

Pompei

di *Paul Zanker*

Edizione di riferimento:

Paul Zanker, *Pompei*, trad. it. di Andrea Zambrini,
Einaudi, Torino 1993

Indice

<i>Abbreviazioni</i>	5
<i>Elenco bibliografico integrativo</i>	10
<i>Ringraziamenti</i>	18
PARTE PRIMA <i>Pompei e oltre; nuove domande sulla qualità delle città romane</i>	19
Le immagini urbane	21
Il gusto abitativo e l'autocoscienza culturale	31
PARTE SECONDA <i>Immagini di una città: gli spazi pubblici</i>	52
Impostazione del problema	53
I. La città ellenistica del II secolo a. C.	59
Le costose abitazioni del ceto elevato	60
Gli edifici destinati alla formazione della <i>nuova cultura</i> presso il tempio arcaico	65
Lo scarso interesse per la sistemazione del Foro	72
II. Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum	81
Nuovi edifici pubblici	82
Un nuovo gusto abitativo e l'autorappresentazione privata	89

Indice

III. L'ideologia augustea e la nuova fisionomia della città agli inizi dell'impero	98
Rinnovamento dei templi e dei culti antichi	99
Adorazione dell'imperatore e culto imperiale	101
I monumenti onorari imperiali nel Foro	110
Il nuovo teatro in marmo	113
Un <i>campus</i> per la gioventù	118
Di alcuni abbellimenti della città	120
Il nuovo acquedotto	122
Le tombe onorarie di utilità comune	124
IV. Dopo il terremoto del 62 d. C.	130
PARTE TERZA <i>Abitare «da ricchi»: la villa come modello delle case pompeiane</i>	136
V. Villa e acculturazione: «abitare in Grecia»	139
Antiche case di città signorili e ville alla moda costruite sulle mura cittadine	146
Una villa in miniatura	149
Una fontana nel cortile	156
Grande santuario in piccolo giardino	158
Vista sul «bosco sacro» di Diana	160
Giardini con sculture	163
Un banchetto notturno all'aperto	167
Grandi raffigurazioni per piccoli sogni	172
Gusto abitativo e identità culturale	180

Abbreviazioni

Le abbreviazioni corrispondono a quelle della bibliografia del «Deutsches Archäologisches Institut» e di AA (1978), pp. 661 sgg. Inoltre vengono utilizzate le seguenti abbreviazioni:

AA

«Archäologischer Anzeiger».

ActaAla

«Acta archaeologica Lovaniensia».

ADelt

Αρχαιολογικὸ Δελτίου

AJA

American Journal of Archaeology.

AM

«Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung».

Andreau

J. Andreau, *Les affaires de Monsieur Jucundus*, Roma 1974.

AnnEconomSocCiv

«Annales: économies, sociétés, civilisations».

AnnOrNapQuad

«Annali dell'Istituto Orientale di Napoli».

ANRW

Aufstieg und Niedergang der Mönischen Welt.

AnrJ

«The Antiquaries Journal».

Archaeology

«Archaeology. A Magazine Dealing with the Antiquity of the World».

Atti Palermo

«Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo».

AW

«Antike Welt».

Y. Bauer

Munificentia Privata Pompeiana, tesi di laurea discussa all'Università di Monaco, 1988 (manoscritto).

BdA

«Bollettino d'arte».

BJb

«Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande».

BullCom

«Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma».

Castrén

P. Castrén, *Ordo populusque Pompeianorum. Polity and Society in Roman Pompeii*, ActaInstRomFin VIII, Roma 1975.

CIL

Corpus Inscriptionum Latinarum.

CIJ

«Classical Journal».

DArch

«Dialoghi di Archeologia».

Della Corte

M. Della Corte, *Case e abitanti di Pompei*, Roma 1965³.

de Vos

A. de Vos - M. de Vos, *Pompei, Ercolano, Stabia. Guida archeologica Laterza*, Roma 1982.

Döhl

H. Döhl, *Plastik aus Pompeji*, vol. I Catalogo, vol. II note (Göttinger Habilitationsschrift, 1976, non pubblicata).

GGA

«Göttingische Gelehrte Anzeigen».

Grimal

P. Grimal, *Les jardins romains*, Parigi 1969².

Guida

E. La Rocca - M. e A. de Vos - F. Coarelli, *Guida archeologica di Pompei*, Roma 1976.

Gymnasium

«Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung».

HBr

P. Hermann, *Denkmäler der Malerei des Altertum*.

HiM

P. Zanker (a cura di), *Hellenismus in Mittelitalien*, voll. I e II, AbhGöttingen, serie III, n. 97, 1976.

IstMitt

«Istambuler Mitteilungen».

JdI

«Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts».

JRS

«The Journal of Roman Studies».

Kockel

V. Kockel, *Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten II*, in AA (1986), pp. 443-569.

La Rocca

E. La Rocca - M. de Vos - A. de Vos, *Pompeji*, Bergisch Gladbach 1979.

Maiuri

A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Roma 1942.

Marb W Pr

Marburger Winckelmann-Programm.

Mau

A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig 1908².

MEFRA

«Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité».

MemAccLincei

«Memorie - Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei.
Classe di scienze morali, storiche e filologiche».

MemAmAC

«Memories of the American Academy in Rome».

MonPitt

Monumenti della pittura antica.

Neue Forschungen

B. Andreae - H. Kyrieleis (a cura di), *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975.

Neuerburg

N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, in MemAccNapoli V, (1965).

Noack-Lehmann

F. Noack - K. Lehmann - Hartleben, *Baugeschichtliche Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji*, Berlino-Lipsia 1936.

NSC

«Notizie degli Scavi di antichità».

ÖJh

«Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien».

Op Rom

«Opuscula Romana».

Overbeck

J. Overbeck - A. Mau, *Pompeji*, Leipzig 1884⁴

Overbeck-Mau

J. Overbeck, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, quarta edizione rivista e ampliata in collaborazione con A. Mau, Lipsia 1884.

