

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 13 - 14



estratto

2006-2007 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 13 - 14

In copertina: Pithos a rilievo con la presa di Troia (*Museo di Mikonos*)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 13 - 14

2006 - 2007 Napoli

Comitato di Redazione

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

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

OSSERVAZIONI SUL FREGIO DELLA VILLA ROMANA DELLA FARNESINA*

IRENE BRAGANTINI – ROSANNA PIRELLI

Il fregio oggetto di questo riesame costituiva parte della decorazione del salone nero della Villa romana della Farnesina. L'ambiente, prolungato da un'ampia anticamera, si apriva su un'area scoperta decorata con pitture di giardino ed era collocato tra i due noti cubicoli sontuosamente decorati a fondo rosso a base di cinabro. Con questo colore doveva vivamente contrastare il fondo monocromo nero del triclinio, per il quale il colore scelto e l'esposizione a sud suggeriscono un uso invernale (l'ambiente è noto come triclinio C: cfr. pianta a fig. 1). La decorazione di questi ambienti – come dell'intero complesso – viene normalmente collocata intorno agli anni 20 del I secolo a.C.¹.

Riassumiamo qui brevemente i dati relativi a questo importante complesso, venuto in luce a Roma negli ultimi decenni dell'Ottocento in occasione della costruzione degli argini del Tevere e ora esposto nelle sale del Museo di Palazzo Massimo. Il monumento si segnala per l'assoluta novità delle soluzioni che esso propone, sia per quanto riguarda l'impianto planimetrico² che per gli allestimenti decorativi. Il valore di modello che questo complesso assumerà nelle realizzazioni dei decenni successivi – sia sul piano architettonico, che su quello decorativo – è indizio certo di una committenza di altissimo livello, da più autori collegata direttamente alla cerchia di personaggi più vicini

ad Augusto³. Per quanto in particolare riguarda le pitture, siamo qui di fronte a quel definitivo rifiuto del linguaggio espresso dalla decorazione domestica di età tardorepubblicana, che segnala anche in quest'ambito l'avvento dell'età augustea⁴.

L'analisi dell'evidenza archeologica permette di riconoscere nel committente della villa una importante figura sociale, per la quale è attiva una ampia *équipe* di decoratori, comprendente pittori e stuccatori. Questi a loro volta si segnalano per l'ampiezza del repertorio iconografico e la padronanza delle varie tecniche pittoriche, segno sicuro di artigiani che si sono formati a contatto con le più importanti manifestazioni di quest'arte. In accordo con quanto sappiamo dello statuto e della posizione sociale dei pittori in età romana, non conosciamo i nomi degli artigiani qui attivi: al noto graffito *Seleukos epoiei* presente sulla parete di uno dei cubicoli non andrà infatti attribuito altro significato che quello di segnalare la presenza di una persona con questo nome, che parla e scrive in greco, nell'*équipe* che ha lavorato alle decorazioni della villa⁵. Visto il luogo assolutamente secondario in cui è tracciato questo graffito, esso non andrà certo considerato come una "*signature d'artiste*", testimonianza di quel riconoscimento sociale della figura dell'artista che sta dietro l'apposizione del suo nome in un punto esposto, costitutivo e non accessorio, dell'opera⁶.

* Ringraziamo la Soprintendenza Archeologica di Roma per le fotografie che illustrano il contributo.

¹ Sulle pitture della villa cfr. Bragantini-de Vos 1982; Bragantini 1998.

² Cfr. Krause 2000.

³ Il Krause riprende con nuovi argomenti le ipotesi che, anche su base topografica, attribuivano la proprietà della villa ad Agrippa: indipendentemente da una identificazione "personale", il livello della committenza risulta confermato dalla ripresa di alcune fondamentali innovazioni architettoniche della villa della

Farnesina nella *villa Jovis* di Tiberio (cfr. in part. Krause 2000, pp. 60, 65, 67-68). Interessante in questo contesto il contributo di Foresta 2004.

⁴ Sul significato delle scelte decorative e iconografiche nella pittura delle case tra tarda età repubblicana e età augustea cfr. Bragantini 1995.

⁵ Bragantini-de Vos 1982, fig. 1; sul significato del nome cfr. Solin 1980-81, p. 232.

⁶ In questi casi, e secondo una tradizione che si può seguire nella letteratura artistica antica, la presenza della firma vale come

Le pareti del salone nero presentano, al di sopra dello zoccolo geometrico, una zona mediana scandita in pannelli per mezzo di candelabri dai quali pendono festoni di foglie e sormontati da figure femminili. I pannelli della zona mediana hanno l'aspetto di lastre monocrome, sulle quali sono accennati con rapidissimi tratti e colori di toni molto scuri piccole figure umane, che (anticipando quelle che saranno le caratteristiche dei "paesaggi architettonici" dei decenni successivi) agiscono in un particolare tipo di paesaggio nel quale elementi monumentali, quali archi e templi, si trovano accanto a un'ambientazione agreste, nella quale molti elementi (capanne con tetti di frasche, palme e nidi di cicogne), rimandano al paesaggio dell'Egitto.

Sopra la zona mediana corre un basso fregio⁷, dipinto anch'esso sul fondo nero della parete, ma con un uso dei colori assai diverso da quello ora descritto.

Molto danneggiato in alcune parti, il fregio è stato oggetto fin dal momento della scoperta di analisi volte a ricostruire il suo contenuto narrativo e le modalità della composizione che, anche se non esclusivamente, propone spesso nello spazio di uno scomparto delimitato da una coppia di candelabri la rappresentazione di un "antefatto", che motiva il ricorso di alcuni personaggi a una figura giudicante. In molte delle sezioni del fregio questa è rappresentata in trono, accompagnata da guardie in armi che contribuiscono a definirne il carattere. Questa coerenza narrativa e compositiva caratterizza

segno di "mutuo riconoscimento": sia da parte dell'artista, che ha coscienza del valore della propria *technè* e della propria posizione nella società, che da parte del committente (colui che normalmente "firma la dedica"), che consente all'artista di apporre il proprio nome in termini che comprendono l'etnico e la filiazione.

