lungo finestroni; bucrani e rosette su stipiti di finestroni	fase di IV stile	
P14 - Pompei, Casa I, 12, 16	giardino	parete di fondo	da <i>fauces</i> e cortile-atrio	incannucciata; articolazione in nicchie			azzurro	fontana a catino circolare		fase di III stile	
P15 - Pompei, Casa I, 16, 3	giardino	parete di fondo	da atrio	incannucciata			azzurro?			fase di IV stile	
P16 - Pompei, Casa degli Archi (I, 17, 4)	giardino porticato	pareti non porticate	da <i>fauces</i> e portici	balastra; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro e giallo alternati	fontane a catino circolare e quadrangolare, rette da sfinxi e centauri	ghirlanda tesa lungo finestroni; maschere e <i>oscilla</i> appesi; rostri, elmi, teste leonine, bucrani, patere su stipiti di finestroni	fase di IV stile	

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA
P17 - Pompei, Casa della Venere in conchiglia (II, 3, 3)	giardino porticato	parete di fondo e laterale	da atrio e triclino	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro, giallo, verde alternati	statua di Marte, fontane a catino circolare, quadrangolare, a forma di cratere	ghirlande tese lungo finestroni e appese alla loro sommità con maschere, scudi, elmi	fase di IV stile
P18 - Pompei, Casa II, 9, 5	giardino porticato	parete di fondo	da portici	incannucciata; articolazione in nicchie (?)				statua di Venere		fase di IV stile
P19 - Pompei, Casa con osteria a giardino (II, 9, 5.7)	giardino- triclino	pareti laterali di fontane e triclino	da ingresso	incannucciata	vegetazione organizzata entro pannelli		azzurro	fontane a catino circolare, quadrangolare e a forma di cratere	stalattiti lungo margine superiore	fase di IV stile
P20 - Pompei, Casa degli Epigrammi (V, 1, 18)	giardino porticato	parete laterale	da tablino	incannucciata; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro finestroni	fregio giallo con triton e buoi marini tra delfini	giallo	fontana a catino circolare; statua di Sileno disteso con calice	tralci d'edera attorno a colonne	fase di IV stile
P21 - Pompei, Casa di <i>L. Caecilius Incundus</i> (V, 1, 26)	giardino porticato	parete di fondo	da triclino	basamento di finestra (?)	vegetazione organizzata entro finestroni	fregio con combattimenti navali		ninfe reggi-fontana	ghirlande, maschere appese alla sommità	fase di IV stile
P22 - Pompei, Casa di <i>M. Tofellanus Valens</i> (V, 1, 28)	atrio	parete di fondo	da <i>fauces</i>	basamento di finestra (?)	vegetazione organizzata entro finestroni (?)		giallo			fase di IV stile
P23 - Pompei, Casa V, 2, 15	giardino porticato	parete laterale	da triclino all'aperto	incannucciata			azzurro (?)			fase di IV stile
P24 - Pompei, Casa V, 3, 7	giardino	parete laterale	interno all'ambiente	incannucciata						fase di IV stile
P25 - Pompei, Panificio (V, 4, 1)	giardino	parete di fondo	da atrio	incannucciata				fontane (?)		
P26 - Pompei, Casa V, 4, c	giardino	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata				fontana retta da sfinge		

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOLO	ZONA MEDIANA		ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ELEMENTI DI ARREDO	
P27 - Pompei, Casa di Sallustio (VI, 2, 4)	giardino porticato	parete di fondo	da atrio, tablino e <i>oculus</i>	incannucciata; articolazione in nicchie; presenza di <i>ambulatio</i> (?)	vegetazione scandita da paraste		fontane a catino circolare	ghirlanda tesa lungo incannucciata; ghirlande appese tra intercolumni; pelta; stalattiti lungo margine superiore	fase di III stile
P28 - Pompei, Casa delle Amazzoni (VI, 2, 14)	giardino	parete di fondo	da atrio e tablino	balastra	vegetazione organizzata entro finestroni		tempietto con statue di Iside, Serapide e Arpocrate	ghirlanda tesa lungo finestrone	fase di IV stile
P29 - Pompei, Casa dei Vasi di vetro o del Granduca Michele (VI, 5, 5)	giardino porticato	parete di fondo	da portici	basamento di finestra	vegetazione organizzata entro finestroni		fontane a forma di cratere		fase di IV stile
P30 - Pompei, Casa di Adone ferito (VI, 7, 18)	giardino porticato	parete di fondo	da <i>oculus</i>		vegetazione organizzata entro finestroni		quadretto a rilievo; vasca; gruppi statuari di Achille e Chirone; statua di Eros dormiente	ghirlande appese tra intercolumni	fase di IV stile
P31 - Pompei, Casa di Apollo (VI, 7, 23)	cortile	parete di fondo	da tablino e vestibolo in asse	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni		fontana a catino circolare; statua di Diana stante	ghirlanda tesa lungo incannucciata	fase di IV stile
	giardino	pareti laterali	da vestibolo e cubicolo						fase di IV stile
P32 - Pompei, Casa del Poeta tragico (VI, 8, 3.5)	giardino porticato	parete di fondo	da atrio e tablino	balastra	vegetazione organizzata entro finestroni				fase di IV stile
	P33 - Pompei, Casa della Fontana grande (VI, 8, 22)	giardino porticato	parete di fondo e laterali	balastra	vegetazione organizzata entro finestroni	fregio con animali selvatici alternati	fontane a catino circolare		fase di IV stile

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA
P34 - Pompei, Casa della Fontana piccola (VI, 8, 23.24)	giardino porticato	parete di fondo	da atrio e tablino	balaustra	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro			fase di IV stile
P35 - Pompei, Casa del Centauro (VI, 9, 3.5)	giardino	parete di fondo e laterale	da tablino e triclinio	incannucciata; articolazione in nicchie		fregio con scene marine		fontane (?) statue (?)		
P36 - Pompei, Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6.7)	giardino porticato	parete di fondo e laterale	da atrio e tablino	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro	fontane		fase di IV stile
P37 - Pompei, Casa del Labirinto (VI, 11, 8.10)	calidario	nicchia	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione entro nicchia (?)		nero (?)	sfingi		fase di III stile
P38 - Pompei, Casa di <i>Vesuvius Primus</i> o di Orfeo (VI, 14, 20)	giardino porticato	parete di fondo	da atrio e tablino	basamento (?)	vegetazione organizzata entro pannelli		azzurro	piccoli padiglioni a graticcio (gabbie?)	stalattiti, ghirlande e <i>oscilla</i> appesi alla sommità	fase di III stile
P39 - Pompei, Casa di Laocoon- te con annessi <i>taberna</i> e panificio (VI, 14, 28.33)	giardino	parete di fondo	da tablino	incannucciata	vegetazione scandita da graticci (?)			vasi; pelte		fase di III stile
P40 - Pompei, Casa degli Scienziati o Gran Lupanare (VI, 14, 43)	giardino porticato	parete laterale fontana	da portico e ambienti di soggiorno	alta fascia monocroma	vegetazione organizzata entro pannelli		azzurro			fase di IV stile
P41 - Pompei, Casa dei <i>Vettii</i> (VI, 15, 1)	giardinetto porticato	pareti laterali	da portici e vestibolo di accesso	alta banda monocroma	vegetazione organizzata entro pannelli		bianco			fase di IV stile

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOCCO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA
P42 - Pompei, Casa di <i>P. Crusius</i> <i>Faustus</i> (VI, 15, 2)	giardino porticato	parete laterale	da portico e tablino		vegetazione organizzata entro pannelli?		azzurro		stalattiti lungo margine superiore	fase di III stile
	triclino	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente e da giardino	incannucciata	vegetazione scandita da colonnine e graticci		azzurro	fontane a catino circolare; sfingi; statua faraonica; quadretto a rilievo con <i>Apis</i>	<i>oscilla</i> e maschere appesi alla sommità	fase di III stile
P43 - Pompei, Casa del Bracciale d'oro (VI, 17 <i>Ins. Occ.</i> , 42)	cubicolo	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente e da giardino	incannucciata	vegetazione continua	fregio con graticci, anfore, quadretti; <i>oscilla</i> , maschere, pelte, lampade, ghirlande	azzurro	fontane a catino circolare; quadretti a rilievo con soggetto dionisiaco retti da erme	<i>oscilla</i> e maschere appesi alla sommità	fase di III stile
	ninfei ai lati della <i>natatio</i>	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente e da <i>natatio</i>	balastra	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro	ninfe reggi-fontana (valva di conchiglia); sfingi, statua di satiro		fase di IV stile
P44 - Pompei, Terme Stabiane (VII, 1, 8)	frigidario maschile	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente	balastra; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro	fontane a catino circolare, a forma di cratere; anfore; statue di Sileno ed Ermafrodito distesi	<i>omphaloi</i> d'edera lungo balastra; ghirlanda tesa lungo finestrone; <i>oscilla</i> appesi	fase di IV stile
	giardino	parete di fondo e laterale	da atrio, tablino e cubicolo	incannucciata	vegetazione continua (?)		azzurro	fontana a catino circolare; statua di Venere	stalattiti lungo margine superiore; <i>oscillum</i> , maschera, petta appesi alla sommità	fase di IV stile
P46 - Pompei, Casa di <i>M. Gavius Rufus</i> (VII, 2, 16-17)	giardino	parete di fondo e laterali	da portico di giardino porticato							fase di IV stile

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOCCO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA
P47 - Pompei, Casa delle Quadrighe (VII, 2, 25)	giardino	parete di fondo e laterali	da giardino porticato e da triclino	basamento di finestra	vegetazione organizzata entro finestroni	prosecuzione del giardino sottostante	giallo	fontana a forma di cratere; tripode delfico; erma	bucrani, scudi, animali fantastici, candelabri su stipiti di finestroni	fase di IV stile
P48 - Pompei, Casa di Mercurio (VII, 2, 35)	giardino	parete di fondo e laterali	da atrio e tablino	basamento di finestra (?)	vegetazione organizzata entro finestroni		giallo	fontana a forma di cratere; anfora	ghirlande tese lungo finestroni	fase di IV stile
P49 - Pompei, Casa dell'Orso ferito (VII, 2, 44-46)	giardino	parete di fondo e laterali	da atrio e tablino	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni	fregio con animali selvatici	azzurro	fontana a catino quadrangolare retta da sfinge; statua (?)	candelabri su stipiti di finestroni; ghirlande, scudi, elmi, maschere appesi alla sommità	fase di IV stile
P50 - Pompei, Casa VII, 3, 11-12	giardino	parete di fondo	da giardino porticato	incannucciata						
P51 - Pompei, Casa VII, 3, 30	giardino	parete di fondo e laterali	da atrio, tablino e cubicolo	balastra	vegetazione continua (?)			fontana a forma di cratere	<i>oscilla</i> appesi	fase di IV stile
P52 - Pompei, Casa del Forno a riverbero (VII, 4, 29)	stretto cortile	parete laterale	intero all'ambiente	incannucciata						
P53 - Pompei, Casa della Caccia antica (VII, 4, 48)	giardino porticato	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata	vegetazione organizzata entro pannelli		giallo		ghirlanda tesa lungo margine superiore	fase di IV stile
P54 - Pompei, Casa del Gran-duca di Toscana (VII, 4, 56)	giardino porticato	parete di fondo e laterale	da atrio e tablino	balastra; articolazione in nicchie			giallo			fase di III stile
P55 - Pompei, Terme del Foro (VII, 5, 2)	frigidario maschile	l'intera superficie parietale	intero all'ambiente	balastra (?); articolazione in nicchie?	vegetazione organizzata entro finestroni ?		giallo e azzurro alternati			fase di IV stile
P56 - Pompei, Casa VII, 6, 7	giardino porticato	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata	vegetazione scandita da colonne					

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO		ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	
P57 - Pompei, Casa VII, 6, 28	giardino porticato	parete di fondo	da atrio e tablino	incannucciata; articolazione in nicchie	vegetazione scandita da colonne		azzurro	fontane a catino circolare e quadrangolare rette da sfingi alate	stalattiti lungo margine superiore e <i>oscilla</i>	fase di III stile
P58 - Pompei, Casa di Romolo e Remo (VII, 7, 10)	giardino porticato	parete di fondo	da tablino e portici	balastra; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro finestroni		azzurro	fontana a forma di cratere; ninfe reggi-fontana; statua di Sileno disteso	<i>omphaloi</i> d'edera e ghirlanda tesa lungo balastra	fase di IV stile
P59 - Pompei, Casa bottega (VII, 9, 27/ 40-41)	giardino	parete di fondo	da ingresso	incannucciata			azzurro	fontane a forma di cratere rette da trepiedi		fase di III stile (?)
P60 - Pompei, Casa VII, 10, 3.14	giardino	parete di fondo e laterale (?)	interno all'ambiente							
P61 - Pompei, Albergo VII, 11, 11-14	giardino	parete laterale	interno all'ambiente					ninfe reggi-fontana		fase di IV stile
P62 - Pompei, Casa VII, 14, 14-15	giardino	parete di fondo e laterale	da atrio e tablino	basamento di finestra?	vegetazione organizzata entro finestroni		giallo			fase di IV stile
P63 - Pompei, Casa di <i>Ma. Castricius</i> (VII, 16 <i>Ins. Occ.</i> , 17)	calidario	nicchia	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione organizzata entro nicchia		giallo?			fase di III stile
P64 - Pompei, Caupona (VIII, 7, 1)	giardino	parete di fondo	da ingresso	incannucciata; articolazione in nicchie	vegetazione organizzata entro finestroni			fontana; vaso (?)		fase di IV stile
P65 - Pompei, Casa di <i>M. Epidius Sabinus</i> (IX, 1, 22.29)	giardino porticato	parete di fondo e laterale	da tablino e triclinio	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni		giallo	fontana a catino quadrangolare		fase di IV stile

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI		
P66 - Pompei, Casa della Fontana d'amore (IX, 2, 6-7)	giardino	parete di fondo e laterali	interno all'ambiente	basamento di finestra?	vegetazione organizzata entro finestroni	fregio con animali selvatici	azzurro	fontane rette da sfingi alate; ninfa reggi-fontana; statue di satiri	maschere appese	fase di IV stile	
P67 - Pompei, Casa di <i>Marcus Lucretius</i> (IX, 3, 5.24)	giardino	parete di fondo e laterale	da atrio e tablino								
P68 - Pompei, Casa IX, 5, 6.17	giardino	parete di fondo	da tablino e corridoio di accesso	incannucciata							
	corridoio	pareti laterali	interno all'ambiente	incannucciata		fregio con animali selvatici					
P69 - Pompei, Casa IX, 7, 24-25	giardino	parete di fondo	interno all'ambiente e da corridoio di accesso	basamento	vegetazione scandita da colonne			fontana a forma di cratere			
P70 - Pompei, Casa IX, 8, 2	vestibolo di accesso	parete di fondo e laterali	interno all'ambiente e da ingresso	incannucciata	vegetazione continua						
P71 - Pompei, Casa del Centenario (IX, 8, 3.7)	giardino	parete di fondo e laterali	da esedra e giardino porticato	basamento di finestra	vegetazione organizzata entro finestroni		giallo	fontane a catino quadrangolare rette da sfingi alate	ghirlande tese lungo finestroni	fase di IV stile	
	ambiente connesso ad atrio tuscanico	parete di fondo	da atrio					fontana a catino circolare		fase di III stile	
P72 - Pompei, Casa di Polibio (IX, 13, 1-3)	cubicolo	pareti laterali	interno all'ambiente	alta banda monocroma	vegetazione organizzata entro pannelli		azzurro	fontane a catino circolare; sfingi alate		fase di III stile	
P73 - Pompei, Casa IX, 14, c	giardino	parete di fondo e laterali (?)	da atrio								

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOLO	ZONA MEDIANA		ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ELEMENTI DI ARREDO	
P74 - Pompei, Casa lungo la via degli Augustali				balaustra; articolazione in nicchie	vegetazione continua (?)		fontane a catino quadrangolare		fase di IV stile (?)
P75 - Pompei, Villa di Diomede	cortile porticato	parete di fondo	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni				fase di IV stile
P76 - Pompei, Necropoli di Porta Vesuvio, Tomba di C. Vestorius Priscus	recinto	parete interna	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni (?)		fontana a catino quadrangolare; erme		fase di IV stile
P77 - Pompei, Necropoli di Porta Ercolano, Tomba n. 23 di G. Vibius Saturninus	recinto con triclinio all'aperto	parete interna	interno all'ambiente	alta fascia monocroma	vegetazione organizzata entro pannelli (?)			<i>oscilla</i> appesi	fase di IV stile (?)
P78 - Pompei, Necropoli di Porta Nocera, Tomba n. 19.		facciata esterna	da strada	incannucciata	vegetazione organizzata entro finestroni		fontane a forma di cratere		fase di IV stile
R1 - Roma, Prima Porta, Villa di Livia	ambiente ipogeo (ninfeo?)	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente	incannucciata e balaustra; balaustra articolata in nicchie; presenza di <i>ambulatio</i>	vegetazione continua	decorazione del soffitto a lacunari in stucco con Vittorie alate		ghirlanda tesa lungo incannucciata e balaustra; stalattiti lungo margine superiore	fase di II stile (40-20 a.C.)
R2 - Roma, Villa della Farnesina	giardino	parete di fondo (?)	da triclinio e cubicolo	incannucciata e balaustra; incannucciata articolata in nicchie; presenza di <i>ambulatio</i>	vegetazione scandita da graticci		fontane con catino a forma di cratere e cantaro	ghirlanda tesa lungo incannucciata e balaustra	fase di II stile (circa 20 a.C.)