Pompei 79

F. Zevi (a cura di), *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione Vesuviana*, Napoli 1984².

PP

«La Parola del Passato».

RA

«Revue Archéologique».

RAC

«Rivista di Archeologia Cristiana».

RE

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung.

RendAccNap

«Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli».

RM

«Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Romische Abteilung».

RömGermF

«Römisch-germanische Forschungen» (RGF).

Schefold, *Wände*

K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlino 1957.

Sear

F. B. Sear, *Roman Wall and Vault Mosaics*, 23. Ergh. RM (1977).

Spinazzola

V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza*, voll. I-III, Roma 1953.

YalClSt

«Yale Classical Studies».

Elenco bibliografico integrativo

La bibliografia comprende la letteratura apparsa a partire dal 1988. In alcuni casi, nelle note e nelle didascalie delle illustrazioni, vi si accenna esplicitamente, ricorrendo soltanto al nome dell'autore e all'anno di pubblicazione. In particolare vorrei ricordare l'eccellente recensione al libro di L. Richardson jr, *Pompei. An Architectural History*, Baltimore 1988, di S. De Caro in «Gnomon», LXII (1990), pp. 152 sgg., e l'approfondita discussione di questo mio studio a opera di A. Hoffmann, «Gnomon», LXIV (1992), pp. 426-33 con relative aggiunte critiche. Nella raccolta di studi edita da F. Zevi, *Pompei I*, Banco di Napoli, Napoli 1991 viene, con mia grande soddisfazione, ampiamente accettata la mia analisi, ma, purtroppo, mancano i rinvii bibliografici.

Per la problematica relativa all'abitare e alla rappresentazione sociale cfr. ora in generale soprattutto i lavori di Wallace-Hadrill 1988, 1990; per la situazione particolare nella Pompei dell'inizio del principato cfr. Mouritsen 1988, che in parte riesamina i risultati dei Castrén da me utilizzati (cap. III). Stando a Mouritsen, ma anche sulla base del lavoro di Dickmann (1992), il «gusto abitativo tardo pompeiano» deve essere visto come un fenomeno piú generale e non dovrebbe essere messo in relazione cosí diretta con la mentalità dei liberti, come io faccio nel mio testo. Cfr. anche l'introduzione.

AA.VV., *Alla ricerca di Iside. Analisi, Studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Napoli 1992.

ADAM, J. P., *L'edilizia romana privata. Pompei e il suo agro*, in *I Terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989, pp. 224-43.

- Osservazioni tecniche sugli effetti del terremoto di Pompei del 62 d. C, in *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989, pp. 460-74.
- ADAMO MUSCETTOLA, S., *La trasformazione della città tra Silla e Augusto*, in Zevi 1991, pp. 75-114.
- ANDERSSON, E. B., *Fountains and the Roman Dwelling. Casa del Torello in Pompeii*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 105 (1990), pp. 207-36.
- BEK, L., *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture, a Creation of Renaissance Humanism* [«Analecta Romana» suppl. 9], Odense 1980.
- BERNSTEIN, F., *Pompeian Women and the Programmata*, in R. I. CURTIS (a cura di), *Studia Pompeiana et Classica in Honor of W F. Jashemski*, vol. I, New Rochelle 1988, pp. 1-18.
- CARANDINI, A. e RICCI, A. (a cura di), *Sette finestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana*, voll. I-III, Modena 1985.
- CARANDINI, A., *La villa romana e la piantagione schiavistica*, in MOMIGLIANO, A. e SCHIAVONE, A. (a cura di), *Storia di Roma*, vol. IV, Torino 1989, pp. 101-92.
- CAROCCHI, F. - DE ALBENTIS, E. - GARGIULO, M. et al., *Le insulae 3 e 4 della regio VI di Pompei. Un'analisi storico-urbanistica*, Roma 1990.
- CLARKE, J. R., *The Houses of Roman Italy 100 B.C - A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley 1991.
- COHON, R., *Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs*, Ann Arbor 1986.
- CRISTOFANI, M., *La fase «etrusca» di Pompei*, in Zevi 1991, pp. 9-22.
- CURTIS, R. I., *A. Umbricius Scaurus of Pompeii*, in R. I. CURTIS (a cura di), *Studia Pompeiana et Classica in Honor of W F. Jashemski*, vol. I., New Rochelle 1988, pp. 19-49.

- D'AMBROSIO, A. e DE CARO, S., *Un contributo all'architettura e all'urbanistica di Pompei in età ellenistica. I saggi della casa VII 4.62*, in «Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico, sez. di Archeologia e storia antica. Napoli», II (1989), pp. 173-215.
- D'ARMS, J. H., *Ville rustiche e ville di otium*, in F. ZEVI (a cura di), *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Napoli 1984, pp. 65-86.
- *Pompeii and Rome in the Augustan Age and Beyond. The Eminence of the Gens Holconia*, in R. I. CURTIS (a cura di), *Studia Pompeiana et Classica in Honor of W F. Jashemski*, vol. I, New Rochelle 1988, pp. 51-68.
- *The Roman Convivium and the Idea of Equality*, in O. MURRAY (a cura di), *Symptotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990, pp. 308-20.
- DE ALBENTHIS, E., *Indagini sull'Insula Arriana Polliana di Pompei*, «Dialoghi di Archeologia», s. 3, 7.1, (1989), pp. 43-84.
- *La casa dei Romani*, Milano 1990.
- DE CARO, S., *Lo sviluppo urbanistico di Pompei*, in «Atti e Memorie della Società Magna Grecia», 3.1, (1992), pp. 67-90.
- *La città sannitica: urbanistica e architettura*, in ZEVI 1991, pp. 23-46.
- recensione a L. RICHARDSON JR., *Pompeii. An Architectural History* (1988), in «Gnomon», 62, (1990), pp. 152-61.
- *The Sculptures of the Villa of Poppaea at Oplontis. A Preliminary Report*, in MACE. DOUGALL (a cura di), *Ancient Roman Villa Gardens* [Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 10], Washington (D. C.) 1987, pp. 77-133.
- DEXTER, C.E., *The Casa di Cecilio Giocondo in Pompeii*, Ann Arbor 1975.
- DICKMANN, J.-A., *Strukturen des Raumes und repräsentatives Wohnen am Beispiel pompejanischer Stadthäuser*, diss. ined., München 1992.