⁷ Il fregio è alto cm. 13,5. Sulla parete destra, quasi all'altezza

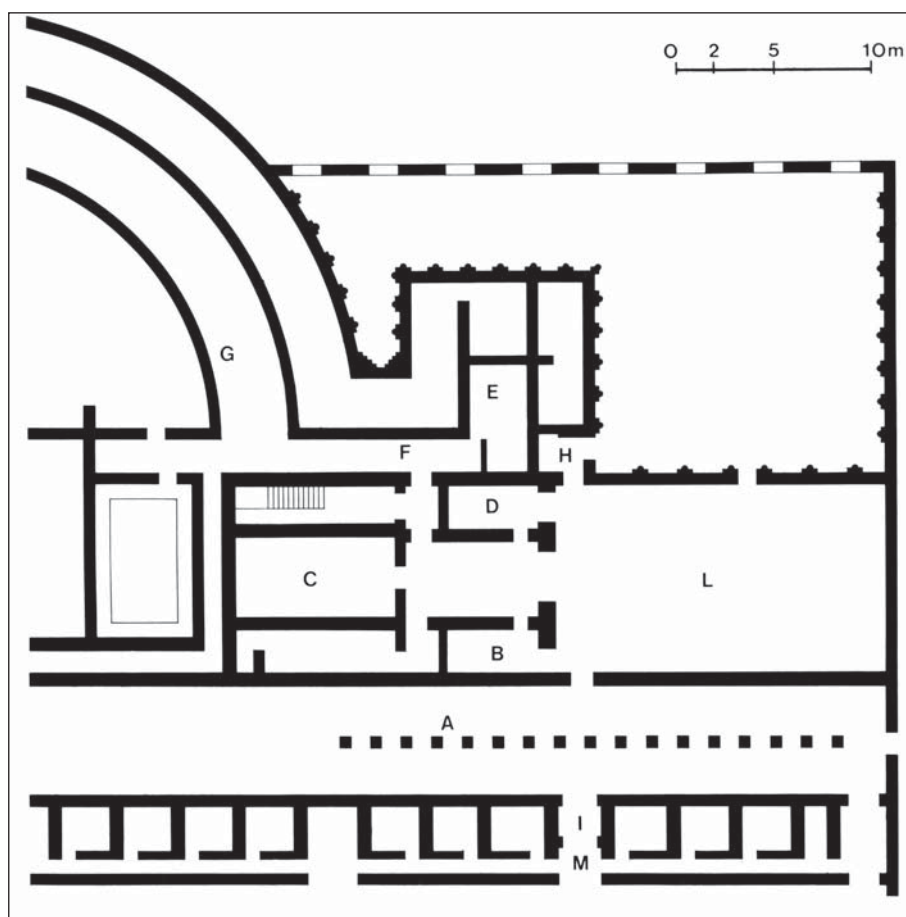


Fig. 1. Villa romana della Farnesina, pianta schematica con indicazione degli ambienti dipinti.

in particolare il fregio della parete sinistra, mentre sulla parete destra sembrano contemplate anche altre sequenze narrative, nelle quali sono presenti sperimentate convenzioni (figure che si danno le spalle, inserzione di singoli elementi architettonici etc.), riconducibili ai moduli della "narrazione continua", per segnalare gli "stacchi" tra i vari momenti di una stessa scena nella quale compaiono gli stessi personaggi.

La lettura del fregio, che qui richiameremo solo per grandi linee, comincia tradizionalmente dall'angolo tra parete di fondo e parete destra, in una scena occupata solo da tre personaggi. Al ritmo più disteso della figurazione, che ben si accorderebbe a un inizio, corrisponde il fatto che – se l'ambiente ha effettivamente

della parete di ingresso, si apriva originariamente una porta, che collegava l'ambiente ad un vano con scala. La porta è stata in seguito murata, e la tamponatura decorata come il resto dell'ambiente. Insieme ai quadretti ridipinti nel criptoportico A, si tratta di uno dei pochi casi di rifacimenti pittorici di questo complesso, per il resto notevolmente "unitario".

accolto un triclinio⁸ – la lettura sembra destinata alla persona che ne occupa la posizione di maggior prestigio. La scena si apre con una statua (itifallica?) su alta base presso la quale è un contadino, riconoscibile per l'abbigliamento succinto e il pileo sul capo (fig. 2a): questi sembra osservare non visto due personificazioni, una maschile, barbata e anziana, con veste azzurra e rhyton nella destra alzata, rivolta verso una figura femminile con delle canne sul capo, nelle quali si è recentemente e convincentemente proposto di riconoscere il Nilo e Euthenia (fig. 2b)⁹. Nello stesso scomparto il contadino, ora “in abito da viaggio”, con una corta tunica e lo stesso copricapo, si allontana rapidamente, a grandi passi.

Segue, dopo un'ampia lacuna corrispondente allo spazio di quattro scomparti, una scena di non chiara identificazione, che comprende a sinistra gli armati e il vecchio giudice, al quale si rivolgono alcuni personaggi, mentre a destra sono due figure presso una scala (fig. 2c). Meglio riconoscibile è il nucleo narrativo dei due scomparti adiacenti, nel quale agiscono due figure – che copricapo (?) e abbigliamento succinto caratterizzano come “di basso ceto” (fig. 2d). Di queste due figure, una è successivamente rappresentata mentre, non vista (fig. 2e), sembra spiare la sorte del suo compagno, che due personaggi maschili in abbigliamento succinto e in atteggiamento “aggressivo” scoprono nascosto sotto una cesta (fig. 2f).

La scena, con gli stessi tre personaggi, prosegue nel pannello contiguo (fig. 2g). Il tratto finale della parete destra, in corrispondenza di una porta murata, è stato ridipinto in antico.

Nulla si può dire del poco che si è conservato sulla parete di ingresso, dove a destra della porta sono stati riposizionati alcuni frammenti nei quali si riconoscono due figure: una con veste violacea tiene dritta davanti a sé una lunga asta e quasi copre una seconda figura, che brandisce nella sinistra alzata un corto pugnale.

Complessivamente più chiara è la lettura delle

scene sulla parete sinistra, della quale richiameremo i soggetti seguendo la scansione dei pannelli.

Il primo scomparto si apre con la rappresentazione di una barca (della quale si intravede solo una parte) verso la quale fanno cenno due figure maschili, la cui umile condizione è segnalata dalle vesti succinte e dal cappello “ad elmo” di uno di essi, che sembra lo stesso dei personaggi della fig. 2d (fig. 2h). Essi sono poi condotti al cospetto della figura maschile “giudicante”, presso la quale sono figure di armati (fig. 2i).

Nel secondo scomparto due donne, che reggono nelle mani grandi e bassi cesti (?), si volgono verso una figura alata che, con la destra stesa, sembra indicare loro l'evento del precedente scomparto (fig. 2l). Lo “stacco” nel racconto è segnalato da una porta, oltre la quale sono condotti ora tre contadini in catene (fig. 2m), mentre tre donne, prostrate a terra o con le mani al volto in segno di disperazione, implorano la clemenza del “giudice”, clemenza che appare “anticipata” dall'atteggiamento benevolente della figura in trono, che ad esse fa cenno (fig. 2n)¹⁰.