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO		ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	
R3 - Roma, <i>Auditorium</i> di Mecenate	ninfeo (?) / triclinio estivo (?)	pareti delle nicchie dell'aula e dell'esedra	interno all'ambiente	incannucciata; balaustra; balaustra articolata in nicchie; presenza di <i>ambulatio</i> ?	vegetazione scandita da colonnine		fontane con catino circolare e a forma di cratere	ghirlanda tesa lungo balaustra	fase di III stile (inizi I sec. d.C.)	
R4 - Roma, Casa delle Vestali	cortile	parete laterale	interno all'ambiente	incannucciata			fontana con catino a forma di cratere	ghirlanda tesa lungo incannucciata	fase di III stile (post 12 a.C.)	
R5 - Roma, <i>Horti Lamiani</i>	sala aperta su giardino porticato		interno all'ambiente e da giardino		vegetazione organizzata entro finestroni		statua (?)		fase post-tiberiana	
R6 - Roma, <i>Domus Aurea</i>	giardino porticato	parete di fondo	da giardino (?)						fase di IV stile (64-68 d.C.)	
R7 - Roma, Tomba di <i>Patron</i>	camera funeraria	parete interna	interno all'ambiente		vegetazione continua					
R8 - Roma, via Genova	corridoio (?)	l'intera superficie parietale	interno all'ambiente	balaustra	vegetazione a sviluppo orizzontale	scomparti con scene di genere		cratere; bovino	tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C.	
VE1 - Verona, Edificio di via Cantore 18	ambiente ipogeo con funzione di ninfeo	parete con fontana e probabilmente anche quella opposta	interno all'ambiente	zoccolatura rossa con specchiature	"pittura di giardino" (?)		fontana con vasca e catino con conchiglia	<i>gorgoneia</i> ; due mascheroni; due megalografie (una con Mercurio)	intorno alla seconda metà del II sec. d.C.	
BU1 - <i>Bulla Regia</i> , Casa del Pavone	ambiente ipogeo con funzione di soggiorno	abside e intera superficie parietale	interno all'ambiente	zoccolatura giallo ocra; <i>cancellum</i>	vegetazione continua (?)			pavone	intorno alla seconda metà del III sec. d.C.	

CONTESTO			STRUTTURA			CROMIA DI FONDO		ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCCOLO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO	ZONA MEDIANA	ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	FASE STILISTICA
EF1 - Efeso, Casa 2	peristilio	almeno due pareti	interno all'ambiente	lastre marmoree; fascia a finto marmo; cornice a ovuli	vegetazione continua	cornice a mensole prospettiche	azzurro		pavone	intorno alla seconda metà del II sec. d.C.
PE1 - Pergamo, Casa del Console Attalo Paterchiano	<i>oecus</i>	una parete (?)	interno all'ambiente	balastra marmorea	vegetazione organizzata entro una cornice		bianco	fontana con catino a forma di cratere, uno a campana, uno a volute	parrocchetti?	intorno alla seconda metà del II sec. d.C.
ER1 - Épiasis-Rhus, <i>Domus</i>	ambiente non det.				vegetazione attorno a medaglione			medaglione		II sec. d.C.
F1 - Fréjus, <i>Domus</i> nell'area di place J. Formigé	cortile-atrio	parete di fondo	interno all'ambiente	incannucciata	vegetazione organizzata entro pannelli		giallo			fase di IV stile
CL1 - Narbonne, Clos de la Lombarde, Maison à Portiques	<i>tablinum</i>	una parete (?)	interno all'ambiente		vegetazione fitta (entro pannelli?)	geni alati femminili; ghirlandofori su un fondale di ramoscelli sparpagliati	nero; rosso nella zona superiore	cassette portagioie	geni alati femminili; ghirlandofori; pavone	dalla seconda metà del II d.C. agli inizi del III sec. d.C.
CL2 - Narbonne, Clos de la Lombarde, Maison III	stanza A	una parete (?)			vegetazione organizzata entro pannelli	architetture stilizzate	rosso	cesti	figure umane	fine del II sec. d.C.
RO1 - Rouen, Villa presso Delacroix-Beaux Arts	corte/peristilio			incannucciata a doppia asse sormontata da cornice a croce decussata	vegetazione continua		nero		presenza antropomorfa (?)	intorno alla metà del II sec. d.C.

CONTESTO				STRUTTURA			CROMIA DI FONDO	ARREDO E REPERTORIO DECORATIVO		CRONOLOGIA
EDIFICIO	VANO	PARETE	PUNTO DI VISTA	ZOCOCCO	ZONA MEDIANA	ZONA SUPERIORE/ SOFFITTO		ELEMENTI DI ARREDO	ELEMENTI DECORATIVI	
NI1 - Nimega, Accampamento romano di <i>Noviomagus Batavorum</i>	peristilio/ stanza	una parete (?)			vegetazione composta da alberi da frutto e arbusti dal lungo fogliame		ZONA MEDIANA		amorini assisi; teste; maschere tragiche; colonne decorate da motivi nastriformi	FASE STILISTICA prima metà del II sec. d.C.
ST1 - Strasburgo, <i>Domus romana</i> al di sotto della Thomasplatz-Thomasgasse					vegetazione rarefatta		azzurro			II sec. d.C.
M1 - Masada, Palazzo di Erode	cubicolo	l'intera superficie parietale (?)	interno all'ambiente							
VI1 - <i>Virunum</i> , Frammenti					vegetazione fitta entro pannelli alternati a specchiature monocrome		nero	siringa; cratere; maschere tragiche		dalla seconda metà del II d.C. agli inizi del III sec. d.C.
BA1 - Baláca, Villa rustica	finto peristilio	una parete laterale (?)	interno all'ambiente	<i>cancellum</i>	vegetazione continua	cornice ad astragali rossa	bianco		gruccioni (?); semicolonne aggettanti	tra la seconda metà del II e l'inizio del III sec. d.C.
ÓB1 - Óbuda, Fortezza legionaria di <i>Aquincum</i>	due stanze adiacenti		interno all'ambiente	zoccolo grigio scuro; incannucciata (?)	cespugli di carici; interpannelli organizzati in ghirlande ornamentali (?)	ghirlande (?)			ghirlande ornamentali	intorno alla prima metà del II sec.d.C.

POSTFAZIONE

LO SGUARDO E LA MEMORIA

Nel bel volume che Monica Salvadori (di seguito M. S.) dedica agli *Horti picti*, il sottotitolo (*Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*) non solo dichiara la cifra della ricerca e della scrittura, ma orienta sapientemente le aspettative del lettore. Dispiegato fra mappatura tipologica delle forme e esegesi dell'iconografia, il percorso del libro getta luce anche sul complesso rapporto che lega parola e immagine. Anche nel filologo infatti queste pagine suscitano domande cruciali: in quale misura l'immaginario del committente contribuisce alla progettazione della decorazione e alla scelta dei soggetti? Quanto questo immaginario era nutrito di memoria letteraria? Ancora, ci si chiede se vi fosse una relazione di dipendenza o una indistinguibile osmosi tra produzione figurativa e produzione testuale.

Posta non a caso al centro del volume, un'importante sezione perlustra la tematica del *locus amoenus*, delineando puntualmente le complesse connessioni storiche e culturali che si instaurano tra topos retorico e giardini (p. 103):

Sulle pareti affrescate [...] del *locus amoenus* sopravvive essenzialmente questa particolare estetica dell'ambiente naturale, i cui elementi costitutivi sono ora scientemente assemblati e non semplicemente apprezzati nel loro rapporto precostituito. Accade così che il giardino dipinto presenti anche dei caratteri, quali l'autonomia spaziale – oltre che mentale – e la scansione geometrica esplicitate dalla cortina arborea di fondo e dalle strutture di recinzione, che richiamano piuttosto alla memoria il differente prototipo di giardino produttivo tramandato da Omero [...] e soprattutto la tipologia del bosco composito: il *nemus arboribus densum* che Ovidio descrive come suo rifugio preferito ove cercare ispirazione.

Il *locus amoenus* è davvero un "luogo" d'incontro, anche fra studiosi di discipline diverse: il suo significato culturale e antropologico può essere colto solo all'incrocio di indagini che vedono protagonisti l'archeologo, lo storico dell'arte antica, lo storico della letteratura, l'iconologo. Anzi proprio la contaminazione di approcci ermeneutici consente di liberare il *topos* dalla prigione in cui l'ha collocato la critica letteraria otto-novecentesca: il discorso poetico ricava infatti da questa ricerca una possibilità interpretativa nuova, libera dalla concezione pasqualiana che voleva il paesaggio ameno esclusivamente regolato da meccanismi retorici, del tutto autoreferenziali, *locus* astratto, "precipitato" testuale di un immaginario dettato dall'*ars rhetorica*. Sullo sfondo di questa produzione figurativa e della sua fruizione, il *locus amoenus* appare molto più ricco, complesso e dinamico, coerentemente con la prospettiva offerta dai *Roman Studies* più aggiornati e da un'idea di letteratura sempre più "ibrida": non più fenomeno artistico condizionato da ciò che è *extra textum* o, al contrario, sistema di segni chiuso, che rinvia solo a se stesso, ma un macrotesto che si fa specchio (talora deformante) della realtà e fonte di energia ideativa, in grado di cooperare alla costruzione del mondo. Persino nell'attività religiosa e nell'elaborazione degli assetti ideologici dello Stato, nella formazione della mentalità politica del cittadino e, ancora, negli spazi dell'*otium*, la letteratura è documento dei tempi e dei sentimenti, ma a sua volta agisce su di essi, per essi e spesso contro di essi. È, insomma, una delle voci che contribuiscono alla complessità pluridiscorsiva della cultura romana, assieme alle altre forme espressive e comunicative.

Di questa complessità M. S. rende magistralmente conto tratteggiando le relazioni esistenti fra paesaggio, natura reale e pensata, soggetti naturali e soggetti mitologici. Il loro avvicendamento nel giardino e nella pittura di giardino è sorprendente, e lo è in particolare, nell'ambito delle rappresentazioni della natura, l'alternanza tra gli assemblaggi paesaggistici tipicamente riconducibili al *locus amoenus* (pochi tratti bastano a identificarlo: un corso d'acqua, un albero, una grotta) e le rappresentazioni di paesaggi inanimati – regno del selvaggio, dell'irrazionale, del disordine, ma anche e soprattutto dell'estasi dionisiaca.

In questo quadro, conta meno, a mio avviso, individuare la filiazione filosofica di questo o quel repertorio figurativo: se è vero che «per gli stoici giardino è sinonimo di solitudine [...] scenario ideale per i momenti di distensione» e che «le manifestazioni più esplicite hanno modo di moltiplicarsi soprattutto nel pensiero epicureo» (pp. 103-104), ciò che più importa è poter comprendere la visività quasi ossessiva del romano colto, la persistenza di costanti assetti dello sguardo, che è sguardo non ingenuo, pronto a muoversi entro i perimetri del classicismo evoluto di marca alessandrina, quindi amante dell'armonia e della compostezza estetica, ma anche multifocale e integrativo, capace di includere l'opposto dell'armonia: la scompostezza emozionale della passione nel suo libero fluire, lo straniamento, l'uscire da sé in un rapporto fusionale con la natura. Mediante gli *horti picti*, il romano colto e abiente poteva arricchire la propria relazione con la natura nell'uno e nell'altro aspetto – la natura dionisiaca e la natura apollinea, perché l'una si definisce in relazione all'altra e mediante l'altra.