- DÖHL, H. e ZANKER, P., *La scultura*, in F. ZEVI (a cura di), *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Napoli 1984, pp. 177-210.
- DONDERER, M., *Das pompejanische Alexandermosaik. Ein östliches Importstück?*, in *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für K. Parlasca*, Erlangen 1990, pp. 19-31.
- DWYER, E., *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and Their Contents*, Roma 1982.
- EHRHARDT, W., *La Casa dell'Orso* (VII 2, 44-46), München 1988.
- FRÖHLICH, T., *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur «volkstümlichen» pompejanischen Malerei*, Mainz 1991.
- GAZDA, E. K. (a cura di), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives in the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor 1991 (con bibliografia).
- GRADEL, I., *Mammia's Dedication, Emperor and Genius. The Imperial Cult in Italy and the Genius Coloniae in Pompeii*, in «*Analecta Romana*», 20 (1992), pp. 43-58.
- HOFFMANN, A., *Ein Rekonstruktionsproblem der Casa del Fauno in Pompeji*, in *Bericht über die 30. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung. Colmar 1978*, Bonn 1980, pp. 35-41.
- *L'Architettura*, in F. ZEVI (a cura di), *Pompei 79. Raccolta di Studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Napoli 1984, pp. 97-118.
- *Elemente bürgerlicher Repräsentation. Eine späthellenistische Hausfassade in Pompeji*, in *Allten XIII. Internationaler Kongreß Klassische Archäologie*, Berlin 1988, 1990, pp. 490 sgg.
- recensione a P. ZANKER, *Pompeji. Stadtbilder als Spiegel von Gesellschaft und Herrschaftsform* (1988), in «*Gnomon*», 64 (1992), pp. 426-33.

- Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (a cura di), *Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale. Pitture e pavimenti di Pompei*, Roma 1981 (vol. I); 1983 (vol. II); 1986 (vol. III).
- JASHEMSKI, W. F., *Town and Country Gardens at Pompeii and Other Vesuvian Sites*, in KELSO W. M. (a cura di), *Earth Patterns. Essays in Landscape Archaeology*, Charlottesville 1990, pp. 211-25.
- JOHNSTON, D. E., *Roman Villas*, Aylesbury 1979.
- JONGMAN, W., *The Economy and Society of Pompeii* [Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 4], Amsterdam 1988.
- JOYCE, H., *Form, Function and Technique in the Pavements of Delos and Pompeii*, in «American Journal of Archaeology», 83 (1979), pp. 253-63.
- JUNG, F., *Gebaute Bilder*, «Antike Kunst», 27 (1984), pp. 71-122.
- KOCKEL, V., *Forschungen in den Vesuvstädten I-II*, in «Archäologischer Anzeiger» (1985), pp. 495-571 (1986), pp. 443-569.
- KREEB, M., *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser*, Chicago 1988.
- LA ROCCA, E., *Il lusso come espressione di potere*, in M. CIMA e E. LA ROCCA (a cura di), *Le tranquille dimore degli dèi. La residenza imperiale degli Horti Lamiani*, Venezia 1986, pp. 3-36.
- LEPORE, E., *Il quadro storico di Pompei*, in *Origini e strutture della Campania antica. Saggi di storia etno-sociale*, Bologna 1989, pp. 147-73.
- *Gli studi e il recente dibattito su Pompei*, *Ibidem*, pp. 175-207.
- LING, R., *The insula of Menander at Pompeii. Interim Report*, in «Antiquarian Journal», 63 (1983), pp. 34-57.
- *Roman Painting*, Cambridge 1991.

- MENOTTI-DE LUCCA, E. M., *Le terrecotte dell' «Insula Occidentalis»*. Nuovi elementi per la problematica relativa alla produzione artistica di Pompei del II secolo a. C, in M. BONGHI - IOVINO (a cura di), *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana*, Roma 1990, pp. 179-246.
- MICHEL, D., *La Casa dei Ceii (I 6,15)*, München 1990.
– *Pompejanische Gartenmalerei*, in *Tainia. R. Hampe zum 70. Geburtstag*, Mainz 1980, pp. 373-404.
- MIELSCH, H., *Die römische Villa. Architektur und Lebensform*, München 1987 [trad. it. *La villa romana*, con una guida archeologica a cura di G. TAGLIAMONTE, Firenze 1990].
- MOURITSEN, H., *Elections, Magistrates and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy* [«Analecta Romana» suppl. 15], Roma 1988.
– *A Note on Pompeian Epigraphy and Social Structure*, in «Classica et Mediaevalia», 41 (1990), pp. 131-49.
- NEUDECKER, R., *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, München 1988.
– *Weitere Prolegomena zur römischen Kunst*, «Journal of Roman Archaeology», 5 (1992), pp. 319-30.
- Pompei. Pitture e mosaici. Voll. I-II. Regio I* (a cura di BALDASSARE I.), Roma 1990.
- OHR, K. e RASCH, J. J., *Die Basilika in Pompeji*, Berlin 1991.
- ORR, D. G., *Learning from Lararia. Notes on Household Shrines of Pompeii*, in R. I. CURTIS (a cura di), *Studia Pompeiana et Classica in Honor of W. F. Jashemski*, vol. I, New Rochelle 1988, pp. 293-99.
- PAGANO, M., *L'edificio dell'agro Murecine a Pompei*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 58 (1983), [1986], pp. 325-61.
- PERRING, D., *Spacial Organisation and Social Change in Roman Towns*, in RICH, J. e WALLACE-HADRILL, A. 1991, pp. 273-93.