Nel terzo scomparto la composizione della scena varia e il racconto occupa il centro del campo: due uomini, vestiti in tunica e mantello, argomentano le loro ragioni di fronte a una “figura giudicante” rivolta qui verso la sinistra; la materia del contendere sembra costituita da due borse (due sacchi con denaro?) poggiate su un tavolo a tre zampe (fig. 3a). Abbigliamento e tratti del volto sembrano distinguere la figura di giudice di questo pannello (con capelli bianchi e veste rosata) da quello (più giovane e vestito di bianco?) del pannello precedente. Uno stesso personaggio, seduto e in vesti succinte, apre e chiude la scena.

Il quarto scomparto è occupato da una scena non identificata, in cui due personaggi sembrano contendersi un mantello (fig. 3b). Coperti ambedue dallo stesso mantello (fig. 3c), essi vengono condotti davanti al “giudice”¹¹, presso il quale è un sacerdote isiacco, riconoscibile per la lunga veste

⁸ Cfr. Krause 2000, pp. 45-46; p. 57. Anche se la sequenza di un grande ambiente di ricevimento affiancato da due ambienti più raccolti affacciati su uno spazio scoperto (giardino o porticato), è tipica dell'architettura “di rappresentanza” di quest'epoca e dei secoli precedenti, qualche dubbio sulla funzione dell'ambiente rimane a causa dello schema decorativo, che piuttosto che ad un ambiente “di sosta” sembra adatto a un ambiente destinato alle *ambulationes*, nel senso proposto da Scagliarini Corlàita 1997.

⁹ Jentel 1993 (non vidi); cfr. anche Platz-Horster 1992, p. 25, fig. 22.

¹⁰ Ai piedi del trono siede una figura maschile in corta tunica gialla, presente anche all'inizio e alla fine della scena rappresentata nel successivo scomparto (cfr. Bragantini 1998, p. 54, III scomparto) della quale già il Robert (Robert 1901, p. 306) aveva riconosciuto l'importanza.

¹¹ Loewy 1897, pp. 42-43, pensa di poter riconoscere qui un nucleo favolistico “affine” a quello del “giudizio di Salomone”: non è qui la madre del bambino conteso, ma il proprietario del mantello, che non accetta la sentenza che impone di dividere in due il mantello, “escogitata” dal giudice per individuare il vero proprietario. Barchiesi 1986, p. 226 nota 18, avvicina questo tema

bianca che gli lascia scoperte le spalle e il cranio rasato (fig. 3d). Alle spalle del sacerdote, che con la destra stesa partecipa a quanto sta accadendo, si trova un nilometro.

Nel quinto scomparto una figura femminile con tunica azzurra e *himation* giallo percuote una figura maschile, coperta solo da un perizoma; ai loro piedi è un'anfora rotta. Assistono alla scena una figura femminile, in secondo piano sulla sinistra, e una figura maschile coperta da una tunica bianca (fig. 3e). Nella scena seguente, gli stessi quattro personaggi sembrano i protagonisti di una cerimonia di circoncisione (fig. 3f), che un sacerdote isiacco indica alla figura femminile velata, seduta in trono e circondata da soldati, che occupa lo spazio nel quale è normalmente rappresentato "il giudice" (fig. 3g)¹².

Nel sesto scomparto è rappresentata la lapidazione di un animale da parte di quattro contadini, solo in parte coperti da corte tuniche di colori diversi (fig. 3h). Al di là di un passaggio ad arco, due figure, apparentemente più anziane e in abbigliamento "cittadino", coperte l'una da un *himation* azzurro e l'altra da un *himation* bianco, implorano giustizia da una figura velata in trono che sembra anch'essa – come quella del precedente scomparto – una figura femminile (fig. 3i).

Nel settimo scomparto muta ancora la struttura compositiva. La scena si apre con una figura femminile vestita di un *himation* giallo seduta su una bassa costruzione, alla quale si rivolge una figura femminile stante, vestita nei toni del viola. La figura giudicante è qui rivolta a sinistra, verso il centro della scena, nella quale viene tradizionalmente riconosciuto un nucleo narrativo simile a quello del "giudizio di Salomone": ai due lati di un basso bacile metallico sono una figura maschile e una femminile, presso i quali si trovano ancora una donna vestita di viola e un bambino (fig. 3l). La figura femminile, in tunica azzurra e *himation* giallo, sembra la stessa che compare, seduta, all'inizio della scena.

Nell'ottavo scomparto varie figure, maschili e femminili (tra cui ancora una volta la figura femminile con tunica azzurra e *himation* giallo?) compiono gesti di meraviglia e di adorazione intorno a una barca in uno specchio d'acqua; in essa è stesa

una figura avvolta in un sudario azzurro (fig. 3m). La figura in trono tra armati è presente alla scena e ad essa fa cenno con il braccio destro alzato, senza apparentemente esservi coinvolta.

Nel nono scomparto è rappresentato un "sarcofago di Osiride" e, al centro dello scomparto, al di là di una porta, una scena di astragalomanzia, come farebbe pensare la mano alzata della figura che sembra aver appena gettato i dadi. La scena si chiude sulla destra con una figura maschile che indica al "giudice" quanto sta avvenendo (fig. 3n)¹³.

Come è ben noto, sin dai primi commentatori, a partire dal Mau e dal Loewy, per finire con coloro che se ne sono occupati in anni più recenti – con l'importante eccezione del Robert, sulla quale torneremo – il fregio è stato interpretato come "saga" della proverbiale giustizia di un sovrano, che si è proposto di identificare con Bocchoris, faraone di epoca tarda. Sembra però che ci si sia limitati a ricostruire l'atmosfera, il "senso generale" di un racconto figurato, senza approfondire troppo – anche a causa dello stato di conservazione – l'interpretazione delle singole scene, alcune delle quali rimangono di difficile lettura e interpretazione.

I numerosi rimandi iconografici al mondo egizio che caratterizzano il contesto figurativo di questa villa ci hanno spinto a cercare nello stesso ambito spunti di interpretazione anche per altri elementi della narrazione che trovano difficilmente spiegazione in un ambito "occidentale".

Tra questi "snodi iconografici" sottolineiamo, sulla parete sinistra, la scena di circoncisione del quinto scomparto e la figura femminile come "figura giudicante" in questo pannello e nel successivo; il "giudizio di Salomone"; la scena dell'ottavo scomparto; il sarcofago "di Osiride" nello scomparto successivo.

