



## IL CULTO DI ISIDE E L'EGITTOMANIA ANTICA IN CAMPANIA

Irene Bragantini

sa del Menandro I 10, 4,  
romo con pigmei.

Discutere – costruendo il discorso con i mezzi e i metodi della ricerca archeologica – dei due diversi temi qui proposti (le testimonianze del culto di Iside; l'“egittomania”) nei contesti abitativi della Campania antica richiede prima di tutto alcune precisazioni. In una situazione in cui regna una certa confusione interpretativa, può essere infatti utile cercare di fare chiarezza sulla documentazione giunta sino a noi, prestando particolare attenzione nell'analisi ai seguenti elementi: le cronologie; i livelli della committenza; la funzione delle immagini all'interno dei contesti di provenienza.

Un'analisi ‘corretta’ di queste testimonianze deve quindi prima di tutto distinguere tra immagini e oggetti che possano essere posti in relazione con lo svolgimento di un culto domestico, e immagini che ripropongono scene o ambientazioni egizie, senza riferimenti di natura culturale (Söldner 2004). Per le immagini dipinte o le statuette nei luoghi del culto domestico sarà anche utile distinguere tra le immagini che compaiono in un'area ‘rappresentativa’ della casa – particolarmente significative nei casi in esame, in quanto testimonianza dell'adesione al culto isiacco da parte dei *domini* (Adamo Muscettola 1996, p. 178) – e immagini presenti invece nelle zone di servizio, per le quali è da supporre una partecipazione al culto da parte dell'elemento servile (Tybout 1996).

Nella Casa degli Amorini dorati VI 16, 7, a Pompei, troviamo due installazioni legate al culto domestico, ambedue databili all'ultimo decennio di vita della città e collocate al centro della casa, nel peristilio. Davanti al ricco e grande cubicolo che dà il nome alla casa è un'edicola a forma di tempietto su podio, nella quale sono state rinvenute le statuette di bronzo della triade capitolina (Giove, Giunone e Minerva), dei due Iari e di Mercurio (Seiler 1994, pp. 758-759, figg. 82-83). A questo larario ‘romano’ faceva fronte, nell'angolo opposto del peristilio, un apprestamento per il culto alle divinità egizie (fig. 2). Nello zoccolo erano dipinti due serpenti che si avvicinano all'altare con le offerte, immagine consueta nei larari. Al di sopra, su uno squillante fondo giallo riquadrato di rosso che doveva risaltare nella penombra del peristilio, erano resi con molta cura gli strumenti del culto isiacco (un sistro, due ciste, una patera e una situla) ai quali si approssima un ureo. A lato le divinità destinatarie del culto: Anubi, con veste rossa e testa di sciacallo, Iside, con sistro nella destra e situla nella sinistra, Osiride, anche lui con sistro nella destra alzata e una cornucopia, simbolo di abbondanza, nella sinistra. Una cornucopia è nelle mani anche del piccolo Arpocrate. Presso le divinità è il sacerdote officiante davanti all'altare (Seiler 1994, pp. 764-767, figg. 93-99). Lo scavo ha portato in luce alcuni oggetti connessi a questo sacello, che ci permettono di ricostituirne l'arredo e quindi di immaginare, attraverso gli oggetti stessi, le azioni che presso di esso si svolgevano: tra questi sono presenti in mostra una statuette di alabastro di Horus (cat. n. III.115) e una grande lucerna in terracotta invetriata, che sul disco presenta Iside, Arpocrate e Anubi (cat. n. III.105).

Ancora Iside, Serapide e il piccolo Arpocrate erano dipinti su una delle pareti del giardino della Casa delle Amazzoni VI 2, 14, a Pompei. Le divinità sono collocate all'interno di un tempietto situato in un lussureggiante giardino al quale fa da sfondo un paesaggio marino. Un altare in muratura in corrispondenza del tempietto dipinto sottolinea il messaggio espresso dalla figurazione e suggerisce che di fronte a queste divinità, in questa area rappresentativa della casa, venisse prestato un culto domestico (Bragantini 1993a, p. 174, fig. 13).