- READER, J., *Vitruv, De Architectura VI 7 (aedificia Graecorum) und die hellenistischen Wohnhaus- und Palastarchitekturen*, in «Gymnasium», 95 (1988), pp. 316-68.
- RICH, J. e WALLACE-HADRILL, A. (a cura di), *City and Country in the Ancient World*, London 1991.
- RICHARDSON JR, L., *Pompeii. An Architectural History*, Baltimore 1988.
- SEILER, F., *La Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.3 8)*, München 1992.
- SLATER, W. J., *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991.
- STROCKA, M. V., *La Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)*, Tübingen 1984.
- *La Casa del Labirinto (VI 11-8-10)*, München 1991.
- THÉBERT, Y., *Vie privée et architecture domestique en Afrique romaine*, in PH. ARIES - G. DUBY (a cura di), *L'histoire de la vie privée*, Paris 1985, pp. 301-397 [trad. it. *Vita privata e architettura domestica nell'Africa romana*, in ARIES - DUBY (a cura di), *La vita privata dall'Impero romano all'anno Mille*, Roma-Bari 1988, pp. 236-309].
- TYBOUT, R. A., *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989, con la recensione di B. WESENBERG, in «Gnomon», 64 (1992), pp. 433-38.
- WALLACE-HADRILL, A., *The Social Spread of Roman Luxury. Sampling Pompeii and Herculaneum*, «Papers of the British School at Rome», 58 (1990), pp. 145-92.
- *Houses and Households. Sampling Pompeii and Herculaneum*, in B. RAWSON (a cura di), *Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome*, Oxford 1991, pp. 191-243.
- *The Social Structure of the Roman House* in «Papers of the British School at Rome», 56 (1988), pp. 43-97.
- *Elites and Trade in the Roman Town*, in RICH - WALLACE-HADRILL 1991, pp. 241-72.

WIRTH, T., *Zum Bildprogramm der Räume n und p in der Casa dei Vettii*, in «Römische Mitteilungen», 90 (1983), pp. 449-55.

WISEMAN, T. P., «*Conspicui postes tectaque digna deo*». *The Public Image of Aristocratic and Imperial Houses in the Late Republic and Early Empire*, in *L'urbs. Espace urbain et histoire* [Collection de l'École Française de Rome 98], Roma 1987, pp. 393-413.

ZEVI, F., *La città sannitica. L'edilizia privata e la Casa del Fauno*, in ZEVI 1991, pp. 47-76.

– (a cura di), *Pompei I*, Napoli 1991.

Ringraziamenti.

Nella preparazione di questo libro ho ricevuto molteplici aiuti. Oltre al traduttore Andrea Zambrini e a Francesco de Angelis, soprattutto Luisa Musso mi ha aiutato nel faticoso lavoro di revisione del testo. A lei vada un grazie particolare. Salvatore Settis ha incoraggiato fin dall'inizio il progetto di questo libro e senza il suo sostegno non sarebbe arrivato a buon fine.

Per il reperimento degli originali delle illustrazioni ho avuto il sostegno di H. Glöckler e J. Bauer. Oltre alle istituzioni menzionate, hanno messo a mia disposizione originali di illustrazioni L. Eschebach, H. Heinrich, V. Kockel e R. Senff. A loro, e a Maria Perosino e Valentina Castellani della Casa Editrice Einaudi, vada il mio grazie.

PARTE PRIMA

Pompei e oltre: nuove domande sulla qualità delle città romane

Il tema «città» va di moda, anche nell'ambito dell'archeologia classica. Al momento, però, per un archeologo è quasi impossibile scrivere una storia delle città greche e romane che sia sufficientemente articolata e che possa in qualche misura rendere giustizia alle problematiche e agli interessi moderni, perché le nostre conoscenze sull'aspetto concreto delle città antiche sono troppo limitate. Ciò potrà sembrare esagerato considerando l'abbondanza, ormai impossibile da circoscrivere, di rovine e di scavi; nondimeno corrisponde ai dati di fatto.

Naturalmente conosciamo innumerevoli templi, teatri, terme, anfiteatri, basiliche, circhi, piazze, e talvolta perfino parti dell'impianto viario di una città. Siamo in grado di descrivere l'«evoluzione» tipologica di singole classi edilizie (cosa che è avvenuta fino alla nausea), e financo di dare questa o quella spiegazione sulla loro funzione nella vita quotidiana (per la qual cosa però l'interesse continua a essere scarso)¹. Ma solo in rarissimi casi è possibile analizzare in concreto l'organizzazione spaziale complessiva di una città e metterla in rapporto con il mondo quotidiano di una determinata società e con i suoi specifici bisogni.

I motivi di una tale mancanza risiedono nella storia dell'archeologia e nei mutamenti di interesse da parte degli archeologi e del loro pubblico. Finché si andava

alla ricerca essenzialmente di opere d'arte interessandosi poi solo a singoli edifici particolarmente notevoli e ben conservati, problematiche come quelle che oggi ci interessano non hanno praticamente ricevuto attenzione. Anche al tempo dei grandi scavi in estensione del XIX e degli inizi del XX secolo erano estremamente rari i casi in cui venivano portate alla luce in maniera sistematica parti ampie, o almeno in sé concluse, di una città. A quei tempi, però, sugli scavatori non gravavano ancora i grandi scrupoli metodologici che al giorno d'oggi rendono del tutto impraticabili scavi di questo tipo. Negli ultimi decenni, infatti, le tecniche di scavo si sono talmente affinate che possono lavorarvi solo équipes di specialisti che aspirino a un'ampia gamma di competenze. A ciò vanno aggiunte le esigenze, ormai spesso eccessive, per una documentazione il più possibile completa, connesse a lunghi e complicati preparativi e ad alti costi di pubblicazione (con la triste conseguenza che perfino scavi importanti non di rado rimangono inediti per decenni).