La lettura della scena del settimo scomparto come giudizio di Salomone è stata recentemente posta in dubbio¹⁴. Vi riconosciamo una figura maschile che regge una sorta di borsa o di otre sopra un grande vaso di forma aperta, e una figura femminile che indica la superficie del vaso: sarebbe forse possibile

a Petronio, come Hausrath 1914, p. 458, il quale ritiene che il nucleo del racconto consista in un tesoro nascosto nel mantello e richiama Petronio (*Satyr.* 12-15): per questa interpretazione la figurazione non sembra però offrire alcun appiglio.

¹² Anche Robert 1901, p. 308, identifica questa figura come femminile.

¹³ Cfr. Graf 2005, pp. 60-62. Loewy 1897, p. 34, proponeva la possibilità di riconoscere qui «qualche sorteggio o oracolo».

¹⁴ Esaminando il colombario di Scribonio Menofilo a Villa Pamphilj, nel quale compare la stessa scena (cfr. oltre), Th. Froehlich ha giustamente evidenziato come questa interpretazione sia insostenibile dal punto di vista iconografico.

riconoscere qui una scena di lecanomanzia, una forma di divinazione operata dalla figura femminile, che interpreta il “segno” costituito dal modo in cui il liquido contenuto nell’otre (dell’olio) si dispone cadendo in un recipiente colmo d’acqua¹⁵.

Un altro punto difficilmente interpretabile in un’ottica “occidentale” è costituito dalla figura femminile velata, seduta in trono e accompagnata da un soldato, nella scena del quinto scomparto. Essa trova invece qualche possibilità di interpretazione in una narrazione “di ambiente egiziano” e potrebbe pertanto essere identificata con una regina, la cui importanza nel mondo egiziano e in età tolemaica è ben nota¹⁶, o con Iside stessa (tenendo del resto presente l’usuale assimilazione delle regine tolemaiche a Iside), anche in virtù della presenza in questa scena di sacerdoti, identificabili per il cranio rasato e le vesti di lino annodate attorno al petto come sacerdoti isiaci/egizi. Anche la scena di questo scomparto, interpretata come raffigurazione di una castrazione, potrebbe rappresentare invece

¹⁵ Un’allusione a una scena comparabile a quella del fregio si può trovare in Meyer-Smith 1994, p. 4; 55; 58; cfr. anche Dielemann 2005, p. 264 (PDM XIV.1-92: P. Leiden I 383 e P. BM 10070); pp. 154-185 (PGM IV). In ambito egiziano, il compito di interpretare i segni dell’olio sull’acqua, è frequentemente affidato ad un giovane uomo, che non abbia ancora toccato donna (cfr. Bresciani 1999, p. 781).

¹⁶ L’identificazione delle donne regali con Iside o con altre divinità femminili ad essa assimilabili è elemento fondante del rapporto della regina con il faraone, sin dalle fasi più antiche della storia egiziana, ma è nel Nuovo Regno che questa assimilazione si esplicita pienamente. Per una sintesi recente sull’argomento, v. Pirelli 2006. Sul ruolo delle regine ellenistiche v. ora Bielman Sanchez 2003, pp. 41-61.

¹⁷ Nonostante la documentazione iconografica e testuale non possa essere considerata sempre inequivocabile, soprattutto per le epoche più antiche, un confronto tra i documenti di epoca faraonica e quelli più tardi consente di tracciare un quadro abbastanza esauriente di tale pratica. Le due immagini di circoncisione che ci sono pervenute (entrambe di epoca faraonica: una dalla tomba di Ankhmahor a Saqqara, l’altra dal tempio di Mut a Karnak) ci indicano, in primo luogo, che è in genere un sacerdote e comunque una figura maschile a praticarla; nel primo caso, però, è un (giovane?) adulto a subire l’intervento, nel secondo un bambino. Testi faraonici di vario genere e di epoche diverse, indicano comunque la giovane età come periodo usuale per sottoporsi alla circoncisione. Rappresentazioni di epoca faraonica – in basso-rilievo e a tutto tondo – di uomini nudi (sia egiziani che “stranieri”) e di divinità itifalliche, e l’analisi di numerose mummie, sembrano dimostrare inoltre l’esistenza di almeno due tecniche diverse di circoncisione, una parziale e l’altra totale, cui probabilmente fanno riferimento anche i due termini diversi adottati più tardi da Diodoro (III, 32, 4) e Strabone (*Geog.* XVI, IV, § 17). Per quanto riguarda le motivazioni del ricorso alla circoncisione, non è dimostrabile con certezza, almeno per l’Egitto faraonico, che tale pratica fosse legata ad esigenze religiose

una circoncisione e alludere a un rituale di iniziazione (ma la donna che la sta eseguendo è la stessa che, nella scena precedente con l’anfora rotta, sta picchiando l’uomo). I sacerdoti isiaci presenti nella scena ci riportano all’ambiente egiziano, dove sembra che la pratica della circoncisione sia stata in uso sin dal periodo predinastico¹⁷.

Nell’ottavo scomparto dobbiamo interpretare la figurazione sulla base di elementi molto enigmatici: dentro il sarcofago, è il defunto avvolto in un sudario, mentre intorno a lui gli astanti in ginocchio e con le braccia alzate compiono gli stessi gesti “di adorazione” che ci sono noti da contesti figurativi di contenuto isiaco¹⁸. La possibilità che in questa scena si alluda al tema della *inventio Osiridis* – o comunque al viaggio via mare del corpo del dio in un’imbarcazione che è anche la sua bara¹⁹ – sembra offrire una spiegazione assai plausibile. Il tema, d’altra parte, è frequentemente presente nelle formule magiche che accompagnavano gli atti divinatori del sacerdote in

o di purezza rituale, anche se, in alcuni testi, sono presenti chiare allusioni al coinvolgimento di divinità sia durante le cerimonie di circoncisione, sia come pratica messa in atto sulle stesse persone divine. Basandosi sulla documentazione più recente, ed in particolare su papiri del II secolo d.C., alcuni studiosi sono giunti a concludere che la circoncisione doveva essere comunque un costume generalizzato e obbligatorio presso tutti gli egiziani ed in tutte le epoche, mentre altri hanno ipotizzato che tale pratica, in origine diffusa a tutte le fasce della popolazione, fosse diventata, dall’epoca tarda, un segno distintivo della casta sacerdotale. In base agli editti di epoca romana, inoltre, i sacerdoti sarebbero stati gli unici autorizzati a continuare ad osservare quest’uso, per poter dimostrare la propria purezza e la propria dedizione al sacerdozio. D’altra parte, Clemente Alessandrino (*Strom.* I, 66.2) sostiene che già lo stesso Pitagora, durante la sua permanenza in Egitto, si era fatto circoncidere, con il duplice scopo di entrare a far parte degli eletti e di poter essere iniziato alla saggezza esoterica degli egiziani. Per un quadro sintetico su quanto brevemente esposto, cfr. Westendorf 1975; de Wit 1972. Per un’ipotesi recente e decisamente alternativa sulle motivazioni della circoncisione e della *Female Gender Mutilation*, v. Knight 2001, dove si sostiene che non la purezza rituale, ma le superiori capacità generative potrebbero essere alla base della mutilazione sia femminile che maschile, nell’Egitto greco-romano. A tale visione ben si adatterebbe la presenza del vaso rotto (come allusione all’atto sessuale) nel quinto scomparto.