2. Pompei, Casa degli Ammorini dorati VI 16, 7, larario con Anubi, Arpocrate e Iside, particolare di affresco.

Da zone di servizio della casa, e destinate quindi al culto da parte della componente servile, proviene l'immagine dalla casa IX 7, 21-22 a Pompei (cat. n. III.51), che si trovava sulle pareti del corridoio che conduce alla latrina. Anche in questo caso, la presenza, al di sotto della pittura, di un piccolo altare in terracotta, assicura che l'immagine doveva possedere, in questo contesto, una connotazione culturale. Gli attributi della dea mostrano una assimilazione tra Iside e Fortuna, divinità particolarmente popolare tra schiavi e liberti (Fröhlich 1991, p. 42). In questo caso si dovrà comunque tenere presente che l'immagine proviene da una casa alla quale era annessa una bottega, ubicata 'a cavallo' tra due strade, un contesto nel quale non saranno da immaginare grandi differenze di ceto tra coloro che lo abitavano (Bragantini 1999b).

Meno chiaro è il contesto di provenienza della pittura cat. n. III.50, la cui connotazione religiosa è comunque evidenziata dall'iscrizione che la qualifica come *ex voto* (Fröhlich 1991 L 101, p. 294).

La presenza di fedeli dei culti egizi è testimoniata anche dal rinvenimento di statuette che raffigurano Iside – assai sovente presentandola in forme 'miste', che come nelle immagini dipinte combinano gli attributi della dea con quelli di altre divinità, in particolare il globo o il timone di Fortuna – e le divinità che al suo culto si associano. Contesti di provenienza, materiali usati e dimensioni degli oggetti stessi aiutano a ricostruire per essi usi diversificati.

Segnaliamo tra questi il gruppo di statuette in argento provenienti dal larario di una villa rustica dell'agro pompeiano (cat. nn. III.19-21), i complessi ricostruiti da Ercolano (cat. nn. III.27-31) e, per la completezza dell'allestimento posto in luce dallo scavo, la statua cat. n. III.45. Essa era posta tra gli alberi, al centro di un'area scoperta nella casa di *C. Arrius Crescens*, III 4, 2, a Pompei, dove, nonostante le ridotte dimensioni dell'area, si era voluto creare una specie di 'boschetto sacro', come attestato anche dal rinvenimento di un bruciore di bronzo (Spinazzola 1953, pp. 727-762; Zanker 1993, pp. 179-182).

A fedeli isiaci rimandano anche gli oggetti usati nel culto della dea, in particolare il sistro: della ventina di sistri rinvenuti a Pompei (de Vos 1983, p. 69) la mostra presenta un'ampia esemplificazione (cfr. cat. nn. III.1-16). Gioielli e amuleti, portati sul corpo, sembrano attestare la volontà di un legame più immediato e una richiesta di protezione alla divinità (cfr. cat. nn. 70-104).

Le immagini e gli oggetti sopra richiamati, più direttamente collegabili a funzioni di culto privato, consentono di ipotizzare con una certa plausibilità la presenza nei vari complessi di fedeli isiaci. Per le immagini che esamineremo ora non sono invece chiaramente ricostruibili funzioni di natura religiosa, e per motivi diversi, quali la loro specificità, rarità o complessità, o l'analisi dei contesti di provenienza, non è agevole cercare di stabilirne la funzione: citeremo per esempio le raffigurazioni di cerimonie isiache da Ercolano, e la rappresentazione di un sacerdote isiacico sulle pareti della casa pompeiana II 2, 2. I quadri da Ercolano (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 8919 e 8924, cfr. fig. 1 del contri-

buto di V. Gasparini in questo catalogo), databili alla prima metà del I secolo d.C., rappresentano l'esibizione ai fedeli da parte del sacerdote di oggetti di culto.

È difficile valutare il significato di queste figurazioni, in quanto esse sono state rinvenute nel corso degli scavi settecenteschi, che a Ercolano procedevano 'per grotte', e non è identificato il contesto, nei pressi del teatro, dal quale esse furono distaccate (Allroggen Bedel 1978; Pannuti 1983b, pp. 218-220). In attesa che studi futuri possano portare qualche chiarimento al riguardo, appare difficile leggere queste figurazioni, con la loro insistita presenza, in ambedue i quadri, di oggetti proposti all'adorazione dei fedeli che assistono alla cerimonia, in una chiave esclusivamente 'esotica', episodio di una generica preferenza per ambientazioni legate al mondo egizio.