Anche l'archeologia classica, che non spicca certo per particolare progresso nelle tecniche di scavo, ha fatto proprie tali esigenze, al punto che pure il dissotterramento di settori limitati di una città, come per esempio le case a terrazzo di Efeso, assorbe le energie di un'intera generazione. A ciò vanno aggiunti gli enormi costi non solo per lo scavo vero e proprio, ma anche per dare successivamente un aspetto attraente alla zona scavata. Tutto ciò che può risvegliare un interesse più generale oggi dev'essere ricostruito e sistemato in maniera gradevole per il visitatore: quelle che s'innalzano dovunque nelle aree di scavo sono perciò rovine sistematiche ad arte.

Il deplorabile stato della documentazione – soprattutto per quanto riguarda l'immagine complessiva delle città, e più in particolare quella dei quartieri d'abita-

zione – migliorerà solo molto lentamente, sebbene attualmente gli scavatori pongano il dovuto accento su tali aspetti. Non rimane, dunque, che riesaminare quanto è già noto alla luce di una nuova problematica. A tale proposito le città del Vesuvio assumono un'importanza centrale grazie al fatto di essere state «sigillate» dall'eruzione del vulcano. I miei due studi, qui presentati per la prima volta insieme e in traduzione italiana, vanno visti in questa prospettiva. Essi sono stati scritti in tempi e occasioni differenti e trattano solo aspetti parziali della problematica delineata sopra. Pubblicati originariamente su riviste specialistiche, spero che – come ritiene l'Editore – possano interessare e sollecitare anche l'appassionato di antichità, il visitatore attento delle città vesuviane, così come chi è interessato in generale alla storia del vivere e dell'abitare nella città. Gli ambiti tematici coinvolti sono quelli dell'immagine urbana (*Stadtbild*) e del gusto abitativo (*Wohngeschmack*). Qui di seguito tenterò di chiarire questo modo ancora poco diffuso di impostare i problemi in relazione a spazi e sistemi figurativi, e di inserire i due studi entro una più ampia cornice storica.

1. *Le immagini urbane.*

Il primo lavoro si occupa delle immagini urbane di Pompei, dando una posizione di preminenza agli edifici pubblici. Con il concetto di «immagine urbana»² intendo designare nella maniera più comprensiva possibile l'aspetto esteriore di una città. Ciò su cui vorrei porre l'accento non sono tanto le singole architetture quanto le loro reali funzioni nel contesto complessivo dello spazio pubblico: al centro dell'interesse non ci sono problemi storico-architettonici in senso stretto, bensì la città come concreto spazio di vita. Lo spazio

pubblico, quindi, verrà inteso alla stregua di un palcoscenico che la società stessa si crea secondo i propri bisogni. Non importa se siano stati interessi politici, sociali o economici a determinare le decisioni, numerose e tra loro indipendenti, che hanno preceduto le singole realizzazioni: l'immagine urbana che ne risulta offre in ogni caso allo storico l'autorappresentazione autentica di una società. In quanto palcoscenico e spazio della vita quotidiana, infatti, gli edifici pubblici, le piazze, le strade, i monumenti, così come le case e le necropoli con le rispettive decorazioni figurate, sono nel loro insieme un elemento sostanziale dell'autorealizzazione di chi in quello spazio vive. Proprio perché tali immagini urbane vengono a formarsi attraverso un complesso intreccio di singole decisioni, alla cui base sono anche interessi contrastanti, esse ci dicono molto sull'autocoscienza di una società.

Così intese, le immagini urbane rappresentano anche l'ambito in cui si esplica la vita cittadina, influenzando a loro volta gli abitanti: esse infatti riflettono e diffondono i messaggi e i valori realizzati negli edifici e negli spazi. Le immagini urbane hanno così una funzione fondamentale nell'ambito della convivenza cittadina. Nei giorni di festa esse costituiscono le quinte dei rituali religiosi e politici, nella vita di tutti i giorni rendono consapevoli delle comodità dell'esistenza, o anche delle sue carenze, e definiscono, per esempio mediante le differenze nelle facciate delle case, le idee circa i ranghi sociali.

Pompei.

Al tempo della sua distruzione Pompei era già una città antica, in cui avevano vissuto molte generazioni in società differentemente strutturate. Se, come per lo più

accade, ci si limita a considerare solo l'immagine, conservata casualmente, della città sepolta nel 79 d. C., si coglie solo l'ultima di una serie di immagini urbane. Difatti, nel periodo compreso tra l'inizio del II secolo a. C., quando i ricchi patrizi oschi fecero costruire le loro sontuose dimore secondo il gusto ellenistico diffuso, e il momento del seppellimento, quando le grandi famiglie per la maggior parte si erano già ritirate dalla città, si possono distinguere almeno quattro concezioni diverse dell'assetto dello spazio pubblico. Ritengo che sia possibile ricostruire queste differenti immagini urbane almeno nelle linee generali. Bisognerà allora domandarsi quali fossero gli interessi dietro i singoli progetti edilizi e analizzarli entro il quadro dei mutamenti politici e sociali cui fu sottoposta la città. Sulla base dell'insieme della città del 79 d. C., conservata per caso, si delineano i contorni di quattro differenti immagini urbane, alle quali si possono assegnare rispettivamente i mondi quotidiani di quattro diverse società.