Come più volte viene messo in luce da M. S., anche la poesia, e in particolare i testi oraziani, ci fanno spesso assistere a travalicamenti dei confini del *locus amoenus* da parte del poeta, che entra nei territori contigui di una natura concepita in termini vitalistici, oltre che come luogo della poesia (II 19, 1-4):

*Bacchum in remotis carmina rupibus
vidi docentem, credite posteri,
Nymphasque discentis et auris
capripedum Satyrorum acutas.*

Ninfe e Satiri abitano uno spazio naturale che è teatro di poesia, sfondo e simbolo dell'ispirazione poetica: paesaggio dionisiaco, dominato dall'irrazionale, categoria mentale associata alla creatività poetica. Ma in quest'ode il poeta, ponendosi all'esterno della scena bacchica, esercita su di essa un controllo razionale attraverso l'esercizio dell'*ekphrasis*, l'atto della descrizione. Qualità eminentemente visive ha, del resto, l'intero componimento¹: una successione di quadri di grande potenza rappresentativa, ciascuno focalizzato su un oggetto simbolico riconducibile alle singole *aretai* del dio. In questo come in altri componimenti oraziani, è lecito pensare che sia proprio l'opera figurativa a dare ispirazione al testo poetico, ed è possibile immaginare Orazio scrivere avendo in mente, e forse sotto gli occhi, le scene dionisiache rappresentate nella pittura di giardino. A titolo di ulteriore esempio, si può leggere anche l'altra ode bacchica di Orazio, la III 25 (vv. 1-14), che suscita la medesima impressione:

*Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? Quae nemora aut quos agor in specus
velox mente nova? Quibus
antris egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?
Dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. Non secus in iugis
exsomnis stupet Eubias,
Hebrum prospiciens et niue candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen, ut mihi devio
ripas et vacuum nemus
mirari libet.*

La pittura di giardino offre davvero suggestioni critiche preziose per chi voglia comprendere l'orizzonte di destinazione della poesia oraziana e direi di tutta la poesia colta da Catullo a Stazio. Dei tre ordini di significato che M. S. individua – la trasposizione domestica del *locus amoenus*, la raffigurazione vitalistica della natura con le sue evidenti implicazioni dionisiache o legate al culto di Venere, lo specchio del prestigio sociale – i primi due ricorrono anche nella poesia augustea, ma spesso sono considerati come termini di una polarità irriducibile. Paesaggio ameno e paesaggio selvaggio possono invece coesistere nella pittura di giardino – una pittura in cui trovano posto anche specifici temi figu-

¹ A. Duso, *comm. ad loc.* in Orazio, *Odi*, a cura di E. Pianezzola, c.s.

rativi destinati alla celebrazione dello *status*, personale e familiare. D'altro canto, le esigenze mentali e "spirituali" che la pittura di paesaggio soddisfa sono esse stesse dotate di una dimensione sociale che troppo spesso, e ingiustamente, si nega alla poesia latina. Anche la comunità dei lettori ha delle attese condivise cui il poeta cerca di rispondere. E sono attese caratterizzate da molteplicità e spesso contraddittorietà. In fondo, i temi oraziani declinati nei diversi generi vengono modulati da una voce che parla ai medesimi destinatari della pittura e dell'"ambiente" di giardino: alle forme d'arte bisognerà insomma guardare non solo nelle loro specificità ma anche come epifenomeni di un comune statuto antropologico. Quella ricorrente «traslazione di significato del giardino, da ri-creazione contemplativa del *locus amoenus* a giardino dei sensi, dell'*eros*» (p. 109) è tipica anche del libro poetico, se appena si sostituisce alla visione sinottica della natura dipinta o reale la sequenza dei componimenti e gli effetti sintagmatici spesso contrastanti che essa produce. Alla luce della fruizione artistica, dovremmo forse ripensare anche le norme del codice letterario, troppo spesso impiegate per incapsulare rigidamente i generi poetici.

Di questo statuto – e della condivisa sensibilità sociale che guida la produzione culturale – vi sono indizi in tutta la tradizione letteraria latina, non solo in quella poetica. Plinio il Giovane descrive nell'*Epistolario* (V 6) la sua *villa* in Toscana con una *topothesia* che si fa viva osservazione di un paesaggio reale, di una esperienza estetica ed emotiva; la medesima funzione rasserenante che viene dai giardini, dai *loci amoeni*, viene prodotta anche dalla visione dall'alto di un paesaggio ampio, quello del territorio in cui il possedimento di Plinio si trova: alla sua "bellezza" concorrono valori squisitamente estetici del sito e altri legati alla sua feracità, alla sua *utilitas*². È proprio Plinio che ci rivela come il paesaggio e la sua descrizione possano essere elementi funzionali alla letterarietà del testo, alla pari dei *loci* memorabili e topici della grande letteratura. Sia l'*ekphrasis* che la *lexis* – la descrizione e lo stile – riconducono a una forma di letteratura dinamica che risponde, come l'*ars topiaria* e la cultura figurativa, a precise esigenze mondane di una società affluente.

La memoria letteraria, le pratiche sociali e culturali, la visione sinottica di realtà che solo la mentalità "moderna" pone su opposti versanti: tutto ciò risponde a un'attitudine peculiare dell'uomo romano, inclusivo e capace di far convivere *eros* e amicalità, simposio e solitudine, godimento del vino e fuga dalla passione. Una visione fluida e dinamica della cultura antica che è anche un programma di indagini nuove, anch'esso all'insegna della polifonia – di metodi e di visioni disciplinari.

Gianluigi Baldo

² SCHIEVENIN 2013.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM A.M. 1990, *Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque*, in *Ktema*, 15, pp. 143-150.
- ADRIANI A. 1966, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, serie C, 1-2, Palermo.
- AGNELLO G. 1952, *La pittura paleocristiana della Sicilia*, Città del Vaticano.
- AIPMA VII = Actes du VII^e Colloque de l'Association International pour la Peinture Murale Antique (Sant-Romain-en-Gal - Vienne, 6-10 octobre 1998), sous la direction d'A. Barbet, Paris 2001.
- AIPMA VIII = Actes du VIII^e Colloque de l'Association International pour la Peinture Murale Antique (Budapest-Veszprém, 15-19 mai 2001), sous la direction de L. Borhy, Budapest 2004.
- AISCOM II = *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 5-7 dicembre 1994), a cura di I. Bragantini, F. Guidobaldi, Bordighera 1995.
- ALLAG C. 1983, *Enduits peints d'Orléans*, in *Gallia*, 41, pp. 191-200.
- ALLROGGEN-BEDEL A. 1974, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, München.
- AMAT J. 1985, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris.
- ANDREAE M.T. 1990, *Tiermegalographien in Pompejanischen Gärten*, in *RStPomp*, IV, pp. 45-124.
- ARONEN J. 1981, *Locus amoenus in Ancient Christian Literature and Epigraphy*, in *OpFin*, 1, pp. 3-14.
- ASHBY T., PLATNER S.B. 1929, *A topographical dictionary of ancient Rome*, Oxford.
- Atria Longa Patescunt. Planimetrie 2012* = *Atria Longa Patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana. Planimetrie*, a cura di M. Annibaletto e I. Cerato, Roma 2012 (Quaderni di Antenor, 23.3)
- Atria Longa Patescunt. Saggi 2012* = *Atria Longa Patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana. Saggi*, a cura di F. Ghedini e M. Annibaletto, Roma 2012 (Quaderni di Antenor, 23.1).
- BACCINI LEOTARDI P. 1978, *Ostia, Pitture con decorazioni vegetali dalle Terme*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia, V, 3, Roma.
- BALDASSARRE *et alii* 2002 = BALDASSARRE I., PONTRANDOLFO A., ROUVERET A., SALVADORI M. 2002, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano.
- BARBET A. 1980, *Une Tombe Chretienne à Alexandrie*, in *Colloque. Histoire et Historiographie Clio*, édité par R. Chevallier, Paris, pp. 391-400.
- BARBET A. 1985, *La peinture murale romaine. Les styles decoratifs pompeiens*, Paris.
- BARBET A. 1995, *La représentation des jardins dans la peinture murale en gaule et en Italie*, in *Architecture et Jardins*, Actes du colloque (La Garenne Lemot, 18-20 juin 1992), Saint-Aignan-de-Grand-Lieu, pp. 31-36.
- BARBET A. 2000, *La peinture romaine: fresques de jardin et autres décors de Fréjus*, avec la collaboration de G. Becq, F. Monier, R. Rebuffat, Saint Raphael.
- BARBET A. 2008, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris.
- BARBET A., ALLAG C. 1972, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, in *MEFRA*, 84, pp. 935-1069.
- BARNABEI F. 1901, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, Roma.
- BASSANI M. 2005, *Ambienti e edifici di culto domestici nella Penisola Iberica*, in *Pyrenae*, 36, 1, pp. 71-116.
- BASTET F.L., DE VOS M. 1979, *Il terzo stile pompeiano*, Den Haag.
- BECATTI G. 1954, *I Mitrei*, Scavi di Ostia II, Roma.
- BEK L. 1974, *Ut ars natura - ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento*, in *AnalRom*, VII, pp. 109-151.
- BEK L. 1980, *Towards Paradise on Earth, Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*, in *AnalRom*, Suppl. IX, Odense.

- BEN ABED BEN KHADER A. 1994, *Les mosaïques de la maison du viridarium à niches à Puppūt*, in *La Mosaïque greco-romaine*, IV, a cura di J.P. Darmon, A. Rebourg, Paris, pp. 205-270.
- BENDINELLI G. 1922, *Ipogei sepolcrali scoperti presso il Km. IX della via Trionfale (Casale del Marmo)*, in *NSc*, serie 5, 19, pp. 428-444.
- BERGAMINI G., TAVANO S. 1984, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Udine.
- BERGMANN B. 1991, *Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor*, in *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, a cura di E.K. Gazda, Ann Arbor, pp. 49-70.
- BERTACCHI L. 1973, *La torre campanaria di Aquileia*, in *AquilNost*, 44, pp. 1-36.
- BERTACCHI L. 1980, *Architettura e mosaico*, in *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, a cura di B. Forlati Tamaro et alii, Milano, pp. 99-336.
- BERTACCHI L., FORLATI TAMARO B. 1962, *Aquileia. Il Museo Paleocristiano*, Padova.
- BEYEN H.G. 1957, *The Wall-Decoration of the Cubiculum of the Villa of P. Fannius Synistor near Boscoreale in its Relation to Ancient Stage Painting*, in *Mnemosyne*, 4, 10, pp. 147-153.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1980, *La pittura antica*, Roma.
- BIANCHI BANDINELLI R. 1981, *Roma. L'arte romana al centro del potere*, Milano [1. ed., 1969].
- BISCONTI F. 1987, *La rappresentazione dei defunti nelle incisioni sulle lastre funerarie paleocristiane aquileiesi e romane*, in *Aquileia e Roma*, Atti della XVII Settimana di Studi Aquileiesi (24-29 aprile 1986), *Antichità Altoadriatiche* 30, Udine, pp. 289-308.
- BISCONTI F. 1990, *Sulla concezione figurativa dell'“habitat” paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto*, in *RACr*, 66, pp. 25-80.
- BISCONTI F. 1992, *Altre note di iconografia paradisiaca*, in *Bessarione*, 9, pp. 89-117.
- BISCONTI F. 1994, *Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane. Continuità grafiche e variazioni semantiche*, in *Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di p. Alejandro Recio Veganzones*, Città del Vaticano, pp. 28-66.
- BISCONTI F. 1996, *Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana: i luoghi, i modi, i temi*, in *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Catalogo della mostra (Rimini, 31 marzo - 1 settembre 1996), a cura di A. Donati, Milano, pp. 71-93.
- BISCONTI F. 1998, *La pittura paleocristiana*, in *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Catalogo della mostra (Rimini, 28 marzo - 13 settembre 1998), a cura di A. Donati, Milano, pp. 33-53.
- BISCONTI F. 2002a, *La decorazione delle catacombe romane*, in *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, a cura di F. Bisconti, V. Fiocchi Nicolai, D. Mazzoleni, Regensburg, pp. 71-144.
- BISCONTI F. 2002b, *Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo A nell'ipogeo di via Dino Compagni*, in *RACr*, 78, pp. 19-118.
- BISHOP J. 2005, *Ambiente [16]*, in *Dalle domus alla corte regia 2005*, pp. 87-88.
- BLAIR MAC DOUGALL E.M. 1985, *Initiation and Invention: Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens*, in *Journal of Garden History*, 5, 2, pp. 119-134.
- BLANC N., GURY F. 1986, *Eros, Amor, Cupido*, in *LIMC*, III, 1, pp. 952-1049.
- BLANC N., MARTINEZ J.-L. 1998, *La tombe de Patron à Rome*, in *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique, IV^e siècle avant - IV^e siècle après J.-C.*, Catalogo della mostra (St-Romain-en-Gal - Vienne, 8 ottobre 1998 - 15 gennaio 1999), a cura di N. Blanc, Paris, pp. 82-84.
- BOLDRIGHINI F. 2007, *La “Casa di Properzio” ad Assisi. Schemi pittorici di quarto stile nell'Umbria Romana*, in *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza-Calatayud, 21-25 settembre 2004), Zaragoza, pp. 359-362.
- BOLDRIGHINI F. 2008, *Assisi: la Domus Musae e il teatro dei Properzi*, in *ArchCl*, LIX, pp. 113-132.
- BONESIO L. 2013, *Il contributo della letteratura latina alla comprensione moderna del paesaggio*, in *Regionis Forma Pulcherrima 2013*, pp. 203-225.
- BORDA M. 1958, *La pittura romana*, Milano.
- BOYCE G.K. 1937, *Corpus of the lararia of Pompeii*, *MemAmAc* XIV, Horn.

- BRAGANTINI I., DE VOS M. 1982, *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Museo Nazionale Romano, II, 1. Le Pitture, Roma.
- BRANDENBURG H. 2004, *Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione*, in *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Atti del convegno di studi (École Française de Rome, 8 maggio 2002), a cura di F. Bisconti, H. Brandenburg, Città del Vaticano, pp. 1-22.
- BRANDENBURG H. 2006, *Il complesso episcopale di Aquileia nel contesto dell'architettura paleocristiana*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Atti della XXXV Settimana di Studi Aquileiesi (18-21 maggio 2005), a cura di G. Cuscito, *Antichità Altoadriatiche* 62, Trieste, pp. 19-60.
- BRAVAR G. 1973-1975, *Nota su una pubblicazione di lapidi figurate aquileiesi e la Collezione dei Civici Musei di Trieste*, in *AttiMusTrieste*, 8, pp. 83-100.
- BRENK B. 1995, *Microstoria sotto la Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo: la cristianizzazione di una casa privata*, in *RIA*, III, XVIII, pp. 169-206.
- BRILLIANT R. 1984, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca-London.
- BROWN B.R. 1957, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, Cambridge.
- BRUNN H. 1863, *Scavi di Prima Porta*, in *BdI*, pp. 81-85.
- BRUNSTING H. 1960, *Nieuwe opgravingen in de Nijmeegse castra*, in *Numaga*, 7, pp. 6-27.
- BRUNSTING H. 1961, *De Nijmeegse castra; resultaten van de opgraving in 1960*, in *Numaga*, 8, pp. 49-67.
- BRUSIN G. 1991-1993, *Inscriptiones Aquileiae*, a cura di M. Buora, III, Udine.
- BRUSIN G., ZOVATTO P.L. 1957, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e Grado*, Udine.
- BUDETTA T. 1993, *I nuovi scavi nell'area suburbana di Ercolano*, in *Ercolano 1738-1988, 250 anni di ricerca archeologica*, a cura di L. Franchi Dall'Orto, Roma, pp. 677-690.
- CAGIANO DE AZEVEDO M. 1953, *La sala dipinta della Villa di Livia a Prima Porta*, in *BRest*, 13, pp. 11-46.
- CALCAGNINI CARLETTI D. 1979, *Una nuova scena neotestamentaria nella pittura cimiteriale romana*, in *RACr*, 55, pp. 99-113.
- CALCI C., MESSINEO G. 1984, *La villa di Livia a Prima Porta*, Roma.
- CALZA G. 1940, *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Roma.
- CARANDINI A. 1990, *Il giardino romano nell'età tardo repubblicana e giulio-claudia*, in *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, Roma, pp. 9-15.
- CAREL P. 1995, *Peintures provenant de la fouille du Parking "Delacroix/Beaux-Art" à Rouen*, in *Revue archéologique de la Picardie*, N. spécial 10, pp. 265-268.
- CARETONI G. 1978-1980, *La domus Virginum Vestalium e la domus publica del periodo repubblicano*, in *RendPontAc*, LI-LII, pp. 325-355.
- CARLETTI C. 1989, *Origine, committenza e fruizione delle scene bibliche nella produzione figurativa romana del III sec.*, in *VeteraChr*, 26, pp. 207-219.
- CARTON L. 1917, *Les fouilles de Bulla Regia en 1916*, in *Comptes Rendus de Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 3, pp. 149-154.
- CASAL A. 1982, *La pittura romana en España*, II, Alicante-Sevilla.
- CAVALIERI MANASSE G. 1998, *La via Postumia a Verona, una strada urbana e suburbana*, in *Optima Via*, a cura di E.A. Arslan, G. Sena Chiesa, Cremona, pp. 111-143.
- CECCHELLI C. 1933, *Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della Basilica*, in *La basilica di Aquileia*, a cura del Comitato per le Cerimonie celebrative del IX centenario della Basilica e del I decennale dei militi ignoti, Bologna, pp. 107-272.
- CICCARESE M.P. 1987, *Visioni dell'aldilà in Occidente*, Firenze.
- CHARBONNEAUX J., MARTIN R., VILLARD F. 1971, *La Grecia ellenistica (330-50 a. C.)*, Milano.
- CLARKE J.R. 1991, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. - A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley.
- COLINI A.M. 1944, *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, in *MemPontAc*, 7, pp. 164-195.
- COLINI A.M., MATTHIAE G. 1966, *Ricerche intorno a S. Pietro in Vincoli, Roma*, in *MemPontAc*, IX, II.
- CONAN M. 1986, *Nature into Art: Gardens and Landscapes in the Everyday Life of Ancient Rome*, in *Journal of Garden History*, VI, 4, pp. 348-356.