Nello stesso modo si dovrà probabilmente interpretare l'immagine di sacerdote isiaco dipinta sulle pareti di una delle stanze della casa II 2, 2 a Pompei (fig. 3). La figura, riconoscibile per la veste bianca e lo scialle frangiato, il cranio rasato tranne che per una treccina che dalla sommità del capo ricade sull'orecchio destro, il sistro nella mano destra e la situla appesa al polso sinistro, è dipinta a lato di un'ampia finestra che si affaccia sul giardino attraversato da un lungo euripo. Un'iscrizione dipinta al di sotto del sacerdote doveva identificarlo, aggiungendo così significato alla presenza di questa figura, che appare difficilmente 'banalizzabile', anche se il resto della decorazione parietale dell'ambiente non offre nessun altro elemento di particolarità. (Bragantini, de Vos 1991, pp. 70-79, figg. 46-54). Una lucerna in terracotta invetriata raffigurante Iside, Arpocrate e Anubi (simile a quella cat. n. III.105), due statuette in terracotta invetriata, una di Bes e una di faraone, insieme al gruppo marmoreo di un ibis che morde un serpente, sono state trovate all'esterno dell'ambiente con la pittura del sacerdote isiaco e sembrano intensificare il significato da attribuire a quella figura (Spinazzola 1953, pp. 394-396, figg. 449-451; de Vos 1983, p. 63).

Più difficile è valutare in questo contesto la statuetta di sfinge in marmo proveniente dalla stessa casa (cat. n. III.134): essa è stata infatti trovata in un insieme scultoreo molto eterogeneo, privo di altre connotazioni egizie, e non vi sono altri elementi per capire se la sua presenza possa avere o meno un legame con gli altri materiali sopra citati (Spinazzola 1953, pp. 397-406).

Diverso è il discorso che possiamo fare per le numerose scene di 'egittomania', che rappresentano 'il paesaggio dell'Egitto' senza implicazioni culturali. In queste scene andrà pure operata una distinzione tra due grandi filoni, che gli studi definiscono come 'nilotici' e 'faraonici', filoni ai quali corrispondono usi, cronologie e funzioni diverse nell'ambito della casa romana.

La mancanza di una rigorosa distinzione nell'analisi tra questi diversi elementi e il tentativo di 'saltare' alle conclusioni generali in assenza di un'approfondita ricontestualizzazione delle testimonianze – e soprattutto la mancanza di una visione condivisa della funzione della decorazione nella società romana di quest'epoca – sono alla base del dibattito acceso tra gli studiosi a questo riguardo nei decenni scorsi.

A una visione che potremmo definire 'panreligiosa', che ha caratterizzato gli studi degli anni Cinquanta e Sessanta, spesso con accenti e posizioni un po' acritiche, che vedeva anche nel più labile riferimento all'Egitto una testimonianza di fede isiaca, ne è stata opposta negli anni successivi un'altra che, sottolineando giustamente la necessità di una più approfondita analisi critica, ha fatto giustizia di molte interpretazioni eccessive, giungendo poi, per reazione, a negare in maniera generalizzata ogni significato alla presenza di questi riferimenti al mondo egizio, considerandoli come manifestazioni di un generico 'esotismo' privo di più profonde implicazioni (Söldner 1999, pp. 96-97), senza ancora una volta cercare di esaminare in maniera più approfondita – secondo i parametri richiamati in precedenza (cronologia; committenze; contesti) – la natura delle diverse testimonianze.

L'accresciuto interesse al linguaggio espresso dalla decorazione domestica che – pur con diverse implicazioni e sfumature – caratterizza oggi gli studi, nonché la rinnovata attenzione ai meccanismi della percezione visiva nel mondo antico, spingono a tornare ancora una volta su questi problemi e a cercare di capire che cosa queste 'immagini d'Egitto' potessero comunicare a un 'virtuale' osservatore antico, i cui comportamenti cerchiamo di ricostruire. Esse rappresentano la 'riattualizzazione',



3. Pompei, Casa di D. Octavius Quarto, II 2, 2. sacerdote isiacco, particolare di affresco.

per la cultura abitativa che è espressa dalla società romana, di un grande 'serbatoio' di temi e iconografie, costituito dall'immagine dell'Egitto come terra di misteri, di miracoli e di stranezze, immagine che, per un pubblico di cultura ellenistica, poteva essere evocata da un limitato numero di stereotipi o 'icone' di natura cosmografica, sufficienti a rappresentare l'Egitto, il suo paesaggio e i suoi riti, le sue particolari pratiche religiose.