Pompei non era affatto un centro importante, bensì solo una delle tante città di provincia di media grandezza in Italia. Fortunatamente, però, le strutture e i mutamenti dello spazio pubblico che vi si delineano sono senz'altro caratteristici almeno per quanto riguarda le città della tarda repubblica e della prima età imperiale in Italia e nelle province occidentali. Ciò si potrebbe dimostrare in base a tutta una serie di risultati specifici ottenuti in altre città. Così, per esempio, anche altrove nel I secolo a. C. le città si aprono verso l'esterno. Ovunque si trovano sepolture rappresentative fuori dalle porte lungo le strade regionali; ovunque i ricchi si fanno costruire ville di lusso davanti alla città. Dappertutto, in quel periodo, le tradizioni culturali locali dei popoli italici confluiscono in una nuova cultura unitaria definita da Roma. Grazie alla sua vicinanza alle città precocemente ellenizzate della Campania, a Pompei si

delineano in maniera piú chiara che altrove quei processi elementari di acculturazione che hanno modificato in maniera cosí radicale la cultura romana antica dai tempi dell'invasione dell'esercito romano nell'Oriente greco.

Lo stesso vale per il riassetto dello spazio pubblico all'epoca di Augusto. Come a Pompei, il culto imperiale lascia ovunque la propria impronta nei fori delle città dell'Occidente. Quasi in ogni centro il teatro viene rinnovato e ampliato. Dappertutto le famiglie aristocratiche si impegnano sia nell'abbellimento dell'aspetto delle proprie città, sia nei miglioramenti delle loro infrastrutture.

Vale perciò la pena di registrare e riflettere accuratamente sui singoli sviluppi avvenuti a Pompei. Non c'è un'altra città antica di cui abbiamo un'immagine paragonabile anche solo approssimativamente (e ciò sebbene Pompei non sia affatto scavata per intero). A differenza della maggior parte dei grandi centri di età imperiale nell'Africa del Nord e in Asia Minore, la Pompei del periodo romano comprende i due periodi caratterizzati dai mutamenti forse piú radicali della struttura urbanistica: da una parte, il processo di standardizzazione della tarda repubblica, e dall'altra, la trasformazione dei presupposti ideologici conseguenti all'instaurazione della monarchia, all'epoca di Augusto e degli imperatori giulio-claudî.

Anche nell'ambito di una trattazione completa del mutamento delle immagini urbane romane, i fatti qui discussi sulla scorta dell'esempio di Pompei dovrebbero pertanto occupare un posto centrale. Essi acquisterebbero maggior rilievo soprattutto se confrontati con la *polis* greca classica ed ellenistica da un lato, e con le città della piena e tarda età imperiale dall'altro. Qualche breve osservazione potrà servire almeno a dare un'idea della piú ampia cornice storica in cui andrebbe inserita l'immagine ricostruita per Pompei.

L'aspetto «democratico» della polis greca classica.

Un confronto con le «immagini urbane» delle città greche di età classica potrebbe mostrare quanto queste, a differenza delle città romane, fossero influenzate dagli ideali di uguaglianza politica (tra coloro che erano cittadini a pieno diritto) e di partecipazione attiva alla vita civica. Vuoi nell'*agorà*, vuoi nel teatro (dove si svolgevano le sedute dell'assemblea popolare) o nel *bouleuterion* (dove si riuniva il consiglio), in nessun luogo della città greca si trovano strutture gerarchiche così marcate come accade invece regolarmente nell'assetto spaziale delle città romane. Nelle *poleis* lo spazio pubblico costituiva un'unità organica compatta, in cui i luoghi delle decisioni politiche, i punti di incontro sociale e i culti cittadini erano altrettanto integrati quanto il ginnasio, un'istituzione educativa accessibile a tutti. È significativo che solo i templi dei culti misterici (e più tardi quelli delle divinità orientali) fossero situati in zone decentrate: in tali casi, infatti, si trattava di necessità e di bisogni privati.

Nel IV secolo a. C. l'idea di uguaglianza democratica influì perfino sulla struttura delle case. Nelle fondazioni *ex novo*, come la piccola città provinciale di Priene nelle vicinanze di Mileto, ai cittadini furono assegnati lotti di terreno di eguali dimensioni, sui quali poi sorsero delle case incredibilmente simili. Ciò non significava affatto eguaglianza di proprietà; si trattava invece di una *forma simbolica dell'organizzazione spaziale*, che subordinava decisamente l'ambito della vita privata allo spazio pubblico o, se si vuole, lo «politicizzava». Che poi questi progetti ideali venissero presto ostacolati dall'effettiva disuguaglianza materiale – ossia dal fatto che i ricchi non tardarono a ingrandire le loro case a spese dei più poveri – è altra cosa. La decisione in favore di tali simboli «democratici», figurativi o spaziali, poteva

peraltro aver luogo anche indipendentemente dall'effettiva costituzione politica di una città: gli ideali politici di uguaglianza civica vennero interiorizzati come forme estetiche anche in altri ambiti, diffondendosi sotto forma di gusto e di mentalità. Prescindendo dalle cause e riflessioni concrete che portarono a queste immagini urbane democratiche, ai fini dell'autocoscienza dei cittadini rimane comunque significativo il fatto che essi abbiano vissuto per secoli, fino in età imperiale, in uno spazio pubblico modellato dagli ideali democratici. Si restava fedeli tanto alle vecchie immagini urbane quanto alle vecchie forme dei rituali politici, che riproponevano ai cittadini gli ideali dei loro antenati (anche se in senso fortemente nostalgico). Questa situazione cambiò solo sotto la monarchia, quando il potere politico, coerentemente con i propri presupposti occidentali, fu messo in scena soprattutto nel culto imperiale³.

Le strutture delle città romane.