- CONTICELLO B. 1993-1994, *Sull'evoluzione del giardino nell'antichità classica*, in *RStPomp*, VI, pp. 7-13.
- CONZE A. 1913, *Altertümer von Pergamon*, I, 2, Berlin.
- Costantino 313 d.C. 2012 = *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2012 - 17 marzo 2013; Roma, 27 marzo - 15 settembre 2013), a cura di P. Biscottini, G. Sena Chiesa, Milano 2012.
- Costantino e Teodoro 2013 = *Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo*, Catalogo della mostra (Aquileia, 5 luglio - 3 novembre 2013), a cura di C. Tiussi, L. Villa, M. Novello, Milano 2013.
- CRISTOFANI M., GREGORI L. 1987, *Di un complesso sotterraneo scoperto nell'area urbana di Caere*, in *Prospettiva*, 49, pp. 2-14.
- CROISILLE J.-M. 2005, *La peinture romaine*, Paris.
- CURTIUS E.R. 1992, *Il paesaggio ideale*, in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci [1. ed., 1948], pp. 207-226.
- CUSCITO G. 1972, *Valori umani e religiosi nell'epigrafia cristiana dell'Alto Adriatico*, in *Aquileia e l'Istria*, Atti della II Settimana di Studi Aquileiesi (29 aprile - 5 maggio 1971), *Antichità Altoadriatiche* 2, Udine, pp. 167-196.
- CUSCITO G. 1977, *Cristianesimo antico ad Aquileia e in Istria*, Trieste.
- CUSCITO G. 1980, *Economia e società*, in *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.*, a cura di B. Forlati Tamaro et alii, Milano, pp. 571-694.
- CUSCITO G. 1984, *Le iscrizioni paleocristiane di Aquileia*, in *I musei di Aquileia*, Atti della XIII Settimana di Studi Aquileiesi (24 aprile - 1 maggio 1982), *Antichità Altoadriatiche* 24, Udine, pp. 257-283.
- CUSCITO G. 2006, *L'immaginario cristiano del IV secolo nei mosaici teodoriani di Aquileia. Letture e proposte esegetiche nel dibattito in corso*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Atti della XXVI Settimana di Studi Aquileiesi (18-21 maggio 2005), a cura di G. Cuscito, *Antichità Altoadriatiche* 62, Trieste, pp. 83-137.
- D'AMBROSIO A., DE CARO S. 1983, *Un impegno per Pompei*, Milano.
- Dalle domus alla corte regia 2005 = Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, a cura di G.P. Brogiolo, F. Morandini, F. Rossi, Firenze 2005.
- DAMISCH H. 1992, *L'origine della prospettiva*, Napoli [1. ed., 1987].
- DAVEY N., LING R.J. 1982, *Wall painting in Roman Britain*, Gloucester.
- DE ALBENTHIS E. 1990, *La casa dei Romani*, Milano.
- DE CARO E. 1996, *Il Ninfeo di Massalubrense*, in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra (Ferrara, 29 settembre 1996 - 19 gennaio 1997), a cura di M.R. Borriello, A. D'Ambrosio, S. De Caro, G.P. Guzzo, Ferrara, pp. 143-144.
- DE CARO S. 1993, *Deux "genres" de la peinture pompéienne: la nature morte et la peinture de jardin*, in *La peinture de Pompéi*, I, a cura di G. Cerulli Irelli, M. Aoyagi, Paris, pp. 293-297.
- DE CAROLIS E. 1976, *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium Comunale*, Roma, pp. 44-47.
- DE CAROLIS E. 1992, *La pittura di giardino a Ercolano e Pompei*, in *Domus - Viridaria - Horti Picti*, Catalogo della mostra (Pompei, 5 luglio - 12 settembre 1992; Napoli, 6 luglio - 12 settembre 1992), Napoli, pp. 29-33.
- DE ROMANIS A. 1822, *Le antiche Camere Esquiline dette comunemente delle Terme di Tito disegnate ed illustrate da Antonio De Romanis architetto*, Roma.
- DE VOS M. 1979, *Synopsis del repertorio ornamentale di pitture e pavimenti*, in BASTET F.L., DE VOS M. 1979, *Il terzo stile pompeiano*, Den Haag, pp. 107-133.
- DE VOS M. 1980a, *Die Wanddekorationen der Stabianer Thermen*, in ESCHENBACH H., *Die Stabianer Thermen in Pompeji*, Berlin, pp. 81-95.
- DE VOS M. 1980b, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Leiden.
- DE VOS M. 1983, *Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate*, in *Roma capitale 1870-1911. L'archeologia in Roma Capitale tra sterro e scavo*, Catalogo della mostra (Roma, novembre 1983 - gennaio 1984), Venezia, pp. 231-247.
- DE VOS M. 1986, *Pavone e poeta. Due frammenti di pittura parietale dell'Esquilino*, in *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli Horti Lamiani*, a cura di M. Cima, E. La Rocca, Venezia, pp. 67-75.

- DE VOS M. 1992, *La casa, la villa, il giardino. Tipologia, decorazione, arredi*, in *Civiltà dei Romani III: il rito e la vita privata*, a cura di S. Settis, Milano, pp. 140-154.
- DELLA CORTE M. 1959, *La scuola di Epicuro in alcune pitture pompeiane*, in *StRom*, 7, pp. 129-145.
- DELPLACE C. 1998, *La villa suburbana di Eporedia (Ivrea). La decorazione dipinta*, in *QuadAPiem*, 15, pp. 109-147.
- DELUMEAU J. 1994, *Storia del Paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna.
- DEMISCH H. 1977, *Die Sphinx*, Stuttgart.
- DEMORE M., SABRIÉ M. 1991, *Peintures romaines à Narbonne, décorations murales de l'antique province de Narbonnaise*, Exposition (Narbonne, 29 juin - 30 septembre 1991), Narbonne.
- DENTZER J.M. 1962, *La tombe de C. Vestorius Priscus dans la tradition de la peinture italique*, in *ME-FRA*, 74, pp. 533-594.
- DEPRAETERE-DARGER Y. 1985, *Note sur la découverte d'une peinture murale à Épiais-Rhus*, in *Revue du Nord*, 57, 263, pp. 63-75.
- DETIENNE M. 1975, *I giardini di Adone. I miti della seduzione erotica*, Torino [1. ed., 1972].
- DONATI F. 2002 (a cura di), *Appendice bibliografica*, in SETTIS S. 2002, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano, pp. 51-75.
- DÖRPFELD W. 1907, *Die Arbeiten zu Pergamon 1904-05. I. Die Bauwerke*, in *AM*, 32, 2-3, pp. 167-189.
- DRACK W. 1950, *Die Römische Wandmalerei der Schweiz*, Basel.
- DRACK W. 1986, *Die Römische Wandmalerei aus der Schweiz*, Feldmeilen.
- DREXLER K. 1909, *Aufdeckung von Mosaiken in der Basilika zu Aquileja*, in *Mittheilungen der kaiserlich-königliche Central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst - und Historischen Denkmale*, III, 8, pp. 469-477.
- DWYER E.J. 1981, *Pompeian Oscilla Collections*, in *RM*, 88, pp. 247-306.
- DWYER E.J. 1982, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of five Pompeian Houses and their Contents*, Roma.
- ENGEMANN J. 1967, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, *RM*, Suppl. 12.
- ESPOSITO D. 2005, *Breve nota su pitture di giardino da Ercolano*, in *Cronache Ercolanesi*, 35, pp. 223-230.
- ESPOSITO D. 2006, *Appunti per lo studio della pittura di Ercolano*, in *Cronache Ercolanesi*, 36, pp. 247-255.
- ESPOSITO A., LUCIGNANO A. 2010, *Ninfei marittimi imperiali nel Golfo di Napoli*, in XVII International Congress of Classical Archaeology (Roma, 22-26 sept. 2008), in *Bollettino di Archeologia on line*, I/2010, volume speciale, pp. 8-16.
- FAGIOLO M., GIUSTI M.A. 1996, *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Milano.
- FARRAR L. 1996, *Gardens of Italy and the Western Provinces of the Roman Empire. From the 4th Century B.C. to the 4th Century A.D.*, *BAR*, 650, Oxford.
- FELLETTI MAJ B.M. 1953, *Le pitture di una tomba della via Portuense*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte*, 2, pp. 40-76.
- FERGOLA L. 1996, *La Villa di Poppea a Oplontis*, in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra (Ferrara, 29 settembre 1996 - 19 gennaio 1997), a cura di M.R. Borriello, A. D'Ambrosio, S. De Caro, G.P. Guzzo, Ferrara, pp. 135-141.
- FERRI S. 1946, *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma.
- FERRUA A. 1960, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Roma.
- FERRUA A. 1990, *La basilica e la catacomba di S. Sebastiano*, *Catacombe di Roma e d'Italia III*, Città del Vaticano.
- FILIPPINI P. 1985, *Via G. Ravizza: tomba ipogea (circ. XV)*, in *BCom*, 90, pp. 217-241.
- FIOCCHI NICOLAI V. 1982, *L'ipogeo detto di Scarpone presso Porta S. Pancrazio*, in *RACr*, 58, pp. 7-28.
- FOERSTER G. 1995, *Masada V. Art and Architecture*, Jerusalem.
- FORLATI TAMARO B. 1973-1974, *Epigrafi cristiane sepolcrali con graffiti di Aquileia*, in *ArchCl*, 25, pp. 280-296.
- FORLATI TAMARO B., MIRABELLA ROBERTI M. 1980, *I Musei di Aquileia*, Aquileia.
- FORRER R. 1927, *Strasbourg-Argentorate préhistorique, gallo-romain et mérovingien*, II, Strasbourg.
- FRIEDRICH H., GÖSSLER P., PARET O. 1928-1932, *Römer in Württemberg*, III, Stuttgart.

- FUCHS M. 1995, *Voûte peinte à Vallon (Suisse)*, in *Revue Archéologique de Picardie*, N. spécial 10, pp. 119-127.
- GABRIEL M.M. 1955, *Livia's Garden Room at Prima Porta*, New York.
- GERKE F. 1969, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, trad. it. di C. Diversi Caprino, Milano.
- GHEDEINI F. 1996, *Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in *RdA*, XX, pp. 101-118.
- GHEDEINI F., SALVADORI M. 2001, *Tradizione e innovazione nelle pitture di vigne e giardini nel repertorio funerario romano*, in *AIPMA VII*, pp. 93-98.
- GIERÉ A. 1986, *Hippodromus und Xystus. Untersuchungen zu römischen Gartenform*, Zürich.
- GINOUVEZ O., SABRIÉ M., SABRIÉ R. 1997, *Vestiges gallo-romains à Narbonne. 74, boulevard Frédéric-Mistral*, in *RANarb*, 30, pp. 219-267.
- GNIRS A. 1915a, *Die Basilika in Aquileja. Bericht über die Gelegentlich der Resturierungsarbeiten im Jahre 1914 beobachteten Funde*, in *Mittheilungen der kaiserlich-königliche Central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst - und Historischen Denkmale*, 14, 3, pp. 59-68.
- GNIRS A. 1915b, *Die christliche Kultanlage aus Konstantinischer Zeit am Platze des Domes in Aquileia*, in *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 9, pp. 139-172.
- GOMBRICH E.H. 1965, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino [1. ed., 1959].
- GRAF VON LANCKORONSKI K., NIEMANN G., SWOBODA H. 2007, *La Basilica di Aquileia*, trad. it. di S. Tavano, Gorizia [1. ed., 1906].
- GRASSI L., PEPE M. 1994, *Dizionario dei termini artistici*, Torino.
- GRIMAL P. 1938, *Les métamorphoses d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste*, in *REL*, 16, pp. 145-161.
- GRIMAL P. 1981, *Art décoratif et poésie au siècle d'Auguste*, in *L'Art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat*, table ronde organisée par l'École Française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Roma, pp. 321-333.
- GRIMAL P. 1990, *I giardini di Roma antica*, Milano [1. ed., 1984].
- GRIMAL P. 1993, *L'arte dei giardini*, Roma [1. ed., 1987].
- GRIMAL P. 2005 [1974], *L'arte dei giardini*, Roma.
- GUARDUCCI M. 1979, *Domus Musae. Epigrafi greche e latine in un'antica casa di Assisi*, in *MemLinc*, 23, pp. 269-298.
- GUIDOBALDI M.P., ESPOSITO D. 2012, *Ercolano. Colori da una città sepolta*, Verona.
- GUIMIER-SORBETS A.L. 2014, *Le jardin pour l'au-delà del bienheureux: représentations funéraires à Alexandrie*, in *Archéologie des jardins. Analyse des espaces et méthodes d'approche*, a cura di P. Van Ossel, A.M. Guimier-Sorbets, Montagnac, pp. 151-160.
- GUZZO P.G., FERGOLA L. 2000, *Oplontis. La villa di Poppea*, Milano.
- HANOUNE R. 1980, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Bulla Regia, IV, Les Mosaïques*, 1, Roma.
- Horti romani* 1998 = *Horti romani*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 4-6 maggio 1995), a cura di M. Cima, E. La Rocca, Roma 1998.
- Il giardino dipinto* 1991 = *Il giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei e il suo restauro*, Catalogo della mostra (Firenze, 6 giugno - 1 agosto 1991), Firenze 1991.
- Inscriptiones Christianae* 1922-1992 = *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova series*, I-IX, Città del Vaticano 1922-1992.
- JASHEMSKI W.F. 1979, *The Gardens of Pompeii Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, New Rochelle.
- JASHEMSKI W.F. 1993, *The Gardens of Pompeii Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, II. Appendices, New Rochelle.
- JASHEMSKI W.F. 1997, *Ancient roman Gardens in Campania and Tunisia: a Comparison of the Evidence*, in *Journal of Garden History*, 16, 4, pp. 231-243.