Queste considerazioni, che ci aiutano a comprendere come si costruisce la percezione visiva, ci sono utili anche per analizzare diversi filoni iconografici, mostrando come la ricostruzione di questi meccanismi aiuti a comprendere mentalità e ideologia di una determinata società.

Anche questi particolari temi figurativi vanno insomma inseriti all'interno di un discorso interpretativo che, ricontestualizzandoli ove possibile e ricostruendone la funzione nell'ambito di provenienza, tenga presente che il linguaggio figurativo di una determinata società non è una 'descrizione' della realtà, ma costituisce un sistema comunicativo, all'interno del quale le immagini devono essere lette entro un discorso interpretativo globale. Analizzando il modo in cui una certa immagine ha preso forma nel repertorio figurativo antico nonché il sistema figurativo in cui essa compare (nel nostro caso, il sistema della decorazione domestica e il suo linguaggio), è possibile far uscire almeno in parte queste testimonianze dalla episodicità e frammentarietà alle quali esse sono condannate, restituendo loro significato grazie a una comprensione storicamente costruita delle ragioni e dei modi della loro presenza (come si è venuto strutturando un tema iconografico nella mentalità dell'epoca? quali possono essere state le motivazioni della committenza? come un determinato tema è stato tradotto figurativamente dagli artigiani ed è entrato nel repertorio?). Qualunque analisi che 'salti a piè pari' questo sforzo di ricostruzione, per quanto gradevole e accattivante, non coglierà che un (possibile?), ma gratuito e indimostrabile aspetto di queste realtà, senza aiutare a ricostruirne il significato per la società che li ha prodotti.

Ancora in età repubblicana, negli anni centrali del I secolo a.C., barche di papiro, palme, animali esotici, edifici particolari, 'alludono' all'Egitto e al Nilo, proponendo una serie di immagini che conosciamo a partire da testimonianze eccezionali del secolo precedente, quali il grande mosaico di Palestrina o i mosaici della Casa del Fauno a Pompei (Meyboom 1995; Zevi 1998).

Tra gli esempi della diffusione di questo filone ('nilotico') nella documentazione dei centri vesuviani possiamo segnalare i quadretti a mosaico provenienti da due ambienti di ricevimento della Casa del Menandro I 10, 4 (fig. 1) e della Casa di Paquio Proculo I 7, 1 a Pompei (Ling 2005, pp. 53-55; 201-202). Essi rappresentano due 'variazioni' sullo stesso tema, i pigmei in barca sul Nilo, ambientazione richiamata anche dalla tipica flora e dalla fauna (coccodrilli e ippopotami, ma anche anatre e palme) sullo sfondo di un paesaggio costruito che allude alla città (Alessandria). Contemporaneo è il lungo fregio dipinto proveniente dalla Casa dello Scultore VIII 7, 23-24, un frammento del quale è esposto in mostra (cat. n. III.66)<sup>2</sup>.

Protagonisti di queste immagini sono pigmei che, in un'ambientazione definita da quelli stessi elementi che nel linguaggio figurato di quest'epoca 'costruiscono' l'immagine del paesaggio egiziano, sono intenti a varie operazioni 'caricaturali' (combattono animatamente contro animali 'innocui' o, al contra-

cui' o, al contrario, cercano vanamente con armi inefficaci di opporsi a cocodrilli e ippopotami...). Agisce in queste immagini uno stereotipo presente nella produzione artistica ellenistica, testimoniato da una serie di statuette (bronzetti) di piccolo formato e ricollegato generalmente all'ambiente di Alessandria: nella 'sorprendente' associazione tra il soggetto rappresentato (nani o 'pigmei', figure grottesche, dalle fattezze deformi), la preziosità del materiale e la raffinatezza della tecnica, queste statuette dovevano contribuire a creare un'atmosfera di grande lusso abitativo<sup>3</sup>.

I due quadretti in mosaico policromo, così come il fregio dipinto, pur nella diversità della tecnica, si equivalgono per il tema che rappresentano e servono a farci capire la funzione di questi nuclei figurativi nelle case dell'epoca. Essi mostrano il progressivo diffondersi, a partire dalla metà del I secolo a.C. (50-25 a.C. circa), di un repertorio 'nilotico', adottato dai committenti sia negli ambienti di ricevimento sia nei giardini, testimonianza delle forme che il lusso abitativo può assumere in questi ceti e in quest'epoca.