Le città romane e quelle italiche romanizzate, invece, rispecchiano già durante la repubblica una struttura politica affatto diversa. Le grandi famiglie aristocratiche di Roma abitavano in case particolarmente rappresentative nei pressi del Foro Romano o direttamente su di esso (come a Pompei). Negli ampi atri si raccoglieva la clientela, il cui numero rifletteva direttamente il prestigio e il potere di ciascuna famiglia. Era dalle potenti sedi familiari che si influenzava l'esterno, lo spazio pubblico, e non viceversa come nella *polis* greca. Anche nei fori gli edifici statali rappresentativi, che spesso erano stati costruiti a spese di una delle grandi famiglie, dominavano la scena in misura molto maggiore che su un'*agorà* greca; si pensi soltanto alle basiliche del Foro Romano che recavano, senza eccezioni, il nome della famiglia del

fondatore, oppure anche allo stretto collegamento dei grandi templi del culto statale con determinate case: questi templi delle divinità politiche dominavano i fori delle città romane e italiche. Ciò non accadeva nella *polis* greca, dove i grandi dèi della città erano venerati in santuari a parte, mentre l'*agorà* apparteneva in primo luogo ai cittadini. Nei templi del Foro Romano, invece, già precocemente si sancì l'unità di religione e Stato: i Dioscuri venivano venerati come soccorritori in battaglia, Saturno vegliava sulle semine e Concordia doveva garantire la pace interna. Significativo è anche il fatto che il Senato si riunisse sovente in questi templi. Ma era nei *capitolia* delle colonie civiche che il bisogno romano di mettere in scena unitariamente religione e Stato trovava la sua espressione più vistosa: essi venivano posti sull'asse dei fori, evidentemente secondo un disegno promosso da Roma, cosicché il traffico passasse davanti ai loro piedi. Erano nati così anche dei simboli per indicare l'appartenenza a Roma e la rivendicazione del dominio da parte di questa⁴.

A differenza della *polis* greca, in cui tanto i luoghi dell'educazione e dello sport quanto i teatri erano completamente integrati nello spazio politico frequentato nella vita di ogni giorno, nelle città romane in un primo tempo quasi non si danno impianti confrontabili. Quando poi, sulla scia dell'ellenizzazione, questi vengono man mano creati, vengono a costituire una particolare forma di spazio pubblico «non-politico», separato dal centro politico. Evidentemente l'educazione e la cultura non sono componenti ovvie della vita comunitaria, bensì beni di lusso ripresi dai greci: a Pompei ciò è dimostrato in maniera paradigmatica dal quartiere dei teatri; ma anche nella Roma tardorepubblicana tutti gli edifici «culturali» vengono significativamente costruiti fuori dalle mura, sul Campo di Marte.

Già a una data piuttosto alta le città romane erano

molto piú aperte verso l'esterno rispetto alla *polis* greca. A differenza di questa, esse appartenevano a un impero, e ciò comportava evidentemente un rapporto del tutto diverso con lo spazio. Questo si vede già dal fatto che le strade regionali passavano attraverso i centri delle città, possibilmente per i fori. I sontuosi monumenti funerari delle famiglie rivali, posti ai lati delle strade regionali, presuppongono anche un pubblico esterno, così come in seguito faranno gli anfiteatri, collocati per lo piú alle periferie cittadine. È su uno sfondo del genere che va visto l'assetto (ma anche il mancato assetto) dello spazio pubblico nel II e I secolo a. C.

L'immagine dello spazio pubblico modellata, a Pompei come altrove in Occidente, dall'ideologia augustea non necessita di commenti supplementari, dato che, come si è detto, in nessun'altra delle vecchie città romane o italiche la situazione si presenta così chiara come a Pompei. Solo nelle nuove fondazioni (per esempio Nîmes, Aosta, Mérida) il mito imperiale viene messo in scena in maniera ancor piú ostentata, mediante templi al centro dei fori; solo lí i teatri, coerentemente con il loro valore nell'ambito del programma di rinnovamento culturale augusteo, ottengono una posizione di rilievo nel centro, mentre mura e porte sontuose illustrano simbolicamente l'attitudine romana al combattimento⁵.

La segmentazione della dimensione pubblica nella città di età imperiale.

Vorrei però richiamare l'attenzione anche sui mutamenti, così importanti da un punto di vista storico-culturale, cui fu soggetta nel corso delle generazioni successive l'immagine urbana ideologicamente modellata della prima età imperiale. Essi vanno di pari passo con le nuove forme della «dimensione pubblica» quali si

sviluppano gradualmente nelle mutate condizioni della monarchia. A tale proposito l'elemento piú significativo è forse costituito dai grandi edifici termali (anche a Pompei, dopo il terremoto del 63 d. C., con la costruzione di un grande impianto termale si intervenne sull'immagine urbana in maniera nuova e qualificante): i cittadini stavano assieme per ore nei bagni, godendo dell'acqua calda, dell'aria riscaldata e delle piscine. La dimensione pubblica si concretizzava qui in piacevoli condizioni esteriori, e significava tempo libero, ricche cure fisiche e, nelle città piú grandi, anche il godimento di ambienti allestiti lussuosamente con la possibilità di intrattenimenti delle piú diverse specie. In tali occasioni si stava per lo piú insieme a gente del proprio quartiere: nelle grandi città la distribuzione delle terme secondo i quartieri d'abitazione viene continuamente riconfermata dagli scavi. I luoghi di incontro sociale si spostarono dunque dal centro verso le singole parti della suddivisione urbana.

La segmentazione secondo quartieri urbani o raggruppamenti sociali è un tratto caratteristico della dimensione pubblica nella piena età imperiale⁶. Nelle immagini urbane del II secolo d. C. ciò è ravvisabile anche in altre tipologie edilizie: bisognerebbe ricordare anzitutto gli edifici collegiali e i santuari delle divinità orientali e di altre «sette». Quanto piú la vita comunitaria si trasferisce in questi spazi segmentati, manifestandosi in attività e piaceri un tempo collegati piuttosto all'ambito privato (come i pasti in comune nelle sedi collegiali), tanto piú lo spazio del foro, che è politico in senso tradizionale, perde d'importanza come centro d'incontro dei cittadini: da quando diventa luogo cerimoniale e monumentale per l'adorazione e il culto dell'imperatore, sembrano venirvi meno la vita quotidiana e il ritrovo spontaneo. Ciò vale perlomeno per le città d'Italia e delle province occidentali dell'Impero, dove

ormai solo in rari casi si registrano attività edilizie nei fori. Naturalmente il culto imperiale e le attività amministrative continuarono ad aver luogo lí, e vi si eressero sempre nuove statue onorarie; ma la partecipazione della popolazione a questi rituali di lealtà non sembra essere stata piú molto spontanea, altrimenti non si sarebbe riempito lo spazio libero delle piazze con un tal numero di statue.