- JOLY D. 1965, *Quelques aspects de la mosaïque pariétale au I^{er} siècle de notre ère d'après trois documents pompéiens*, in *La mosaïque gréco-romaine*, Actes du colloque international sur la mosaïque antique organisé à Paris (29 août - 3 septembre 1963), Paris, pp. 58-69.
- JOYCE H. 1981, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma.
- KÄHLER H. 1962, *Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Suedkirche von Aquileia*, Köln.
- KELLUM B. 1994, *The Construction of Landscape in Augustan Rome: the Garden Room at the Villa "ad Gallinas"*, in *ArtB*, 76, pp. 211-224.
- KENNER H., PRASCHNIKER C. 1947, *Der Bäderbezirk von Virunum*, Wien.
- KLEINER F.S. 1980, *Early Roman Putto and Garland Reliefs*, in *BABesch*, 55, pp. 37-43.
- KOCH G. 1990, *Ein dekorativer Sarkophag mit Scherengitter in der Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino*, in *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum*, I, *Occasional Papers on Antiquities*, 6, pp. 59-70.
- KOCH G. 2000, *Frühchristliche Sarkophage*, München.
- KRAUTHEIMER R. 1986, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino.
- L'ORANGE H.P. 1953, *Aquileia e Piazza Armerina. Un tema eroico ed un tema pastorale nell'arte religiosa della tetrarchia*, in *Studi Aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusin nel suo 70. compleanno*, Aquileia, pp. 185-195.
- LA PENNA A. 1978, *Orazio e la morale mondana europea*, in *Orazio. Tutte le opere*, Firenze [1. ed., 1968].
- LA PENNA A. 1995, *Il vino in Orazio: nel modus e contro il modus*, in *In Vino Veritas*, a cura di O. Murray, M. Tecusan, Oxford, pp. 266-280.
- LA ROCCA E. 2008, *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, Milano.
- LAKEN L. 2001, *Wallpaper patterns in Pompeii and the Campanian Region: towards a fifth Pompeian style?*, in *AIPMA VII*, pp. 295-300.
- LAURENZI E. 2013, *La catacomba ebraica di Vigna Randanini*, Roma.
- LAVAGNE H. 1988, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma.
- LE CORSU F. 1967, *Un oratoire pompéien consacré à Dionysos-Osiris*, in *RA*, II, pp. 239-254.
- LEACH E.W. 2004, *The social life of painting in ancient Rome and on the bay of Naples*, Cambridge.
- LEE E.N. 1978, *The Sense of an Object: Epicurus on Seeing and Hearing*, in *Studies in Perception: Interrelationships in the History of Philosophy and Science*, edited by P.K. Machamer, R.G. Turnbull, Columbus, pp. 27-59.
- LEHMANN P.W. 1953, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge.
- LEHMANN T. 2006, *I mosaici nelle aule teodoriane sotto la basilica patriarcale di Aquileia: status quaestionis*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Atti della XXXV Settimana di Studi Aquileiesi (18-21 maggio 2005), a cura di G. Cuscito, *Antichità Altoadriatiche* 62, Trieste, pp. 61-82.
- LEPONE A. 2004, *La "Villa Piccola" sotto S. Sebastiano*, in *AIPMA VIII*, pp. 191-200.
- LETTA C. 1992, *Le religioni orientali e i loro luoghi di culto*, in *Civiltà dei Romani III: il rito e la vita privata*, a cura di S. Settis, Milano, pp. 73-82.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1, Zürich-München 1986.
- LING R. 1977, *Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting*, in *JRS*, LXVII, pp. 1-16.
- LING R. 1991, *Roman Painting*, Cambridge.
- LING R. 1995, *The Decoration of Roman Triclinia*, in *In Vino Veritas*, a cura di O. Murray, M. Tecusan, Oxford, pp. 239-251.
- LING R. 1996, *La Casa del Menandro*, in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra (Ferrara, 29 settembre 1996 - 19 gennaio 1997), a cura di M.R. Borriello, A. D'Ambrosio, S. De Caro, G.P. Guzzo, Ferrara, pp. 65-71.
- LING R. 1997, *The Insula of the Menander at Pompeii. I. The Structures*, Oxford.
- LING R., LING L. 2005, *The insula of the Menander at Pompeii. II. The decorations*, Oxford.

- LITTLEWOOD A.R. 1987, *Ancient Literary Evidence for the Pleasure Gardens of Roman Country Villas*, in *Ancient Roman Villa Gardens*, edited by E.B. Macdougall, Washington, pp. 7-30.
- LITTLEWOOD A.R. 1992, *Gardens of Byzantium*, in *Journal of Garden History*, 12, 2, pp. 126-153.
- LOMAZZO G.P. 1584, *Trattato dell'Arte della pittura, scultura e architettura*, Milano.
- LUGLI G. 1923, *La villa di Livia*, in *BCom*, LI, pp. 26-42.
- LUGLI G. 1946, *The baths of Caracalla*, Roma.
- MADARASSY O. 2004, *Second century wall-painting from the legionary fortress*, in *AIPMA VIII*, pp. 290-291.
- MAIURI A. 1952, *Nuove pitture di giardino a Pompei*, in *BdA*, 37, pp. 5-12.
- MAIURI A. 1958, *Ercolano. I nuovi scavi 1927-1958*, Roma.
- MALASPINA E. 2013, *Topia = «pergolato»? Dai dialetti romanzi al latino (nota a Vitr. 5,6,9; Copa 7; Plin. nat. 12,22; Spart. Hadr. 10,4)*, in *Regionis Forma Pulcherrima 2013*, pp. 243-274.
- MANCA M.L. 2005, *Abitare a colori. Le domus romane di Assisi*, Bastia Umbra.
- Mani di pittori 1995 = Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano*, Tavola rotonda in onore di W.J.Th. Peters in occasione del suo 75.mo compleanno (Roma, Istituto Olandese, 16-17 maggio 1994), Assen 1995.
- MANODORI A. 1987, *Scene di vita agreste nell'arte funeraria imperiale*, in *L'alimentazione nel mondo antico*, Roma, pp. 35-42.
- MARIANI E. 2003, *La domus delle Fontane. Le pitture*, in *Le domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della città*, a cura di F. Morandini, F. Rossi, C. Stella, Ginevra-Milano.
- MARIANI E. 2005, *Domus C. Gli affreschi. Gruppo 4*, in *Dalle domus alla corte regia 2005*, pp. 212-226.
- MARUCCHI O., SEGMÜLLER F. 1912, *Handbuch der christlichen Archäologie: Deutsche Bearb.*, Berlin.
- MASSY J.L. 1976, *Peinture murale gallo-romaine à Amiens*, in *Revue du Nord*, 55, pp. 29-31.
- MASTROROBERTO M. 1992, *La scultura dei giardini*, in *Domus - Viridaria - Horti Picti*, Catalogo della mostra (Pompei, 5 luglio - 12 settembre 1992; Napoli, 6 luglio - 12 settembre 1992), Napoli, pp. 39-43.
- MATTUSCH C.C. 2008, *Pompeii and the Roman Villa*, Washington.
- MAZZOLENI D. 1982, *L'epigrafia cristiana ad Aquileia nel IV secolo*, in *Aquileia nel IV secolo*, Atti della XII Settimana di Studi Aquileiesi (30 aprile - 5 maggio 1981), *Antichità Altoadriatiche* 22, 1, Udine, pp. 301-325.
- MAZZOLENI D. 1996, *Osservazioni sulle iscrizioni musive delle aule teodoriane di Aquileia*, in *RACr*, 72, pp. 209-243.
- MAZZOLENI D., PAPPALARDO U. 2004, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto.
- MENIS G.C. 1982, *La cultura teologica del clero aquileiese all'inizio del IV secolo indagata attraverso i mosaici teodoriani ed altre fonti*, in *Aquileia nel IV secolo*, Atti della XII Settimana di Studi Aquileiesi (30 aprile - 5 maggio 1981), *Antichità Altoadriatiche* 22, 2, Udine, pp. 463-527.
- MENIS G.C. 1996, *La liturgia battesimale ad Aquileia nel complesso episcopale del IV secolo*, in *Ant-Tard*, 4, pp. 61-74.
- MESSINEO G. 2001 (a cura di), *Ad Gallinas Albas, Villa di Livia*, *Bullettino della Commissione Archeologica di Roma*, Suppl. 8, Roma.
- MICHEL D. 1980, *Pompejanische Gartenmalereien*, in *Tainia. Festschrift Roland Hampe*, Mainz, pp. 373-403.
- MIELSCH H. 1975, *Römische Stuckreliefs*, *Römische Mitteilungen Ergänzungsheft*, XXI.
- MIELSCH H. 1978, *Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.*, in *RM*, 85, 1, pp. 151-207.
- MIELSCH H. 2001, *Römische Wandmalerei*, Theiss.
- MIRABELLA ROBERTI M. 1953, *Considerazioni sulle aule teodoriane di Aquileia*, in *Studi Aquileiesi offerti il 7 ottobre 1953 a Giovanni Brusin nel suo 70. compleanno*, Aquileia, pp. 209-244.
- MIRABELLA ROBERTI M. 1963, *Archeologia ed arte di Brescia romana*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia, pp. 231-320.
- MIRKOVIĆ L. 1956, *La nécropole paléochrétienne de Niš*, in *AJug*, 2, pp. 85-110.
- MOLS S.T.A.M. 1999, *Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III X (Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette Sapienti e Caseggiato degli Aurighi)*, in *Meded*, 58, pp. 247-386.

- MOLS S.T.A.M., MOORMANN E.M. 1993-1994, *Ex parvo crevit. Proposta per una lettura iconografica della Tomba di Vestorius Priscus fuori Porta Vesuvio a Pompei*, in *RStPomp*, VI, pp. 15-52.
- MOORMANN E.M. 1988, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Assen-Maastricht.
- MOORMANN E.M. 1995, *Giardini ed altre pitture nella Casa del frutteto e nella Casa del bracciale d'oro*, in *MededRom*, 54, pp. 214-227.
- MORETTI L. 1979, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*, III, Roma.
- MORVILLEZ E. 2014, *Les transformations du jardin de tradition romaine dans l'Antiquité tardive*, in *Archéologie des jardins. Analyse des espaces et méthodes d'approche*, a cura di P. Van Ossel, A-M. Guimier-Sorbets, Montagnac, pp. 161-176.
- MÜLLER F.G.J.M. 1994, *The wall paintings from the oecus of the villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Amsterdam.
- MUSSO L., SAPELLI M. 1985, *Rappresentazioni di carattere agricolo e pastorale nella produzione funeraria urbana*, in *Misurare la terra, centuriazione e coloni nel mondo romano città, agricoltura, commercio, materiali da Roma e dal suburbio*, Catalogo della mostra organizzata dal Ministero dei Beni Culturali, Soprintendenza archeologica di Roma, Roma, pp. 115-158.
- NASH E. 1968, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome* (revised edition), London.
- NESTORI A. 1969, *Un ipogeo pagano fatto cristiano*, in *Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Trier, 5-11 September 1965), Berlin-Città del Vaticano, pp. 637-642.
- NESTORI A. 1975, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano.
- NETZER E. 1991, *Masada III. The YigaelYadin Excavations 1963-1965. Final Reports. The buildings. Stratigraphy and Architecture*, Jerusalem.
- NETZER E. 2006, *The Architecture of Herod, the Great Builder*, Tübingen.
- NICOLETTI A. 1995, *La rappresentazione dei defunti sulla lastra paleocristiana del Museo Civico Archeologico di Padova*, in *BMusPadova*, 84, pp. 7-25.
- NIELSEN I. 1994, *Hellenistic Palace. Tradition and Renewal*, Aarhus.
- NIELSEN I. 1996, *Oriental Models for Hellenistic Palaces?*, in *Basileia. Die Paläste der Hellenistischen Könige*, Internationales Symposium in Berlin (16-20 Dezember 1992), herausgegeben von W. Hoepfner, G. Brands, Mainz, pp. 209-212.
- NOVELLO M. 2012, *L'autoappresentazione delle élites, aquileiesi nelle domus tardoantiche*, in *L'architettura privata ad Aquileia in età romana*, Atti del convegno di studio (Padova, 21-22 febbraio 2011), a cura di J. Bonetto e M. Salvadori, con la collaborazione di A. Didonè e C. Previato, Quaderni di Antenor 24, Padova, pp. 221-242.
- NOVELLO et alii 2012 = NOVELLO M., SALVADORI M., TIUSSI C., VILLA L. 2012, *Aquileia, l'ornato della Basilica teodoriana*, in *Costantino 313 d.C. 2012*, pp. 101-105.
- NOWICKA M. 1969, *La maison privée dans l'Égypte Ptolémaïque*, Wrocław.
- NUZZO D. 1991, *Cubicolo dipinto nella catacomba di S. Ippolito sulla via Tiburtina*, in *RACr*, 67, pp. 19-33.
- PAGANI C. 2005, *Domus B. Gli affreschi. Nota sul gruppo 15*, in *Dalle domus alla corte regia 2005*, pp. 74-75.
- PAGANO M. 1992, *L'apparato idrico dei giardini*, in *Domus - Viridaria - Horti Picti*, Catalogo della mostra (Pompei, 5 luglio - 12 settembre 1992; Napoli, 6 luglio - 12 settembre 1992), Napoli, pp. 63-66.
- PALÁGYI S. 1991, *Die neuen Wandgemälde von Baláca/Pannonien*, in *KölnJb*, 24, pp. 199-202.
- PALÁGYI S. 1995, *La villa romana di Baláca: risultati degli scavi, idee per la ricostruzione*, in *La Pannonia e l'Impero Romano*, Atti del convegno internazionale "La Pannonia e l'Impero Romano", Accademia d'Ungheria e l'Istituto Austriaco di Cultura (Roma, 13-16 gennaio 1994), Milano, pp. 265-275.
- PALÁGYI S. 2004, *Villa romana und ihre Wandgemälde in Baláca*, in *AIPMA VIII*, pp. 271-277.
- PALLOTTINO M. 1934, *I colombari romani di via Taranto*, in *BCom*, 62, pp. 41-63.
- PANI ERMINI L. 1972, *L'ipogeo detto dei Flavi in Domitilla. II. Gli ambienti esterni*, in *RACr*, 58, pp. 235-269.
- PANOFSKY E. 1975, *Studi di Iconologia*, Torino [1. ed., 1939].
- PAPI E. 1998, «Domus est quae nulli villarum mearum cedat» (*Cic., Fam. 6,18,5*). *Osservazioni sulle residenze del Palatino alla metà del I secolo a.C.*, in *Horti romani 1998*, pp. 45-70.