Presenti in ambienti destinati al ricevimento degli ospiti o negli spazi aperti di case che attestano un certo impegno decorativo, queste figurazioni, che propongono il paesaggio caratteristico del Nilo e del Delta, con i suoi 'protagonisti immaginari', la sua flora e la sua fauna, creano visivamente un 'mondo altro', la cui funzione nel sistema decorativo della casa romana è affidata proprio alla sua 'alterità', che ribadisce la *distanza dal mondo reale* che nel sistema figurativo della casa romana caratterizza lo spazio nel quale vivono e agiscono il *dominus* e i suoi ospiti.

Fatte salve le dovute distinzioni tipologiche e iconografiche – che in questo momento non interessa approfondire – queste immagini 'nilotiche' non sono che *uno* dei filoni tematici a disposizione di artigiani e committenti. Per la funzione alle quali esse assolvono nel sistema decorativo della casa romana, possono essere assimilate alla raffigurazione di coppie a banchetto, abbigliate alla greca, circondate da servi e da suppellettile di lusso, immagini che ricorrendo a un altro stereotipo, che mette in scena il lusso e i piaceri degli stili di vita ellenistici, costruiscono – attraverso immagini la cui 'distanza' dal mondo reale non può mai essere dimenticata – un immaginario 'spazio mentale' per la vita del *dominus* e dei suoi ospiti.

Un filone iconografico completamente diverso, che possiamo definire 'faraonico', è quello nel quale compaiono immagini e simboli che si propongono di imitare lo stile e le iconografie dell'Antico Egitto. Si tratta di un elemento del discorso figurato che si ritiene entrato nell'immaginario dell'epoca sulla scorta delle innovazioni attestate a Roma, in complessi legati all'ambiente di corte, nei decenni finali del I secolo a.C. successivi alla conquista dell'Egitto (de Vos 1980; Söldner 2004). Dai più alti livelli di committenza, questi elementi si sarebbero diffusi nel repertorio dei decoratori, che ne fanno uso in una maniera assimilabile a quella che compare a Roma, nella Casa di Augusto sul Palatino. Gli elementi 'faraonici' non modificano il sistema della decorazione della casa e non costituiscono *un tema* del linguaggio figurativo, ma 'si aggiungono', sovrapponendosi come degli attributi, a uno schema decorativo che per il resto non si differenzia da quelli in uso nell'epoca. È questo un filone di uso tutto sommato limitato (de Vos 1983, p. 60) che, per l'epoca in cui compare – la prima metà del I secolo d.C., nell'età degli imperatori che appartengono alla dinastia di Augusto – e le circostanze in cui sembra entrato nel repertorio, potremmo interpretare come segno di adesione a un particolare clima politico da parte di esponenti di rilievo dei centri vesuviani<sup>4</sup>. È significativo che, a partire da un esempio campano di altissimo livello, la villa di Boscotrecase (Blanckenhagen, Alexander 1962), questo filone 'faraonico' si trovi attestato nei centri vesuviani in case i cui proprietari dovevano trovarsi ai vertici delle rispettive città<sup>5</sup>.

Tra i diversi contesti che possono essere analizzati, sceglieremo – per la possibilità che essi offrono di 'mettere in sistema' le testimonianze, di osservarle cioè non isolatamente ma all'interno di una visione ricostruttiva più ampia – gli esempi pompeiani della Casa del Bracciale d'oro VI 17, 42 e della Casa dei Cubicoli Floreali I 9, 5.

Nella Casa del Bracciale d'oro due ambienti adiacenti, affacciati su un giardino con pergola e fontana, sono stati dipinti negli anni centrali del I secolo d.C. con rappresentazioni di giardini. Nell'ambiente (32), la visione di un ricco giardino popolato di arredi marmorei (erme, vasi-fontana, rilievi decora-



4. Pompei, Casa del Frutteto I 9, 5, giardino dipinto.

tivi e maschere appese) è popolata di uccelli realisticamente resi, così come la ricca vegetazione. L'ambiente contiguo, (31), presenta un analogo giardino nel quale però gli arredi marmorei rimandano al mondo egizio: sono infatti presenti statue di faraoni, sfingi, quadretti marmorei con raffigurazione del bue Api (cfr. cat. nn. III.59, III.60).