¹⁸ Basti qui rimandare alla nota pittura con cerimonie isiache da Ercolano, ora al Museo di Napoli (cfr. *Egittomania 2006*, fig. a p. 120) o alle statue di “adoratrici” dal contesto dell’iseo di Benevento (*ibidem*, p. 142, scheda II.102 (I. Incordino)). D’altra parte anche in ambiente faraonico, e dunque da epoca ben più antica rispetto a quella dei culti isiaci di età romana, uno dei più comuni gesti di adorazione è caratterizzato dalle braccia sollevate.

¹⁹ Secondo il ben noto mito tramandatoci sia da testi egiziani originali, sia da Plutarco (*De Iside et Osiride*, 13).

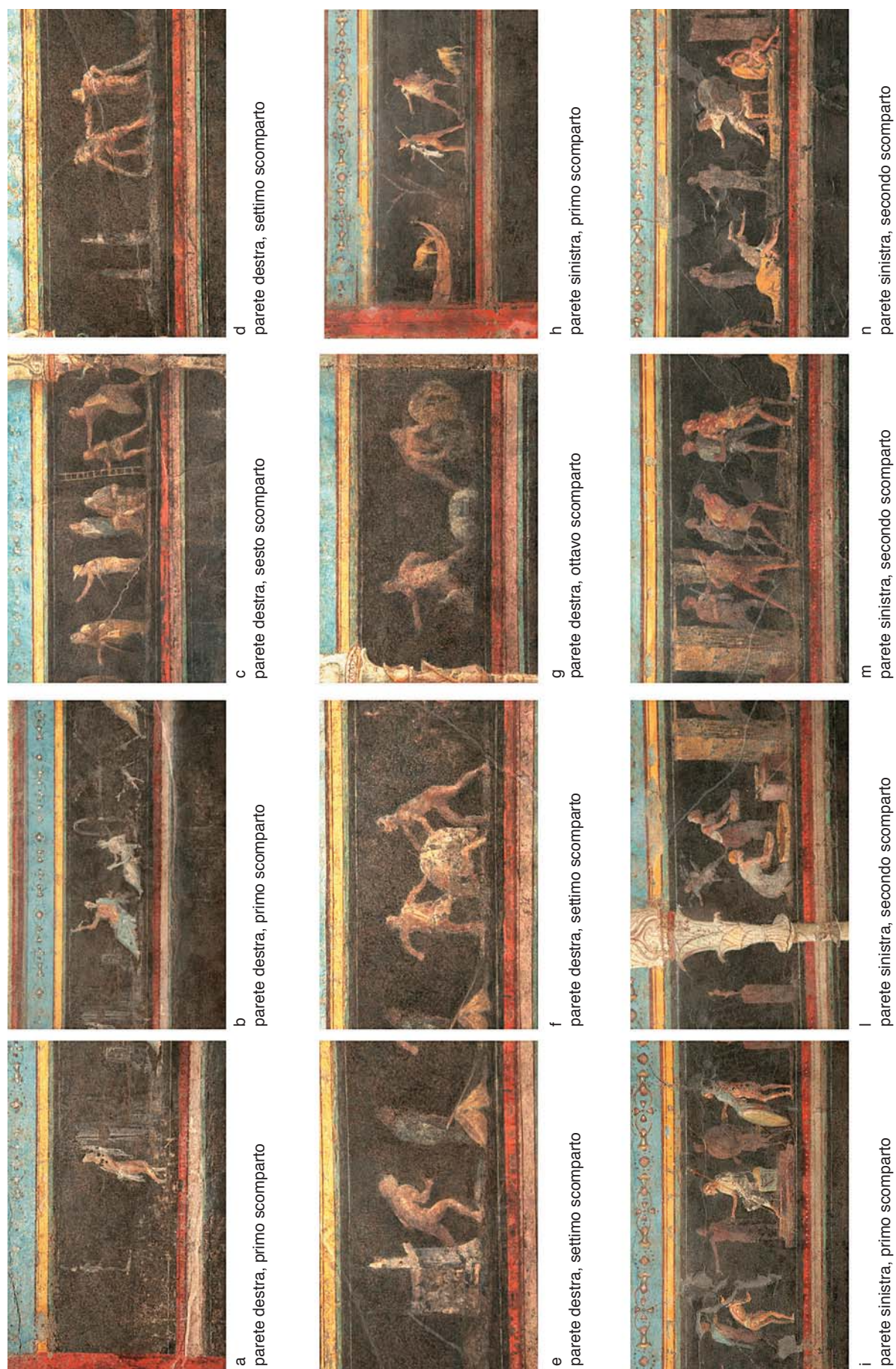


Fig. 2. Roma, Villa romana della Farnesina, triclinio C, particolari del fregio dipinto.



d parete sinistra, quarto scomparto



c parete sinistra, quarto scomparto



b parete sinistra, quarto scomparto



a parete sinistra, terzo scomparto



h parete sinistra, sesto scomparto



g parete sinistra, quinto scomparto



f parete sinistra, quinto scomparto



e parete sinistra, quinto scomparto



n parete sinistra, nono scomparto



m parete sinistra, ottavo scomparto



l parete sinistra, settimo scomparto



i parete sinistra, sesto scomparto

Fig. 3. Roma, Villa romana della Farnesina, triclinio C, particolari del fregio dipinto.

occasione di richieste oracolari, sia che avvenissero per mezzo di lecanomanzia, lichnomanzia, o ancora per “incubazione”, come risulta da testi magici di epoca tolemaico-romana²⁰. Ancora nello scomparto successivo, il nono, il sarcofago di Osiride ci riporta all’ambiente egizio, mentre un’ulteriore scena “di predizione” potrebbe essere riconosciuta nel gruppo di tre figure in questo stesso scomparto e in quello all’estremità della parete sinistra.