- PARIBENI R. 1932, *Le terme di Diocleziano*, Roma.
- PAVLOVSKIS Z. 1973, *Man in an Artificial Landscape*, *Mnemosyne*, Suppl. XXV, pp. 45-70.
- Peintures romaines en Narbonnaise* 1993 = *Peintures romaines en Narbonnaise*, a cura di R. Sabrié, M. Sabrié, Catalogo della mostra (Musée du Luxembourg, 5 marzo - 4 luglio 1993), Paris 1993.
- PETERS W.J.T. 1963, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen.
- PAIRAULT MASSA F. H. 1981-82, *Il problema degli «stylopinakia» del tempio di Apollonios a Cizico. Alcune osservazioni*, in *AnnPerugia*, XIX, n.s. V, pp. 149-219.
- PETERS W.J.T. 1965-1966, *Mural Painting Fragments found in the Roman Castra at Nijmegen*, in *Berichten van de Rijksdienst voor het oudheidkundig Bodemonderzoek*, 15-16, pp. 113-144.
- PISANI SARTORIO G. 1983, *Una domus sotto il giardino del Pio Istituto Rinaldi sulla Velia*, in *Città e Architettura nella Roma Imperiale*, Atti del seminario del 27 ottobre 1981 nel XXV anniversario dell'accademia di Danimarca, Copenhagen, pp. 147-168.
- PLANISCIG L. 1909, *Le nuove scoperte archeologiche nella basilica di Aquileia*, in *Emporium*, 30, pp. 473-480.
- Pompeii. Picta fragmenta* 1997 = *Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali delle città sepolte*, Catalogo della mostra (Torino, 12 settembre 1997 - 10 gennaio 1998), Torino 1997.
- POPOVIĆ I. 2012, *Motif of "railing of Paradise" on frescoes from tombs in Jagodin Mala (Naissus) and Čalma (Sirmium)*, in *Niš and Byzantium. Tenth Symposium*, Atti del convegno di studi (Niš, 3-5 june 2011), Niš, pp. 65-82.
- PPM I-IX = *Pompeii. Pitture e mosaici*, a cura di I. Baldassarre, I-IX, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 1990-1999.
- PPM. *L'immagine di Pompei* 1995 = *Pompeii Pitture e Mosaici: la documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, coordinamento di I. Baldassarre, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 1995.
- PROVENZALE V., TIUSSI C., VILLA L. 2006, *Gli affreschi del complesso teodoriano. Rapporto preliminare sui frammenti inediti*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Atti della XXXV Settimana di Studi Aquileiesi (18-21 maggio 2005), a cura di G. Cuscito, *Antichità Altoadriatiche* 62, Trieste, pp. 185-209.
- QUACQUARELLI A. 1982, *Note esegetiche sul pavimento musivo della basilica di Aquileia*, in *Aquileia nel IV secolo*, Atti della XII Settimana di Studi Aquileiesi (30 aprile - 5 maggio 1981), *Antichità Altoadriatiche* 22, 2, Udine, pp. 429-462.
- REBECCHI F. 1996, *Le decorazioni da giardino*, in *Pompeii. Abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra (Ferrara, 29 settembre 1996 - 19 gennaio 1997), a cura di M.R. Borriello, A. D'Ambrosio, S. De Caro, G.P. Guzzo, Ferrara, pp. 163-168.
- RECIO VEGANZONES A. 1983, *Las pinturas de la catacumba «ad Decimum» de Grottaferrata*, in *RACr*, 59, pp. 363-409.
- RECIO VEGANZONES A. 1986, *El «carmen» paulino de Damaso y la interpretacion de tres escenas pictoricas de la catacumba de Comodila*, in *Saecularia Damasiana*, Atti del convegno di studi (Città del Vaticano, 10-12 dicembre 1984), Città del Vaticano, pp. 323-358.
- REEDER J. C. 2001, *The Villa of Livia ad gallinas albas. A Study in the Augustan Villa and Garden*, Providence.
- Regionis Forma Pulcherrima* 2013 = *Regionis Forma Pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, Atti del convegno di studi (Padova, 15-16 marzo 2011), a cura di G. Baldo, E. Cazzuffi, Firenze 2013.
- Riscoprire Pompei* 1993 = *Riscoprire Pompei*, Catalogo della mostra (Roma, 13 novembre 1993 - 12 febbraio 1994), a cura di L. Franchi Dell'Orto, A. Varone, Roma 1993.
- RIZZARDI C. 1996, *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, *Mirabilia Italiae*, IV, Modena.
- RIZZARDI C. 2005, *I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustiniano*, in *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, a cura di C. Rizzardi, Venezia, pp. 231-273.
- RIZZO G.E. 1929, *La pittura ellenistico-romana*, Milano.
- RIZZO S. 1983, *L'Auditorium di Mecenate*, in *Roma Capitale 1870-1911. L'archeologia in Roma Capitale tra sterro e scavo*, Catalogo della mostra (Roma, novembre 1983 - gennaio 1984), Venezia, pp. 225-230.

- ROCCO G. 1988, *Alcune osservazioni sul valore architettonico della antica decorazione parietale: la Domus Aurea di Nerone*, in *Palladio*, N. speciale 1, pp. 121-134.
- RODZIEWICZ M. 1992, *On Alexandrian Landscape Paintings*, in *Roma e l'Egitto nell'Antichità classica*, Atti del Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Il Cairo, 6-9 febbraio 1988), Roma, pp. 329-337.
- ROSATI G. 1983, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- ROUVERET A. 1982, *Peinture et art de la mémoire. Le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romaines*, in *CRAI*, pp. 571-588.
- RUIZ DE LA PEÑA J.L. 1975, *La otra dimension*, Madrid.
- SABRIÉ M. 1989, *La Maison à Portiques du Clos de la Lombarde a Narbonne. Décoration murale de trois pièces autour de l'atrium*, in *RANarb*, 22, pp. 237-286.
- SABRIÉ M., SABRIÉ R. 1987, *Style et datation des peintures de la Maison à Portiques à Narbonne*, in *Pictores per Provincias*, Cahiers d'Archéologie Romande, 43, Aventicum V, pp. 161-166.
- SABRIÉ M., SABRIÉ R. 1994, *Le Clos de La Lombarde à Narbonne (Aude). Peintures murales de la Maison III*, in *RANarb*, 27-28, pp. 191-242.
- SALEH F.A.H. 1979, *Alexandria: its Contributions to Roman Art*, Ann Arbor.
- SALVADORI M. 2000-2001, *I Giardini dipinti nella pittura parietale romana: analisi dell'iconografia*, in *Atti dell'Accademia di San Marco di Pordenone*, 2-3, a cura di P. Goi, G. Chiaradia, Pordenone, pp. 169-206.
- SALVADORI M. 2006, *Il tema del "paradeisos" negli affreschi della Basilica Teodoriana di Aquileia*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo. L'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Atti della XXXV Settimana di Studi Aquileiesi (18-21 maggio 2005), a cura di G. Cuscito, *Antichità Altoadriatiche* 62, Trieste, pp. 171-184.
- SALVADORI M. 2008, *Amoenissimam parietum picturam. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana*, in *Eidola*, 5, pp. 23-46.
- SALVADORI M. 2012, *Decorazioni ad affresco*, in *Atria Longa Patescunt. Saggi 2012*, pp. 251-270.
- SALVADORI M., PAVAN G.M.B. 2012-2013, *Dall'hortus pictus al locus amoenus cristiano: sopravvivenza e risemantizzazione di un tema iconografico negli affreschi dell'aula sud della Basilica di Aquileia*, in *AquilNost*, 83-84, pp. 345-357.
- SALVADORI M., TIUSSI C., VILLA L. 2010, *Il sistema di decorazione parietale della basilica tardoantica di Aquileia: nuovi spunti*, in *La Basilica di Aquileia. Storia, Archeologia ed Arte*, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), a cura di G. Cuscito e T. Lehmann, *Antichità Altoadriatiche* 69, 1, Trieste, pp. 187-204.
- SALVADORI M., TIUSSI C., VILLA L. 2014, *Tracce per la ricostruzione del sistema parietale della Basilica tardo antica di Aquileia*, in *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil*, Akten des XI Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.-17. September 2010, Ephesos/Selçuk, *Archäologische Forschungen* 23, Wien, pp. 157-164.
- Santa Giulia* 1998 = *Santa Giulia, Museo della città. L'età romana. La città, le iscrizioni*, a cura di F. Morandini, C. Stella, Milano 1998.
- SANZI DI MINO M.R. 1998 (a cura di), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano.
- SAURON G. 2000, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris.
- SAURON G. 2009, *Il volto segreto di Roma. L'arte privata tra la repubblica e l'impero*, trad. it. di A. Bacchetta, M. Castracane, Milano.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1974-1976, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, in *Palladio*, 24-26, pp. 3-44.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1993, *Le pitture parietali della villa romana di Desenzano del Garda e il loro rapporto con i mosaici e l'architettura*, in *Functional and Spatial analysis of wall paintings*, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Amsterdam, 8-12 September 1992), a cura di E.M. Moormann, *BABesch*, Suppl. 2, pp. 96-102.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1995, *Pittori e botteghe: status quaestionis*, in *MededRom*, 54, pp. 290-298.
- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1994, *La villa di Desenzano, vicende architettoniche e decorative*, in *Studi sulla villa romana di Desenzano*, Milano, pp. 43-58.

- SCAGLIARINI CORLÀITA D. 1997, *La villa di Desenzano del Garda*, in *Ville romane sul lago di Garda*, a cura di E. Roffia, San Felice del Benaco (BS), pp. 191-210.
- SCHAZMANN P. 1908, *Die Arbeiten zu Pergamon 1906-1907. IV. Die Wandmalereien im Haus des Consuls Attalos*, in *AM*, 33, pp. 437-441.
- SCHEFOLD K. 1962, *Vergessenes Pompeji*, Bern-München.
- SCHIEVENIN R. 2013, *Spazio e paesaggio nell'epistolografia latina*, in *Regionis Forma Pulcherrima* 2013, pp. 163-178.
- SCHMIDT T.-M. 2004, *La straordinaria iconografia della Natività sul sarcofago di Boville Ernica*, in *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Atti del convegno di studi (École Française de Rome, 8 maggio 2002), a cura di F. Bisconti, H. Brandenburg, Città del Vaticano, pp. 97-102.
- SECCHI G.P. 1843, *Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca scoperto in Roma su la via Latina*, Roma.
- SETTIS S. 1973, *Esedra e "ninfeo" nella terminologia architettonica del mondo romano. Dall'età repubblicana alla tarda antichità*, in *ANRW*, I, 4, pp. 661-745.
- SETTIS S. 1988, *Le pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino*, in *Fondamenti*, II, pp. 3-39.
- SETTIS S. 2002, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano.
- SICHTERMANN H. 1974, *Gemalte Gärten in pompejanischen Zimmern*, in *AW*, 5, pp. 41-51.
- SODO A.M. 1992, *La nascita del giardino*, in *Domus - Viridaria - Horti Picti*, Catalogo della mostra (Pompei, 5 luglio - 12 settembre 1992; Napoli, 6 luglio - 12 settembre 1992), Napoli, pp. 19-24.
- SPANO G. 1910, *Regione Campania. Pompei, Regione I*, in *NSc*, pp. 466-474.
- SPANO G. 1943, *La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei*, in *MemLinc*, 3, pp. 237-315.
- SPERA L. 1992, *Un cubicolo monumentale nella catacomba di Pretestato*, in *RACr*, 68, pp. 271-307.
- STAUFFER A. 1991, *Textiles d'Égypte de la Collection Bouvier*, Bern-Freiburg.
- STEFANI G. 1992, *Fontane nelle case delle città vesuviane*, in *Domus - Viridaria - Horti Picti*, Catalogo della mostra (Pompei, 5 luglio - 12 settembre 1992; Napoli, 6 luglio - 12 settembre 1992), Napoli, pp. 49-55.
- Storie da un'eruzione* 2003 = *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis*, Catalogo della mostra (Napoli, 20 marzo - 31 agosto 2003), a cura di A. D'Ambrosio, P.G. Guzzo, M. Mastroberto, Milano 2003.
- STRAZZULLA M.J. 1985, *Assisi romana*, Accademia Properziana del Subasio, 10, Assisi (PG).
- STROCKA V.M. 1977, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, VIII, 1, Wien.
- STROCKA V.M. 1996, *Pompeiani stili*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Suppl. II, IV, Roma.
- SULZE H. 1932, *Die unterirdischen Räume der Villa di Livia in Prima Porta*, in *RM*, 47, pp. 174-192.
- SWOBODA H. 1909, *Neue Funde aus dem altchristlichen Österreich*, Wien.
- TACCALITE F. 2004, *La cd. "Villa Grande" sotto la basilica di San Sebastiano fuori le Mura a Roma: i sistemi decorativi*, in *AIPMA VIII*, pp. 407-411.
- TAMMISTO A. 1997, *Birds in Mosaics. A Study on the Representation of Birds in Hellenistic and Romano-Campanian Tessellated Mosaics on the Early Augustan Age*, Acta Instituti Romani Finlandiae, vol. 18, Rome.
- TAVANO S. 1981, *Una pagina degli Scolia ariani. La sede e il clima del Concilio*, in *Atti del Colloquio internazionale sul Concilio di Aquileia del 381*, Atti della XI Settimana di Studi Aquileiesi (6-7 maggio 1981), *Antichità Altoadriatiche* 21, Udine, pp. 145-165.
- TAVANO S. 2000, *Giardino*, in *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*, a cura di G. Bergamini, S. Tavano, Milano, pp. 46-47.
- TESSARO PINAMONTI A. 1984, *Rapporti fra ambiente naturale ed architettonico nella villa romana del I sec. d.C. in Italia*, in *RdA*, 8, pp. 48-67.
- TESTINI P. 1968, *Tardoantico e paleocristiano. Postilla per una positiva definizione della più antica iconografia cimiteriale cristiana*, in *Tardoantico e Altomedioevo. La forma artistica nel passaggio dall'Antichità al Medioevo*, Atti del Convegno (Roma, 4-7 aprile 1967), Roma, pp. 121-141.
- TESTINI P. 1980, *Archeologia Cristiana*, Bari.

- TESTINI P. 1982, «Basilica», «domus ecclesiae» e aule teodoriane di Aquileia, in *Aquileia nel IV secolo*, Atti della XII Settimana di Studi Aquileiesi (30 aprile - 5 maggio 1981), *Antichità Altoadriatiche* 22, 2, Udine, pp. 369-398.
- THOMAS R. 1987, *Die römische Wandmalerei des 2. Jahrhunderts n. Chr., unter besonderer Berücksichtigung der Kölner Malereien*, in *Pictores per Provincias*, Cahiers d'Archéologie Romande, 43, Aventicum V, pp. 57-66.
- THOMAS R. 1993, *Römische Wandmalerei in Köln, Mainz*.
- TOSO S. 1995, *Il "trionfo di Venere": una nuova proposta di classificazione iconografica*, in *AISCOM II*, pp. 293-300.
- TRAN TAM TINH V. 1974, *Catalogue des peintures romaines du Musée du Louvre*, Paris.
- TUPLIN C. 1996, *The Parks and Gardens of the Achaemenid Empire*, in TUPLIN C. (ed.), *Achaemenid Studies*, Stuttgart, pp. 80-131.
- VAGLIERI D. 1903, *Gli scavi recenti nel foro romano*, in *BCom*, pp. 79-80.
- VAN LOHUIZEN-MULDER M. 1995, *The Mosaics in the Great Mosque at Damascus: a Vision of Beauty*, in *BABesch*, 70, pp. 193-213.
- VENIT M.S. 1988, *The Painted Tomb from Wardian and the Decoration of Alexandrian Tombs*, in *JARCE*, XXV, pp. 71-91.
- VENIT M.S. 1993, *The Landscape of Life: Allegory and Allusion in an Alexandrian Painted Tomb*, in *Bulletin Société Archéologique d'Alexandrie*, 45, pp. 383-390.
- VENIT M.S. 2002, *Monumental tombs of ancient Alexandria. The Theater of the Death*, Cambridge.
- VENTURI FERRIOLO M. 1987, *Eros e Afrodite. Alle origini dell'idea di Giardino*, in *Il Giardino. Idea, natura, realtà*, a cura di A. Tagliolini, M. Venturi Ferriolo, Milano, pp. 55-74.
- VENTURI FERRIOLO M. 1989, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano.
- VESPIGNANI V., VISCONTI C.L. 1874, *Antica sala da recitazioni ovvero Auditorio scoperto fra le rovine degli Orti Mecenziani nell'Esquilino*, in *BCom*, pp. 160-171.
- VILLA L. 2003, *Edifici di culto in Friuli tra l'età paleocristiana e l'alto medioevo*, in *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet. Von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, a cura di H.R. Sennhauser, München, pp. 501-515.
- VISMARA C. 1986, *I cimiteri ebraici di Roma*, in *Società romana e impero tardoantico*, II, Roma, pp. 351-392.
- VON HESBERG H. 1994, *Monumenta. I sepolcri romani e la loro architettura*, Milano [1. ed., 1992].
- WALLACE-HADRILL H. 1994, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton.
- WEITZMANN J. 1979, *Age of Spirituality*, New York.
- WILKINSON A. 1990, *Gardens in ancient Egypt: their Location and Symbolism*, in *Journal of Garden History*, 10, 4, pp. 199-208.
- WILPERT G. 1903, *Le pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano.
- WITT R. 2012, *One Final Message: The Painted Programs of Alexandrian Tombs*, in *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, 8, pp. 1-11.
- ZACCARIA RUGGIU A.P. 1995, *Spazio Privato e Spazio Pubblico nella città romana*, Roma.
- ZANKER P. 1993, *Villa e acculturazione: "abitare in Grecia"*, in *Pompei: società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino [1. ed., 1979], pp. 151-230.
- ZEVİ F. 1996, *La casa di Giulio Polibio*, in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Catalogo della mostra (Ferrara, 29 settembre 1996 - 19 gennaio 1997), a cura di M.R. Borriello, A. D'Ambrosio, S. De Caro, G.P. Guzzo, Ferrara, pp. 73-79.
- ZIMMERMANN N. 2005, *Wandmalerei*, in *Forschungen in Ephesos*, VIII, 6, a cura di H. Thür, Wien, pp. 105-131.
- ZIMMERMANN N., LADSTÄTTER S. 2010, *Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit*, Wien.