Le stesse maestranze che hanno realizzato i due giardini incentrati su ambientazioni diverse della Casa del Bracciale d'oro (che potremmo per comodità definire l'uno 'romano', l'altro 'faraonico') hanno dipinto due ambienti, (8) e (12), della Casa del Frutteto I 9, 5. Essi riprendono gli stessi elementi presenti nella Casa del Bracciale d'oro, riproponendo in ciascuna delle due stanze (nettamente diverse per i colori di fondo, azzurro e nero) le due ambientazioni, 'romana' ed 'egizia', che erano distinte nella Casa del Bracciale d'oro. Statue faraoniche, rilievi con figure egizie e Api, idrie e situle in materiali preziosi si mescolano infatti ai vasi-fontana e ai quadretti marmorei con personaggi del mondo di Dioniso (figg. 4-6): sembra dunque che i pittori abbiano qui ridotto gli elementi del loro repertorio restringendoli e adattandoli alle richieste della committenza.

In un momento di poco successivo, nella parte più interna dell'ambiente ornato dal 'giardino egizio' della Casa del Bracciale d'oro, terminante in un'abside, è stato creato un biclinio. Ai lati di un bacino in cui l'acqua cadeva da una fontana a gradini alloggiata in una finta grotta (nella quale concrezioni calcaree poste in parete simulavano l'ambiente di una grotta naturale, esaltando così l'effetto ottenuto dalla terminazione absidale), sono stati posti letti in muratura rivestiti di marmo; le pareti dietro i letti sono ornate da un mosaico di pasta vitrea che ripropone il tema del giardino popolato di ricchi arredi. Grazie a questo secondo intervento, che si raccordava tematicamente al preesistente 'giardino faraonico', veniva completato e amplificato l'effetto di questo allestimento, con un impianto che nel suo insieme riprende su scala inferiore modelli aulici attestati nella contemporanea architettura di corte (Gros 2001, pp. 244-252; 351-360).

Un triclinio con fontana aperto su un giardino è presente anche nel complesso pompeiano di Giulia Felice, II 4, 3: dietro un triclinio la cui volta a botte rivestita di concrezioni calcaree simulava l'aspetto di una grotta è una fontana con cascata a gradini rivestiti di marmo, dalla quale l'acqua defluiva in una bassa vaschetta tra i letti. Sulle pareti sono dipinti coccodrilli, ippopotami e fiori di loto, figure di pigmei (cat. n. III.63).

L'ambiente era aperto su un giardino attraversato – come nella casa di *D. Octavius Quartio* – da un lungo canale, una sorta di euripo. Dal triclinio era possibile goderne la vista, che terminava, sul lato opposto, in una lunga fila di recessi a pianta alternativamente quadrangolare e semicircolare, questi ultimi imitanti delle grotte per mezzo delle concrezioni calcaree poste sulle pareti, mentre l'uso del mosaico parietale si limita qui alla presenza di file di tessere di pasta vitrea blu (Sampaolo 1991, pp. 230-236, figg. 73-80; pp. 260-267, figg. 135-141). È importante sottolineare che questa fila di nicchie si concludeva, sul lato S del peristilio, nella immediata prossimità di un ambiente che conteneva un larario isiaco, oggi perduto, nel quale erano dipinti Iside, Serapide e Anubi insieme a Fortuna, mentre Arpocrate era rappresentato da una statuina d'argento (Parslow 1995, p. 110)<sup>5</sup>.

A partire dall'esempio di livello più alto tra quelli qui attestati (e che quindi metodologicamente dobbiamo porre per primo), quello della Casa del Bracciale d'oro, il cui committente doveva trovarsi ai vertici della società pompeiana<sup>7</sup>, per continuare con l'esempio della Casa del Frutteto, l'ammodernamento con nicchia-fontana a mosaico nella stessa Casa del Bracciale d'oro, per andare infine alla Villa di Giulia Felice che alla fontana a mosaico sostituisce la fontana con gradini rivestiti di marmo completandola con una pittura nilotica (probabilmente contemporanea alla fontana a mosaico della Casa del bracciale d'oro): tutte queste testimonianze dimostrano come, negli anni centrali del I secolo d.C., i decoratori combinassero variamente gli elementi del loro repertorio per adattarli alle diverse possibilità della committenza. Ricontestualizzando queste testimonianze e valorizzandone le differenze di ordine cronologico, economico e sociale, emerge come i pittori usino le stesse formule iconografiche in maniera modulare, ampliandole e 'dilatandole', o al contrario comprimendole e mescolandole in un unico ambiente. L'interscambiabilità dei vari elementi suggerisce una lettura che, astraendo da interpretazioni di natura religiosa, che avrebbero richiesto una diversa 'sistematicità', li vede invece come testimonianza di un particolare aspetto del lusso abitativo, 'interno' al sistema decorativo della casa romana, al quale – come già detto – non sono probabilmente estranee motivazioni di ordine politico.