Sulla parete destra, nel pannello in cui due figure in atteggiamento “aggressivo” scoprono un’altra figura nascosta, riconosciamo un tema narrativo noto: quello di un personaggio che si nasconde sotto una cesta da fulloni, ma che viene scoperto non riuscendo a reprimere uno starnuto provocato dal forte odore di zolfo che i panni stesi sul cesto sprigionano. Si tratta di un tema da “racconto di avventura”, che troveremo nelle *Metamorfosi* di Apuleio come inutile stratagemma di una moglie infedele per nascondere l’amante²¹.

Oltre a contribuire alla lettura di alcune scene assai enigmatiche, queste possibili “precisazioni iconografiche” autorizzano una diversa lettura del significato complessivo del fregio nel quale – piuttosto che l’epopea del faraone giusto – sembra possibile seguire la narrazione avventurosa delle “gesta” di due o tre figure maschili di umili condizioni (e delle loro donne?)²². In particolare sulla parete sinistra, dove possiamo seguire meglio la narrazione, le figure e il racconto paiono più “intrecciati” di quanto finora supposto da una lettura che identificava episodi isolati di giudizio. La presenza nelle diverse scene degli stessi personaggi, identificati per l’abbigliamento e i colori²³, suggerisce un racconto continuo che si svolge “per accrescimento” di nuclei narrativi. L’atmosfera e “il senso” della rappresenta-

zione non puntano dunque in direzione di un’unica “figura giudicante”: al contrario, l’interesse del fregio sembra concentrarsi sulla rappresentazione del “popolo minuto”, che in tutte le scene si agita e gesticola animatamente, tanto da apparire come il vero protagonista. Con ciò si accorda il fatto che, nella scena in cui si propone di riconoscere una lecanomanzia, l’interprete del segno sia una figura femminile – il che rimanda a quella “sociologia delle figure profetiche” che distingue “interpreti professionali” (i sacerdoti) da figure di condizione sociale più bassa, e in particolare figure femminili.

Piuttosto che i responsi di un faraone di proverbiale saggezza, potremmo quindi qui intravedere la raffigurazione di vicende avventurose, almeno in parte riferibili agli stessi protagonisti.

Non sembra pertanto accettabile l’ipotesi di Gabelmann²⁴, che riproponeva in questo fregio l’epopea della “figura giudicante” e – combinando la sua interpretazione con quella che collega la villa all’ambiente di corte – considerava che le scene di giudizio rappresentassero qui “la giustizia come caratteristica del buon governo”. La lettura, che era già sembrata difficilmente sostenibile in considerazione della natura degli ambienti in cui è situato questo gruppo di scene²⁵, appare ora, alla luce del motivo narrativo che qui si propone, con la prevalenza data all’elemento della “novella avventurosa”, ancora più difficile da sostenere. La figurazione “giocosa” scelta per il triclinio ben si accorderebbe con la ricostruzione recentemente proposta da Krause dello sviluppo planimetrico della villa: secondo lo studioso, infatti, non ci troveremmo qui nella zona di maggior rappresentanza del complesso, ma in un’ala più riservata, costituita da un ristretto gruppo di ambienti collegati tra loro e affacciati su un giardino²⁶. Se, come crediamo, la sua interpretazione coglie nel segno, alla destinazione di

²⁰ Cfr. per esempio alcuni brani dal Papiro Magico di Londra e Leida: «O Osiri, che sta nella barca *nescemet*, portami dentro la luce!»; «O Osiri, o lucerna che fai vedere le cose... io ti chiamo e tu ritorna sopra il Grande Mare di Siria, il Mare di Osiri!»; «O lucerna, testimonia che hai trovato Osiri sopra la barca di papiro splendente» (secondo la traduzione di Bresciani 1999, pp. 779; 787).

²¹ Cfr. Apul. *Met.* IX, 24-25. Il richiamo ad Apuleio suggerisce naturalmente che anche la scena del sesto scomparto, con la lapidazione di una bestia da soma (pennellate rosse indicano chiaramente il sangue) possa appartenere al medesimo ambito narrativo.

²² Questa era del resto già l’interpretazione complessiva del Robert (Robert 1901) e di Hausrath 1914, in part. p. 461.

²³ Si veda ad. es. l’*himation* giallo della figura femminile delle figg. 2n (?); 3e-f, l-m, nella quale deve probabilmente riconoscersi sempre la stessa persona.

²⁴ Gabelmann 1984.

²⁵ Bragantini 1998, p. 47.

²⁶ L’area più rappresentativa della villa sarebbe identificabile nel grande *oecus* che costituisce l’asse planimetrico del complesso, nel quale Krause individua una *coenatio*: lo studioso riconosce a quest’area «*herrschaftliche Repraesentationsanspruch*» e – notando che da qui non provengono pitture – suggerisce che le pareti fossero rivestite di marmi (Krause 2000, nota 71; p. 57). Questi sarebbero stati evidentemente asportati quando, in un’epoca molto vicina alla sua costruzione, la villa deve essere stata abbandonata, probabilmente perché troppo esposta alle piene del fiume.

quest'area ben si adatterebbero le raffigurazioni di cui discutiamo.

A questo genere di narrazione si addice anche lo stile²⁷ con cui il fregio è dipinto, caratterizzato da una tecnica estremamente rapida e sicura e da un uso e un trattamento di colori vividi, che si stagliano sul fondo scuro e si segnalano per il loro cangiantismo²⁸. La stessa tecnica e lo stesso cromatismo sono presenti nei mosaici di Dioscuride (e sono significativamente mantenuti nella loro più tarda ripresa in pittura attestata da un quadretto da Stabia)²⁹, che adottano intenzionalmente uno stile "non alto", "non classicistico"³⁰. Al colore è qui inoltre affidata un'importante funzione narrativa: oltre a contribuire a "segnalare" l'atmosfera del racconto, esso ne aiuta anche la lettura, identificando nelle diverse scene gli stessi personaggi³¹.

Bisognerà infine ricordare che i fregi dipinti costituiscono uno dei pochi generi di pittura figurata noti in quest'epoca, presenti sempre in contesti di livello molto alto e in esecuzioni di notevole qualità³².

Queste pitture costituiscono dunque un'ulteriore dimostrazione di quella capacità, da parte di pittori "di alta formazione" come quelli che sono stati qui attivi, di alternare stili e tecniche pittoriche in funzione semantica, nonché della loro conoscenza delle diverse tecniche pittoriche, delle diverse

"scuole". Ci troviamo qui davanti a pittori "colti", che usano con grande consapevolezza modelli e tecniche a seconda dei temi rappresentati, importante testimonianza del funzionamento "per generi" del linguaggio stilistico.