INDICE DELLE COSE NOTEVOLI

- Achille, 10, 54, 100, 185, 228
 Adone, 54, 97, 100, 107-108, 185,
 Africa Nova, 131
 Africa Proconsolare, 213, 222
 Africa settentrionale, 51
 Agrippa, 20, 32
 Aix-en-Provence, 120
 Alabanda, 69
 Albano Laziale, 146-147
 Alcinoo, 103, 113
 Amaltea, 26
 Ampurias, 115
 Anfushi, 23, 28-31, 33
 Antonino Pio, 125
Apis, 55, 63, 173, 192, 230
 Apocalisse di Paolo, 141
 Apocalisse di Pietro, 141
 Apollo, 23, 125
 Apostoli, 144
 Aquileia, 15, 133, 149-155, 159
 - Basilica, 15, 149, 151-156,
 Arianna, 54-55, 96, 99, 108-109, 173, 193
 Argo, 112
 Aristio Fusco, 111
 Arles, 149
 Arpino, 112
 Arpocrate, 56, 185, 228
 Asia, 214, 222
 Assisi, 21, 160, 223
 - *Domus Musae*, 21, 160, 223
 Atenione di Maronea, 10
 Atenodoro, 104
 Atteone, 24-25, 108-109
 Augusto, 18, 23, 25, 71, 117, 211

 Bauci, 9
 Boscoreale, 24, 25, 43, 88, 160, 223
 - Villa di *P. Fannius Synistor*, 24, 43, 160, 223
 Boville Ernica (FR), 147
 Brescia, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 153, 161, 162,
 223, 246
 - *Domus B*, 121, 122, 161, 223

 - *Domus C*, 118, 119, 120, 125, 162, 223
 - Santa Giulia, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 161, 162,
 223
 - Villa di San Rocchino, 119
 Bulla Regia, 11, 115, 122, 131-132, 213, 235
 - Casa del Pavone, 122, 131-132, 213-214, 235
 - Casa della Pesca, 132
 - Buon Pastore, 151, 155

 Caligola, 71
 Calipso, 103
 Callimaco, 21
 - *Epigramma 42*, 21
 Canopo, 28
 Capua, 23, 33
 Cassio Dione, 18, 78
 Centauro, 52, 61, 64, 167, 178, 224, 226
 Cerveteri (*Caere*), 23, 33
 Cesari, 18
 Chirone, 54, 100, 185, 228
 Cicerone, 9, 26, 33, 70-71, 103, 109, 111-112
 - *Ad Atticum*, 26, 33, 70, 103, 111-112
 - *Ad familiares*, 9, 103
 - *Ad Quintum fratrem*, 111-112
 - *Brutus*, 71
 - *De Oratore*, 103
 - *De finibus bonorum et malorum*, 103
 - *Pro Murena*, 109
 Ciro, 112-113
 Cisalpina, 156
 Clos de la Lombarde, 122-124, 217, 236, 253
 - Maison à Portiques, 122, 123, 125-126, 217, 236
 - Maison III, 124, 217, 217, 236
 Cnosso, 99
 Costantino, 151-152, 154
 Cristo (o Gesù), 144, 148

 Dedalo, 108
 Dellio, 109
 Desenzano del Garda, 121, 132, 163, 223
 - Villa tardoantica, 121, 132, 163, 223
 Diana, 24-25, 54, 108, 186, 228

- Dioniso (o Bacco), 12, 54-55, 57, 78, 96, 102, 106, 107, 109, 124-125, 173-174, 185, 207, 225
 Dirce, 109
D. Lucretius Satrius Valens, 114
 Domizio Apollinare, 17, 94, 105
- Efeso, 11, 15, 127-128, 140, 214, 236
 - Casa 2 (v. anche Hanghaus 2), 15, 126, 127, 214, 236
 Egitto, 11, 28, 3, 56, 61
 - Alessandria, 29-31
Enoch (Libro di), 141
 Epicuro, 94-95
 Ercolano, 27, 36-37, 40, 43-44, 47-48, 52, 56, 60-61, 63-64, 70-72, 75, 80, 83, 87-88, 90-91, 118, 159, 163, 208, 222-224, 234
 - Area sacra, Sacello A, 27, 36-37, 56, 60, 63, 70, 88, 90-91, 165, 224
 - Casa del Gran Portale (V, 35), 43, 61, 71, 87, 165, 223
 - Casa dello Scheletro (III, 3), 60, 71, 163, 223
 - Casa del Mosaico di Nettuno e Anfitrite (V, 6-7), 40, 47-48, 52, 65-66, 71-72, 75, 97, 118, 165, 223
 - Casa del Tramezzo di legno (III, 11), 37, 44, 52, 60, 72, 83, 88, 164, 223,
 Ercole, 185
 Ermafrodito, 54, 61, 89, 193, 230
 Eros, 54, 97, 100, 185, 228
 Esperidi, 185
 Eteocle, 109
 Euripide, 24
- Fedra, 108
 Fedro, 102
 Filemone, 9
 Filostrato, 85
 - *Vita di Apollonio di Tiana*, 85
 Flora, 185
 Fortuna, 56, 166
 Fréjus, 38-39, 69, 83, 216, 236
 - *Domus* nell'area di place J. Formigé, 38-39, 69, 83, 216, 236
- Galatea, 25, 97, 108
 Gallia, 119, 216, 222
 - *Domus*, 216, 236
 - Épiasis-Rhus, 118, 123, 216, 236
 Genesi, 141, 144
 Giona, 32, 152, 155
 Giudea, 219, 222
 Giunone, 112
- Icaro, 109
 Ilisso, 102
 Ippolito, 10, 108
 Iside, 56, 78, 166, 173, 185, 228
 Italia, 28, 160, 222
- Ivrea, 166, 224
 - Villa suburbana, 166, 224
- Laurento, 114
 Lazio, 147
 Leiden,
 Lestrigoni, 25
 Linterno, 113
 Livia, 18, 20, 28, 31, 126
 Luciano, 109
 - Αληθών Δηγημάτων, 109
 Lucrezio, 95, 104, 107
 - *De rerum natura*, 95, 104, 107
Lykinos, 69
- Manlio Vopisco, 113
 Marco Aurelio, 124
 Marte, 54, 99-100, 107-108, 79, 227
 Masada, 32, 78, 219, 237
 - Palazzo di Erode, 32, 78, 219, 237
 Mecenate, 21, 28, 106
 Medea, 10
 Menade, 54, 55, 96, 107-109, 119, 131, 173, 193, 212
 Menandro, 24
 Mercurio (*Ermes*), 55, 103, 142, 213, 235
 Messalina, 109
 Mitra, 134, 168
 Musa (retore), 70
- Narbonne, 118-119, 121-126, 153, 217, 236
 Natura, 126
 Nereide, 97, 188
 Nerone, 18, 117
 Nilo, 28
 Ninfa, 11, 15, 26, 53-54, 61, 89, 96, 102-103, 107-108, 171, 175, 182, 193, 200-201, 204, 225-227, 230, 232-233, 240
 Norico, 119, 220
 - *Virunum*, 115, 117-120, 124, 220, 237
- Óbuda (*Aquincum*), 124, 221, 237
 - Fortezza legionaria di *Aquincum*, 221, 237
 Omero, 103, 239
Oplontis, 23, 40-41, 46-47, 50, 52-53, 57, 61, 64-66, 71-72, 85-87, 166, 222, 224
 - Villa (di *Poppaea*), 23, 40-41, 46-47, 50, 52-53, 57, 61, 64-66, 71-72, 85-87, 166, 224
 Oracoli Sibillini, 141
 Orazio, 21, 27, 68, 106-107, 109, 111, 240
 - *Ars Poetica*, 27, 68
 - *Carmina*, 109
 - *Epistulae*, 106, 111
 Ore (v. anche *Horae*), 122-124, 126, 217
 Orfeo, 12, 86, 97, 100-101, 106, 113, 170, 189, 200, 229
 Osiride, 56, 78, 173, 225
 Ostia, 124, 133-137, 139, 167, 224

- Mitreo “delle Sette Porte” (IV, V, 13), 133-134, 139, 167, 224
- Terme dei Sette Sapienti, 134, 136-137, 168-169, 224
- Terme del Filosofo, 135, 137, 168
- Terme della Basilica cristiana, 135
- Terme della Trinacria, 135, 168
- Terme delle Sei Colonne, 135, 168
- Terme dell’Invidioso, 135, 168
- Terme di *Buticosus* (I, XIV, 8), 134-137, 168, 224
- Terme di Nettuno, 135, 168
- Terme Marittime, 135, 168
- Ovidio, 9, 100-101, 103, 112, 239
 - *Fasti*, 103
 - *Metamorfosi*, 9, 100-101, 112
- Padova, 10, 27, 102
- Pan, 31, 119, 129, 131, 163, 212, 218
- Pasifae, 108
- Passio Perpetuae et Felicitatis*, 141
- Patroclo, 10
- Pergamo, 120, 124, 128, 139, 215, 236
 - Casa del Console Attalo Paterchiano, 120, 128, 215, 236
- Persia, 30, 134, 168
- Petronio, 70, 110
 - *Satyricon*, 70, 110
- Plauto, 53, 107
- Plinio il Vecchio, 17, 18, 25-26, 28-29, 53, 93-94, 105, 107, 114, 241
 - *Naturalis Historia*, 18, 25-26, 28-29, 53, 107
- Plinio il Giovane, 71, 93, 114, 241
 - *Epistulae*, 12, 17, 71, 93, 105, 114
- Polifemo, 25, 97, 108
- Polinice, 109
- Pompei, 17, 23, 27, 37-49, 52-57, 60-65, 68-69, 71, 73-77, 79-81, 83-84, 86, 88-89, 98-102, 104-105, 107, 110, 113-115, 119, 159, 169, 222, 224-234
 - Albergo (VII, 11, 11-14), 53, 60, 83, 201, 232
 - Casa (I, 2, 17), 60, 72, 170, 224
 - Casa (I, 12, 16), 36, 52, 60, 82, 83, 112, 177, 226
 - Casa (I, 16, 3), 70, 177, 226
 - Casa (II, 9, 5), 37, 53, 60, 180, 227
 - Casa (V, 2, 15), 60, 72, 182, 227
 - Casa (V, 3, 7), 60, 83, 183, 227
 - Casa (V, 4, c), 52, 183, 227
 - Casa (VII, 3, 11-12), 196, 231
 - Casa (VII, 3, 30), 39, 42, 60, 114, 196, 231
 - Casa (VII, 6, 7), 43, 72, 88, 97, 100, 199, 231
 - Casa (VII, 6, 28), 43, 52, 60, 63-65, 72, 88, 199, 232
 - Casa (VII, 10, 3.14), 83, 201, 232
 - Casa (VII, 14, 14-15), 60, 71, 201, 232
 - Casa (IX, 5, 6.17), 48, 69, 83, 97, 204, 233
 - Casa (IX, 7, 24-25), 83, 204, 233
 - Casa (IX, 8, 2), 42, 83, 205, 233
 - Casa (IX, 14, c), 71, 206, 233
 - Casa annessa alla Casa dell’Efebo o di *P. Cornelius Tages* (I, 7, 19), 38, 48, 52-53, 60, 71-72, 88, 98, 172, 225
 - Casa bottega (VII, 9, 27/ 40-41), 36, 60, 200, 232
 - Casa con osteria a giardino (II, 9, 5.7), 52, 60, 73, 180, 227
 - Casa degli Archi (I, 17, 4), 40, 47, 52, 57, 60, 64, 72, 85, 178, 226
 - Casa degli Epigrammi (V, 1, 18), 54, 60, 97, 181, 227
 - Casa degli Scienziati o Gran Lupanare (VI, 14, 43), 75-76, 190, 229
 - Casa dei Ceii (I, 6, 15), 47, 52-53, 85, 98, 113, 171, 225
 - Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (I, 9, 5), 17, 27, 36, 44, 45, 48-56, 57-58, 60, 62-64, 68, 78-79, 83-85, 88, 90, 93, 105, 109, 121, 124, 172, 225
 - Casa dei Dioscuri (VI, 9, 6.7), 36, 46, 58, 60, 72, 87, 108, 188, 229
 - Casa dei Vasi di vetro o del Granduca Michele (VI, 5, 5), 60, 72, 185, 228
 - Casa dei *Vettii* (VI, 15, 1), 60, 120, 190, 229
 - Casa del Bracciale d’oro (VI, 17 *Ins. Occ.*, 42), 2, 27, 36-37, 42-45, 48, 50-52, 55, 57, 60, 62-64, 68, 72-73, 75, 78, 79, 83, 86, 89, 93, 104-105, 119, 121, 192, 230
 - Casa del Centauro (VI, 9, 3.5), 48, 97, 188, 229
 - Casa del Centenario (IX, 8, 3.7), 41, 47, 52, 57, 61, 64, 71, 73-74, 97, 205, 233
 - Casa del Forno a riverbero (VII, 4, 29), 69, 83, 197, 231
 - Casa del Granduca di Toscana (VII, 4, 56), 39, 60, 60, 72, 75, 198, 231
 - Casa del Labirinto (VI, 11, 8.10), 55, 60, 64, 76, 89, 108, 188, 202, 229
 - Casa della Caccia antica (VII, 4, 48), 37, 48, 60, 97, 98, 197, 231
 - Casa della Fontana d’amore (IX, 2, 6-7), 48, 52-54, 61, 64, 75, 97, 203, 233
 - Casa della Fontana grande (VI, 8, 22), 40, 46-48, 60, 72, 75, 87, 97-98, 187, 228
 - Casa della Fontana piccola (VI, 8, 23.24), 40, 46, 48-49, 58, 60, 72, 74-75, 87-88, 97-98, 118, 187, 229
 - Casa della Venere in bikini (I, 11, 6.7), 40, 46-47, 52-53, 57, 60, 64, 71, 82, 118, 175, 226
 - Casa della Venere in conchiglia (II, 3, 3), 37-38, 46-47, 52-54, 57-58, 60, 66, 72, 85, 97, 100, 107, 114, 178, 227
 - Casa delle Amazzoni (VI, 2, 14), 11, 40, 46, 56-57, 60, 71, 88, 97-98, 118, 184, 228
 - Casa delle Quadrighe (VII, 2, 25), 48-50, 52, 55, 60, 71, 97, 194, 231
 - Casa dell’Orso ferito (VII, 2, 44-46), 36, 46-48, 52, 57, 60, 64, 71, 75, 82, 97, 98, 108, 195, 231
 - Casa del Menandro (I, 10, 4), 23-25, 43, 48, 50, 61, 69, 174-175, 226
 - Casa del Poeta tragico (VI, 8, 3.5), 46, 60, 72, 186, 228
 - Casa di Adone ferito (VI, 7, 18), 54, 185, 228
 - Casa di Apollo (VI, 7, 23), 54, 57, 60, 71, 75, 87, 186, 228
 - Casa di Cerere (I, 9, 13), 40, 44, 53, 55, 57, 60, 88, 97, 174, 225