Il *giardino dipinto* è in questo momento un 'genere' (Settis 1988; De Caro 1991, pp. 262-265) della decorazione della casa romana, e gli esempi che abbiamo appena illustrato riprendono lo schema noto dalla Villa di Livia a Prima Porta (significativamente posto in un ambiente semisotterraneo con concrezioni a finta grotta, che doveva amplificare l'effetto di 'distanza dalla realtà' di queste decorazioni), 'virandolo' in direzione 'egizia': come abbiamo visto quest'ultima non è però che una delle possibilità del genere.

All'ambientazione faraonica dei giardini della Casa del Bracciale d'oro e del Frutteto, il triclinio della Villa di Giulia Felice sostituisce un paesaggio nilotico, con uno slittamento che è forse riconducibile anche alla leggera differenza cronologica (un paio di decenni?) che possiamo supporre tra le pitture dei due complessi.

Riprendendo le fila del discorso e cercando di inserire in una prospettiva più ampia le interpretazioni sopra proposte, ci potremmo interrogare sui motivi della ricomparsa, negli ultimi decenni di vita della città, del filone nilotico che, attestato in età tardorepubblicana dalle immagini come quella della fig. 1, era stato poi 'oscurato' da temi più austeri, in linea con le scelte di corte. A questi temi, centrati sulla raffigurazione delle storie esemplari dei grandi eroi del mito greco (Teseo, Perseo), che possono essere lette anche come 'trasfigurazioni' dell'immagine di Augusto e di quelli tra i successori che si richiamavano alla sua figura, ben si adatta il filone faraonico, se ne è sostenibile la lettura in chiave di adesione al clima politico della prima età imperiale.

I grandi mutamenti che, con l'avvento dell'Impero, si registrano nella società romana, hanno importanti conseguenze anche sulla sua cultura abitativa. Nei decenni centrali del I secolo d.C. aumenta il numero di persone le cui condizioni economiche e sociali permettono (e richiedono!) di abitare entro case dotate di ambienti decorati. In queste case di un nuovo ceto di committenti spazi aperti, anche di dimensioni ridotte, sono spesso 'inscenati' – grazie agli allestimenti architettonici e alla decorazione dipinta e scultorea – in modo da offrire uno 'spazio di piacere', vero o presunto, al padrone di casa e ai suoi ospiti.

Il modello mentale qui operante è lo stesso che pervade di sé i meccanismi che sono alla base della creazione e dell'uso del linguaggio figurato nella cultura abitativa della società romana, della sua *ideologia abitativa*. Come è stato da tempo messo in rilievo (Zanker 1993, pp. 147-230), le testimonianze dei centri vesuviani (e di Pompei in particolare) non sono che la riduzione, ai livelli economici e sociali degli abitanti di questo centro, di una serie di elementi che connotavano le ville e gli spazi abitativi delle grandi famiglie della società romana di età repubblicana, che a loro volta dovevano dipendere dai modelli abitativi delle corti ellenistiche.

In questa temperie si inserisce, negli ultimi decenni di vita dei centri vesuviani, la 'ricomparsa' di pitture di ambientazione nilotica, con pigmei spesso impegnati, oltre che in azioni caricaturali come



Casa del Frutteto I 9, 5, inta, particolare di affresco.



6. Pompei, Casa del Frutteto I 9, 5,  
giardino dipinto, particolare di affresco.



quelle sopra ricordate, in *performance* erotiche sotto gli occhi dei loro compagni, testimonianza di alternarsi di scelte figurative della committenza che non siamo sempre in grado di comprendere.