Queste immagini ci restituiscono comunque una particolare rappresentazione dell'Egitto – che non è quella delle scene nilotiche né tantomeno delle iconografie "faraoniche"³³: abbiamo invece qui la caratterizzazione, estremamente colta e raffinata, di un Egitto "popolare", che, tenendo anche conto delle molte suggestioni in questo senso provenienti da altri elementi di questo complesso, potremmo senz'altro attribuire all'ambiente artistico alessandrino³⁴.

Facciamo infine cenno, per l'importanza che riveste in questo contesto, al colombario di *C. Scribonius Menophilus*, che si trova nella necropoli compresa nell'area della Villa Pamphilj³⁵. Le scene qui dipinte a mo' di fregio tra i filari di nicchie dipendono con tutta evidenza da quelle della Farnesina, alla quale rimandano anche altri elementi "minori" della figurazione, quali le nature morte con maschere: segnaliamo in particolare la presenza anche in questo contesto della scena da noi interpretata come scena di lecanomanzia ed il particolare con la "figura giudicante". La circo-

²⁷ Lo stile di queste pitture è così felicemente definito da Bianchi Bandinelli 1977, p. 506: «Le scene sono dipinte con freschezza, a rapide pennellate e colori pastosi, e sono con evidenza una derivazione da modelli tardo-ellenistici, ma una derivazione diretta, una continuità della pittura ellenistica a Roma». Segnaliamo che lo stesso studioso (*ibidem*) accetta l'interpretazione del fregio quale «illustrazione di una storia»... (quella di Bocchoris) «tradotta in ambiente ellenistico». All'ambiente alessandrino, al quale accenna Bianchi Bandinelli nell'articolo appena citato, rimanda anche l'analisi di Moreno 1987, p. 152: «...rapidi tocchi di luce derivano alla lontana dallo splendor diffuso da Apelle nei suoi quadri, benché vi si avverta lo sviluppo dovuto ad Antifilo, nell'effetto notturno del fondo nero».

²⁸ Cfr. la definizione del cangiantismo data da Bianchi Bandinelli 1977, pp. 487-488: «... il cambiarsi di colore di una stoffa per effetto dell'incidenza della luce e per il riflesso di un colore vicino»... «Il chiaroscuro non solo non è più ottenuto con ombreggiature lineari e con tocchi di chiaro (i "lumi"), ma investe la sostanza pittorica con riflessi di colore diverso ottenuti con velature su piani largamente impostati, sui quali il rilievo è reso con un ritocco in punta di pennello, a virgole di chiari, di scuri, di mezzetinte, sicché l'impasto risulta fittissimo di colore e, ad un tempo, altamente espressivo». Sul particolare uso del colore qui attestato cfr. anche Rouveret 2006, in part. p. 9; p. 22.

²⁹ Cfr. Bianchi Bandinelli 1977, pp. 487-489. Il quadretto

da Stabia ivi citato è conservato presso il Museo Archeologico di Napoli, inv. 9034.

³⁰ Assai diversi sono ad esempio "gli esiti" della pittura a fondo nero in altri contesti figurativi: basti qui ricordare il "sopraporta" con scena di caccia dipinto nel triclinio della villa di Boscoreale, il fregio (di argomento epico?) della villa di Torre di Pordenone (Salvadori 1997), il fregio iliaco della casa del criptoportico a Pompei (Bragantini 1995, nota 11), fino alla ripresa di età imperiale di un fregio di età repubblicana nella casa cd. di Loreio Tiburtino, ancora a Pompei (*ibidem*, nota 15).

³¹ Riferendosi a una realtà più antica, quella della pittura di IV secolo, Brecoulaki (Brecoulaki 2006, p. 40) sottolinea come l'uso del colore sia legato alla volontà espressiva del pittore: qui sembra invece che l'uso del colore si sia "stabilizzato" in una maniera comparabile all'uso "per generi" del linguaggio stilistico.

³² Agli esempi citati in Bragantini 1995, pp. 176-179, va ora aggiunto il fregio caricaturale recentemente rinvenuto ad Ostia nella *domus* dei bucrani: cfr. Morard 2003.

³³ Bragantini 2006.

³⁴ Bianchi Bandinelli 1977, pp. 506-507.

³⁵ Cenni su questa importante scoperta in Catalli s.a., in part. pp. 121-125; cfr. inoltre Calci-Catalli 2001. Il colombario è in studio da parte di una *équipe* formata da F. Catalli, M. Grazia Granino Cecere e Th. Froehlich.

stanza appare molto significativa da un punto di vista metodologico: infatti, se noi avessimo solo il “gradino inferiore” della committenza, avremmo notevoli difficoltà nel valutare questo complesso e nel comprendere la presenza di queste complesse scene, e ancora una volta oscilleremmo, come tante volte negli studi, tra ipotesi in netto contrasto, tra chi “vuole spiegare tutto” e chi “non vuole spiegare niente”. Un caso fortunatissimo come questo ci fa invece capire la ragione della presenza di determinate scene in contesti che dal punto di vista produttivo e figurativo dipendono da contesti di livello più alto³⁶.

“Botteghe” (o “filiazioni di botteghe”) di livello inferiore ripropongono “parti di contesti” eseguiti per una committenza di livello assai più alto. È ipotizzabile che dietro questa riproposizione vi sia una relazione di produzione, per la cui definizione bisognerà attendere il completamento degli studi in corso³⁷. Risulta quindi evidente come sia arduo, per non dire spesso pericoloso o improponibile, il tentativo di ricostruire il senso delle singole scelte figurative utilizzando in maniera acritica l’evidenza archeologica. Per tentare di giungere a una ricostruzione storica dei modi e dei motivi della presenza di determinati temi o iconografie è invece fondamentale intrecciare l’operato di committenza e artigiani, tentando una ricostruzione su larga scala del funzionamento del sistema figurativo e proponendone un modello interpretativo che ponga grande attenzione ai livelli di committenza (esaminandola in maniera differenziata) e ai livelli cronologici, per cercare di dare un senso a una realtà che ci giunge assai sovente troppo frammentata per “fare senso”.

³⁶ Dati molto significativi in proposito potranno venire dal completamento dello studio del ricco apparato epigrafico del sepolcro, affidato a M.G. Granino Cecere.

³⁷ Una situazione affine potrebbe essere alla base di alcune delle pitture presenti nel “colombario maggiore” della stessa Villa Pamphilj (Bandinelli 1941).