- Casa di Laocoonte con annessi *taberna* e panificio (VI, 14, 28.33), 60, 83, 108, 190, 229
- Casa di *L. Caecilius Iucundus* (V, 1, 26), 48, 60, 181, 227
- Casa di Loreio Tiburtino, 55
- Casa di *Ma. Castricius* (VII, 16 *Ins. Occ.*, 17), 64, 76, 89, 107-108, 202, 232
- Casa di *Marcus Lucretius* (IX, 3, 5.24), 71, 98, 204, 233
- Casa di *M. Epidius Sabinus* (IX, 1, 22.29), 61, 72, 75, 83, 203, 232
- Casa di Mercurio (VII, 2, 35), 52, 57, 60, 71, 195, 231
- Casa di *M. Fabius Amandio* (I, 7, 2.3), 40-41, 48, 52, 60, 66, 118, 171, 225
- Casa di *M. Gavius Rufus* (VII, 2, 16-17), 60, 71, 194, 230
- Casa di *M. Tofelanus Valens* (V, 1, 28), 60, 182, 227
- Casa di *Optatio* (VII, 2, 13-15), 60, 63, 71, 108, 193, 230
- Casa di *P. Crusius Faustus* (VI, 15, 2), 60, 83, 191, 230
- Casa di Polibio (IX, 13, 1-3), 53, 78-79, 90, 105, 120, 206, 233
- Casa di Romolo e Remo (VII, 7, 10), 46, 52-54, 60, 72, 83, 97, 100, 102, 120, 200, 232
- Casa di Sallustio (VI, 2, 4), 36, 42-43, 48, 50, 52, 57-58, 60, 71-72, 85, 88, 184, 228
- Casa di *Stallius Eros* (I, 6, 13), 36, 37, 55, 60, 86, 97, 100, 170, 225
- Casa di *Vesonius Primus* o di Orfeo (VI, 14, 20), 41, 48, 50, 53, 57, 60, 63, 86, 97, 100-101, 189, 229
- Casa lungo la via degli Augustali, 61, 207, 234
- Caupona (I, 11, 16), 38, 52, 60, 71, 73, 175, 226
- Caupona (VIII, 7, 1), 60, 202, 232
- Caupona di *Sotericus* (I, 12, 3), 70, 176, 226
- *Domus Volusii Fausti* (I, 2, 10), 60, 72, 97, 169, 224
- Grande Palestra, 37, 73, 180
- Necropoli di Porta Ercolano, Tomba n. 23 di *G. Vibius Saturninus*, 61, 80, 81, 208, 234
- Necropoli di Porta Nocera, Tomba n. 19, 61, 80, 81, 208, 234
- Necropoli di Porta Vesuvio, Tomba di *C. Vestorius Priscus*, 55, 61, 80, 207, 234
- Officina del *garum* degli *Umbricii* (I, 12, 8), 41, 48, 57-58, 60, 66, 86, 176, 226
- Panificio (V, 4, 1), 183, 227
- Terme del Foro (VII, 5, 2), 60, 64, 77, 89, 106, 198, 231
- Terme Stabiane (VII, 1, 8), 40, 52-55, 57, 60, 64, 77, 89, 105-106, 118, 193, 198, 230
- Villa di Diomede, 61, 77, 83, 207, 234
- Posidonio, 104
- Priapo, 129, 218
- Quintiliano, 95, 102
 - *Institutio Oratoria*, 95, 102
- Quinto Ortensio Ortalo, 9
- Rodi, 21
- Roma, 11, 14, 17-23, 28, 30, 32-33, 37, 59, 62, 69, 78, 80, 96, 111, 118, 125, 130, 140-146, 154, 208, 234-235
 - *Auditorium* di Mecenate, 11, 20-22, 24, 36-37, 39-40, 44, 51-53, 57, 78, 83-85, 89, 95-97, 99, 106, 111-112, 118, 120, 128, 210, 235
 - Casa delle Vestali, 11, 22-23, 52, 57, 77-78, 111, 211, 235
 - Catacomba *ad Decimum* di Grottaferrata, 144
 - Catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, 141, 146
 - Catacomba di Domitilla, 141, 143, 146, 148
 - Catacomba di Pretestato, 146
 - Catacomba di S. Ciriaca, 154
 - Catacomba di S. Callisto, 141, 143, 146, 148
 - Catacomba di S. Ermete, 141, 146, 148
 - Catacomba di Vigna Randanini, 144
 - Catacombe di Commodilla, 144
 - *Coemeterium Maius*, 141, 146
 - Colombario di via Taranto, 142
 - *Domus Aurea*, 111, 211, 235
 - *Domus Petri*, 133, 145
 - *Domus Publica*, 22, 77, 111, 211
 - Esquilino, 25, 78
 - *Horti Lamiani*, residenza imperiale, 69, 111, 211, 235
 - *Horti Maecenatiani*, 78
 - Ipogeo detto di Scarpone, 140
 - Ipogeo di via Appia Pignatelli, 141, 144
 - Ipogeo di via Dino Compagni, 125, 144-145
 - Ipogeo di via Ravizza, 140, 142
 - Mausoleo di *Clodius Hermes*, 142
 - Museo Nazionale Romano, 146, 209
 - Palatino, 111
 - San Sebastiano (area cimiteriale), 145, 146
 - SS. Giovanni e Paolo (chiesa), 133, 145
 - Tomba della via Portuense, 140, 144
 - Tomba della via Trionfale, 140, 142
 - Tomba di *Patron*, 11, 80, 90-91, 110, 212, 235
 - Via Genova, 130-131, 133, 212, 235
 - Villa della Farnesina, 11, 20, 22, 27, 32, 35-36, 39, 44, 52, 57, 68, 85, 95, 111, 118, 120, 209, 234
 - Villa di Livia (di Prima Porta o *ad gallinas albas*), 11, 13, 16-23, 25-26, 28-32, 35-36, 39-40, 42-43, 50-51, 57, 61-62, 77, 83-85, 87, 90, 95-96, 101, 111-112, 118, 120, 123, 126-127, 134, 208, 234
- Rouen, 129, 218, 236
 - Villa presso Delacroix-Beaux Arts, 129, 218, 236
- Rudston, 115
- Sabinus Tiro*, 28
- Sallustio, 103
 - *De Catilinae coniuratione*, 103
- Salonicco, 155
- Satiro, 15, 25, 53-54, 55, 57, 61, 88, 96, 99, 102, 107-108, 119, 129, 162-163, 173, 193, 204, 218, 223, 230, 240
- Scipione il Vecchio, 113
- Seneca, 27, 70-71, 101, 106, 112-113

- *Controversiae*, 27, 70
- *De ira*, 71
- *De tranquillitate animi*, 104
- *Epistulae*, 113
- *Oedipus*, 101
- Serapide, 56, 185, 228
- Serbia, 154-155
 - *Naissus*, 154-155
- Servio, 26, 57, 103
 - *Ad Aeneidem*, 26
- Sestio, 104
- Sfinge, 11, 28, 52, 55, 61, 64-65, 90, 96, 114, 166-167, 170-171, 174-176, 178, 184, 189, 192-193, 195, 199, 204, 206, 224-226, 229-230, 232-233
- Sileno, 54, 61, 89, 107-108, 119, 181, 193, 200, 227, 230, 232
- Siracusa, 143
 - Catacomba Cassia, 143
- Spagna, 51
- Stagioni, 124, 131
- Stazio, 101, 108, 113, 240
 - *Silvae*, 108, 113-114
 - *Thebais*, 101
- Strasburgo (*Argentoratum*), 116, 219, 237
 - *Domus* romana al di sotto della Thomasplatz-Thomasgasse, 116, 219, 237
- Stadius*, 25-27
- Svetonio, 18, 21, 70-71
 - *Augusto*, 71
 - *Galba*, 18
 - *Tiberio*, 21
- Tacito, 109
 - *Annales*, 109
- Taranto, 23, 33, 142
- Tell-el-Amarna, 28, 30
 - Palazzo Nord, 28, 30
- Teodoro (vescovo), 149, 152, 154
- Teseo, 10, 99, 108
- Tiberio, 21, 70
- Tremellio Scrofa, 33
- Troilo, 10
- Ulisse (v. anche Odisseo), 10, 25, 103
- Vallon (Svizzera), 119
- Varrone, 9, 11-12, 33, 112
 - *De re rustica*, 9, 11-12, 33, 106, 112
- Venere, 12, 15, 47, 53-54, 56, 96-97, 99-100, 102, 107-109, 112, 125, 166, 170, 172, 175, 179-180, 194, 199, 225-227, 230, 240
- Verona, 132, 213, 235
 - Edificio di via Cantore n. 18, 132, 213, 235
 - Porta Borsari, 132, 213
- Virgilio, 9, 57, 103, 105, 140
 - *Aeneis*, 26, 103, 140
 - *Bucolica*, 105
 - *Georgica*, 9, 57
- Vitruvio, 24, 69, 83, 111
 - *De Architectura*, 24, 69, 83, 111
- Vittoria, 19, 124, 151, 155, 209, 234
- Zeus, 26
- Zoroastro, 134, 168

VOLUMI EDITI

1. *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio – 1 giugno 2001), a cura di Isabella Colpo, Irene Favaretto, Francesca Ghedini, 2002
2. *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., civ., II, 20, 26). L'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*, a cura di Francesca Ghedini, Silvia Bullo, Paola Zanovello, 2003
3. *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di Francesca Ghedini, Isabella Colpo, Marta Novello, con la collaborazione di Elisa Avezzi, 2004
4. Andrea Raffaele Ghiotto, *L'architettura romana nelle città della Sardegna*, 2004
5. *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di Isabella Colpo, Irene Favaretto, Francesca Ghedini, 2006
6. Paolo Bonini, *La casa nella Grecia romana. Forme e funzioni dello spazio privato fra I e VI secolo*, 2006
7. Federica Rinaldi, *Mosaici e pavimenti del Veneto. Province di Padova, Rovigo, Verona e Vicenza (I sec. a.C. - VI sec. d.C.)*, 2007
8. *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*, Atti del Convegno Internazionale (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), a cura di Isabella Colpo, Irene Favaretto, Francesca Ghedini, 2007
9. Maddalena Bassani, Sacraria. *Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, 2008
10. Veronica Provenzale, *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei. Enea e Didone, Marte e Venere, Perseo e Andromeda*, 2008
11. Elisa Lanza, *La ceramica "di Gnathia" al Museo Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia. Ipotesi di ricontestualizzazione*, 2008
12. Marianna Bressan, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, 2009
13. Francesca Ghedini, *Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica*, 2009
14. *Intra illa moenia domus ac penates (Liv. 2, 40, 7). Il tessuto abitativo nelle città romane della Cisalpina*, Atti delle Giornate di Studio (Padova, 10-11 aprile 2008), a cura di Matteo Annibaletto, Francesca Ghedini, 2009
15. *Olio e pesce in epoca romana. Produzioni e commercio nelle regioni dell'alto Adriatico*, Atti del Convegno (Padova, 16 febbraio 2006), a cura di S. Pesavento Mattioli, M. B. Carre, 2009
16. *Gesto-immagine tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*, Giornata di Studio (Isernia, 18 aprile 2007), a cura di M. Baggio, M. Salvadori, 2009
17. Isabella Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C.-I secolo d.C.)*, 2010
18. *Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei*, Atti del Convegno (Padova, 18 febbraio 2008), a cura di Isabella Colpo, Aurora Di Mauro, Francesca Ghedini, 2010
19. *Religionem significare (Cic., Verr., II, IV, 1, 2-4). Aspetti storico-religiosi, giuridici e materiali dei sacra privata nel mondo romano*, Atti dell'incontro di studio internazionale (Padova, 8-9 giugno 2009), a cura di M. Bassani, F. Ghedini, 2011
20. *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma, 2011
21. *Aquae Patavinae. Il termalismo antico nel comprensorio euganeo e in Italia*, Atti del I Convegno Nazionale (Padova, 21-22 giugno 2010), a cura di Maddalena Bassani, Marianna Bressan, Francesca Ghedini, 2011
22. Michele Bueno, *Cultura musiva nella VII regio. Mosaici e pavimenti dell'Etruria centro-settentrionale*, 2011
23. *Atria longa patescunt: le forme dell'abitare nella Cisalpina romana*, a cura di Francesca Ghedini, Matteo Annibaletto, 2012
24. *L'edilizia privata antica di Aquileia*, Atti del Convegno (Padova 21-22 febbraio 2010), a cura di Jacopo Bonetto, Monica Salvadori, con la collaborazione di Caterina Previato, Alessandra Didonè, 2012
25. Giovanna Falezza, *Il paesaggio sacro della Macedonia romana*, 2012
26. *Aquae Patavinae. Montegrotto Terme e il termalismo in Italia. Aggiornamenti e nuove prospettive di valorizzazione*, Atti del II Convegno nazionale (Padova, 14-15 giugno 2011), a cura di M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini, 2012
27. *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Atti del Convegno (Padova-Verona, 18-20 maggio 2011), a cura di M.S. Busana, P. Basso, 2012
28. *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, 2012
29. *Aquae Salutiferae. Il termalismo tra antico e contemporaneo*, Atti del Convegno Internazionale (Montegrotto Terme, 6-8 settembre 2012), a cura di M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini, 2013
30. Cecilia Rossi, *Le necropoli urbane di Padova romana*, 2014
31. *Cura, preghiera e benessere. Le stazioni curative termominerali nell'Italia romana*, a cura di M. Annibaletto, M. Bassani, F. Ghedini, 2014

32. Caterina Previato, *Aquileia. Materiali, forme e sistemi costruttivi dall'età repubblicana alla tarda età imperiale*, 2015
33. Giulia Salvo, *Miti scolpiti, miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, 2015
34. *TECT 1. Un progetto per la conoscenza della pittura parietale romana nell'Italia settentrionale*, a cura di M. Salvadori, D. Scagliarini, con A. Coralini, A. Didonè, R. Helg, A. Malgieri, G. Salvo, 2015
35. *TECT 2. La pittura frammentaria di età romana: metodi di catalogazione e studio dei reperti*, Atti della giornata di studio (Padova, 20 marzo 2014), a cura di M. Salvadori, A. Didonè, G. Salvo, 2015
- in preparazione:*
I pavimenti romani di Aquileia. Contesti, tecniche, repertorio decorativo, a cura di F. Ghedini, M. Bueno, F. Rinaldi, M. Novello
Giulia Simeoni, «*Forme mutate in nuovi corpi*». *Le metamorfosi di Ovidio illustrate nel Codice Panciatichi 63*
Maddalena Bassani. *Sacra privata. La documentazione archeologica nell'Italia centrale*