La distinzione tra i vari filoni tematici che abbiamo cercato di proporre qui serve a capire le ragioni della presenza di determinati elementi del linguaggio figurato nel momento in cui essi fanno la loro comparsa nel sistema della comunicazione visiva della società, normalmente per motivazioni che nel mondo romano sono legate a scelte delle committenze più alte. Una volta che questi elementi siano entrati nel 'circuito della comunicazione', le ragioni della loro presenza possono mutare: essi divengono cioè parte dell'immaginario dell'epoca e indirizzano le scelte di committenti e artigiani, cosicché il nesso con le motivazioni iniziali della loro presenza deve essere di volta in volta, e nei limiti del possibile, storicamente ricostruito. Attraverso l'esempio di questi diversi filoni figurativi possiamo dunque capire come il linguaggio espresso dal tema iconografico e figurativo necessiti di essere analizzato nei modi della sua formazione, per cercare di comprendere le ragioni della presenza di determinati temi figurati e la funzione comunicativa che essi potevano assolvere nella società che li ha prodotti e adottati.

Sull'onda di un interesse degli studi verso la rappresentazione di 'mondi altri' anche in epoca antica, con particolare riguardo al mondo romano, queste 'immagini di Egitto' sono state anche sollecitate per cercare di capire – attraverso l'analisi di un caso particolarmente rappresentativo sia per la quantità di attestazioni sia per le 'variazioni tematiche' che è possibile riconoscere in un filone apparentemente unitario – in che modo si costruisce nel mondo romano l'immagine di un mondo 'altro' (Versluys 2002; Tybout 2003), problema ed esercitazione al quale l'Egitto – mondo 'altro' per eccellenza per le sue particolarità geografiche, religiose e sociali – offre come si è visto ricco materiale.

<sup>1</sup> Un legame tra fede isiaca e ubicazione dell'abitazione, nei pressi del tempio di Iside a Pompei, è stato supposto per gli abitanti della casa di *Acceptus* ed *Euhodia* VIII 5, 39, nel cui larario era rappresentata *Iside-Fortuna* (de Vos 1983, p. 62). Da questa casa provengono le statuette di *Ptah-Pateco* e di *Bes* esposte in mostra (cat. nn. III.126, III.127).

<sup>2</sup> Alla stessa epoca appartiene anche il lungo fregio dalla casa VII 16, 17 a Pompei: Bragantini 1997, pp. 940-946, figg. 123-140.

<sup>3</sup> Un ampio quadro di riferimento e una lettura in chiave ideologica e sociale di alcuni temi portanti della cultura figurativa ellenistica in Zanker 1998. Per i bronzzetti citati cfr. *Das Wrack*.

<sup>4</sup> Una lettura in chiave di allegoria politica è stata anche proposta per i quadri raffi-

guranti *Io*, liberata da *Hermes* dalla custodia di *Argo*, che, grazie all'assimilazione di *Io* a *Iside* e di *Augusto* a *Hermes*, rappresenterebbero la conquista dell'Egitto come liberazione del paese (Adamo Muscettola 1998a, pp. 254-256, con altra bibliografia a nota 63). *Hermes* manca nel quadro di questo soggetto presente in mostra (cat. n. III.56), mentre è enfaticamente presente in quello proveniente dal triclinio della Casa del Citarista I 4, 5 e 25 a Pompei: de Vos 1990, pp. 130-131, fig. 21. Ambedue i quadri citati sono peraltro attribuiti a epoca successiva all'età di *Augusto* (dopo il 50 d.C.: età *neroniana*?).

<sup>5</sup> Il fatto che una decorazione di questo tipo ornasse anche il triclinio della Casa del Centenario (de Vos 1980, pp. 35-49, n. 20; cfr. anche pp. 49-60, n. 23), il cui

ultimo allestimento non si presenta di livello particolarmente alto, potrebbe spiegarsi con un cambio di proprietà della casa nell'ultima fase: cfr. Scagliarini Corlaita 2003, pp. 284-285. Significativa è anche la presenza di elementi egittizzanti nella Casa dei Cervi a Ercolano, inv. 8561, 8974 (de Vos 1980, pp. 23-25 n. 12, senza provenienza).

<sup>6</sup> Pesando 2006, p. 164, suppone tra "i fruitori del complesso" la corporazione degli *Isiaci*.

<sup>7</sup> Anche se più modesto, possiamo richiamare il giardino presente nella casa di *Giulio Polibio* a Pompei, casa che sulla base delle testimonianze epigrafiche è stata attribuita a *liberti* legati alla famiglia imperiale: Zevi 1996.