Abbreviazioni supplementari:

- Barchiesi 1986 = A. Barchiesi, ‘Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna’, in *Semiotica della novella latina*, ‘Atti del seminario interdisciplinare “La novella latina”’, Perugia 11-13 aprile 1985’, Roma 1986, pp. 219-236.
- Bandinelli 1941 = G. Bandinelli, *Le pitture del colombario di Villa Pamphilj* (Monumenti della Pittura Antica, 5), Roma 1941.
- Bianchi Bandinelli 1977 = R. Bianchi Bandinelli, ‘La pittura’, in AA.VV., *La cultura ellenistica. Le arti figurative* (Storia e Civiltà dei Greci V, 10), Milano 1977, pp. 461-513.
- Bielman Sanchez 2003 = A. Bielman Sanchez, ‘Régner au féminin. Réflexions sur les reines attalides et séleucides’, in *Pallas* 62, 2003, pp. 41-61.
- Bragantini 1995 = I. Bragantini, ‘Problemi di pittura romana’, in *AIONArchStAnt*, 2 (n.s.), 1995, pp. 175-197.
- Eadem* 1998 = *Eadem* ‘Le decorazioni’, in M.R. Di Mino (a cura di), *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano 1998, pp. 15-24.
- Eadem* 2006 = *Eadem*, ‘Il culto di Iside e l’egittomania antica in Campania’, in *Egittomania 2006*, pp. 159-167.
- Bragantini-de Vos 1982 = I. Bragantini - M. de Vos (a cura di), *Le decorazioni della villa romana della Farnesina* (Museo Nazionale Romano, Le pitture. II, 1) Roma 1982.
- Brecoulaki 2006 = H. Brecoulaki, ‘Considérations sur les peintres tétrachromatistes et les colores austeri et floridi. L’économie des moyens picturaux contre l’emploi de matériaux onéreux dans la peinture ancienne’, in Rouveret *et al.* 2006, pp. 29-42.
- Bresciani 1999 = E. Bresciani, *Letteratura e Poesia dell’Antico Egitto*, Torino 1999.
- Calci-Catalli, 2001 = C. Calci - F. Catalli, ‘Pavimenti degli ultimi sepolcri scoperti nella necropoli di Villa Doria Pamphilj’, in A. Paribeni (a cura di), *Atti del VII Colloquio AISCOM Pompei 2000*, Ravenna 2001, pp. 293-310.
- Catalli s.a. = F. Catalli, ‘L’area archeologica’, in F. Catalli - M. Petrecca, *Villa Pamphilj*, Roma s.a., pp. 103-125.

- Dieleemann 2005 = J. Dieleemann, *Priests, tongues and rites: the London-Leiden magical manuscripts and translation in Egyptian ritual (100-300 CE)*, (Religions in the Graeco-Roman world, 153), Boston 2004.
- Egittomania 2006 = S. De Caro (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*, 'Catalogo della mostra Napoli 2006-2007', Milano 2006.
- Foresta 2004 = S. Foresta, 'La villa della Farnesina: un punto di vista privato. Ricezione e rielaborazione di modelli ellenistici a Roma', in *Incidenza dell'antico* 2, 2004, pp. 113-135.
- Gabelmann 1984 = H. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984.
- Graf 2005 = F. Graf, 'Rolling the dice for an answer', in S. Iles Johnston - P.T. Struck (a cura di), *Mantike. Studies in ancient divination* (Religions in the Graeco-Roman world, 155), Leiden 2005, pp. 51-97.
- Hausrath 1914 = A. Hausrath, 'Die ionische Novellistik', in *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 33, 1914, pp. 441-461.
- Jentel 1993 = M.O. Jentel, *Euthénia. Corpus des monuments et étude iconographique*, Québec 1993.
- Knight 2001 = M. Knight, 'Curing Cut or Ritual Mutilation? Some remarks on the Practice of Female and Male Circumcision in Greco-Roman Egypt', in *Isis* 92, 2001, pp. 317-338.
- Krause 2000 = C. Krause, 'Hemizyklen in frühkaiserzeitlichen Villenbau', in *RM* 107, 2000, pp. 37-78.
- Loewy 1897 = E. Loewy, 'Aneddoti giudiziari dipinti in un fregio antico', in *RendLinc*, s. V, vol. VI, 1897, pp. 27-45.
- Meyer-Smith 1994 = M. Meyer - R. Smith (ed.), *Ancient christian Magic. Coptic texts of ritual power*, San Francisco 1994.
- Meyer-Mirecki = M. Meyer - P. Mirecki (ed.), *Ancient magic and ritual power*, Leiden 1995.
- Morard 2003 = Th. Morard, 'Découverte d'une somptueuse maison tardo-républicaine à Ostie', in *CRAI* 2003, pp. 695-713.
- Moreno 1987 = P. Moreno, *Pittura greca*, Milano 1987.
- Pirelli 2006 = R. Pirelli, 'Il cobra e le divinità femminili nella regalità egiziana', in S. Pernigotti, M. Zecchi (a cura di), *Il coccodrillo e il cobra. Aspetti dell'universo religioso egiziano nel Fayum e altrove*, Atti del Colloquio Bologna 20/21 aprile 2005, Bologna 2006, pp. 77-90.
- Platz-Horster 1992 = G. Platz - Horster, *Nil und Euthenia* (133 *BWPR*).
- Robert 1901 = C. Robert, 'Archaeologische Nachlese. XV. Illustrationen zu einem griechischen Roman', in *Hermes* 36, 1901, pp. 364-368.
- Rouveret 2006 = A. Rouveret, 'Introduction'; 'Les yeux pourpres. L'expérience de la couleur dans la peinture classique entre réalités et fictions', in Rouveret *et al.* 2006, pp. 7-13; 17-28.
- Rouveret *et al.* 2006 = A. Rouveret - S. Dubel - V. Naas (a cura di), *Couleurs et matières dans l'antiquité. Textes, techniques et pratiques* (Études de littérature ancienne 17), Paris 2006.
- Salvadori 1997 = M. Salvadori, 'Torre di Pordenone', in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, II Supplemento, 1971-1994, vol. V, 1997, pp. 805-807.
- Scagliarini Corlàita 1997 = D. Scagliarini Corlàita, 'Propter spatia longitudinis: cicli e serie figurative nelle ambulationes del secondo e del quarto "stile pompeiano"', in *Eadem* (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C.-IV sec. d. C.)*, 'Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995)', 1997, pp. 119-123.
- Solin 1980-81 = H. Solin, intervento in *Studi e ricerche su Puteoli romana*. 'Atti del Convegno, Napoli, 2-3 aprile 1979', *Puteoli*. Studi di storia antica, vol. IV-V, 1980-1981.
- Westendorf 1975 = W. Westendorf, 'Beschneidung', in *LAI*, 1975, coll. 727-729.
- De Wit 1972 = C. De Wit, 'La circoncision chez les anciens Égyptiens', in *ZAS* 99, 1972, pp. 41-49.