Le nuove forme della «dimensione pubblica segmentata» si svilupparono invece nelle terme, negli edifici collegiali, nei santuari di comunità culturali esclusive, e non da ultimo in determinati tratti viari particolarmente frequentati. I punti piú animati del quadro urbano si distinguono tra l'altro grazie a marciapiedi porticati e anche a latrine sontuose; nel corso del II e III secolo d. C. queste ultime acquistarono spesso una nuova qualità come edifici e diventarono anch'esse – per quanto ciò possa sembrare strano oggi – degli importanti luoghi di comunicazione sociale!⁷.

Ma in quanto collettività civico-politica, la popolazione poteva ormai sperimentare se stessa solo come folla di spettatori nell'arena o al circo. Questi diventarono cosí anche gli unici luoghi in cui ci si poteva esprimere politicamente, applaudendo oppure – al riparo dell'anonimato – protestando. Gli imperatori o gli altri rappresentanti del potere sedevano in palchi rialzati, visibili a tutti, ma affatto inaccessibili: anche questo è un elemento significativo dell'immagine urbana di età imperiale.

È sorprendente come le prime avvisaglie di quasi tutte queste trasformazioni cominciassero già a delinearsi chiaramente a Pompei quando la città fu sepolta: è una dimostrazione della sensibilità con cui le immagini urbane reagiscono ai mutamenti sociali.

2. *Il gusto abitativo e l'autocoscienza culturale.*

Anche le case d'abitazione sono un elemento essenziale delle immagini urbane. Esse segnano il passaggio dallo spazio pubblico a quello privato e offrono ai loro proprietari le piú svariate possibilità di autorappresentazione e di autorealizzazione. Per quanto riguarda gli effetti suscitati dalle case, però, bisogna distinguere tra gli sguardi dei passanti e le impressioni degli invitati e degli abitanti. Ora, sebbene quella dell'«abitare» sia un'esperienza così ovvia e quotidiana, difficilmente si può pensare a un ambito culturale in cui le differenze tra ciò che ci è familiare e ciò che lo era per un romano siano maggiori. Questo rende arduo l'approccio al tema «casa e modo di abitare», e conduce quasi inevitabilmente a falsi problemi e a conclusioni erranee.

Esperienze proprie ed esperienze «altre».

Le nostre abitazioni sono degli spazi privati in cui la famiglia ristretta vive completamente al riparo dalla sfera pubblica. La «privacy» indisturbata è un valore alto, addirittura protetto legalmente. Solo poco spazio rimane per gli ospiti e per l'autorappresentazione sociale, eccezion fatta di alcuni gruppi ristretti della società. La maggior parte delle abitazioni delle nostre famiglie è frequentata di norma solo da parenti e amici, e non vi ha piú luogo un'ospitalità connessa a una rappresentatività formale. Lavoro e affari sono di norma rigidamente separati dall'abitazione privata; essi hanno luogo in edifici specifici e per lo piú distanti.

L'allestimento interno dell'abitazione borghese serve nel complesso – nonostante tutte le «sottili distinzioni» (Bourdieu) – piú alla realizzazione dei propri bisogni, al rafforzamento dell'autocoscienza e alla realizzazione di

tendenze estetiche che a una autorappresentazione con finalità precise. Perlomeno all'esterno ormai anche i ricchi, che ricevono ancora «ospiti» in forma tradizionale, evitano ogni esibizione troppo appariscente, dato che sarebbe impopolare e perdipiù pericolosa; la signorilità viene espressa in forme indirette, meno spettacolari, come nella scelta della zona residenziale o nell'estensione delle aree.

La casa romana, invece, era un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione dimostrativa. Essa si trovava nel centro della città. Già la sua facciata e il suo ingresso rivelavano lo *status* del proprietario. Di giorno, quando i portoni stavano aperti, dall'entrata si poteva guardare in profondità verso l'interno grazie alla sapiente messa in scena degli assi visivi. Se ci si basa sulle case di Pompei, anche nel «ceto medio» regnava una profusione di spazio enorme, almeno per i nostri standard; ma tale profusione, come l'intero arredo, era al servizio dell'autorappresentazione del padrone di casa.

Il criterio fondamentale nell'organizzazione dello spazio era la chiara distinzione tra le parti rappresentative della casa, destinate alla frequentazione sociale, e gli ambienti puramente funzionali dell'infrastruttura (dalla cucina alle stanze per il personale). Nei nostri alloggi «senza schiavi» accade l'esatto contrario: abbiamo cucine abitabili, bagni abitabili, e così via. Dato che non abbiamo personale di servizio e che siamo costantemente «tra noi», una separazione dell'ambito funzionale non ha senso. Nella casa romana, invece, solo la parte rappresentativa serviva per abitarvi effettivamente, e solo questa era arredata in maniera adeguata. Nelle sue dettagliate descrizioni di ville Plinio il Giovane prende in considerazione appunto solo questa parte⁸. I confini tra i due ambiti normalmente non erano rigidi, ma venivano contrassegnati chiaramente mediante segnali ottici e simbolici. Così, per esempio, ogni ospi-

te poteva facilmente riconoscere il passaggio alla zona della servitù grazie all'improvvisa cessazione di decorazioni sontuose.

La moderna cultura abitativa borghese è caratterizzata dall'assegnazione fissa di determinate stanze a determinate funzioni della vita quotidiana e da un arredamento che modella conseguentemente lo spazio (stanze da letto e da pranzo, soggiorni, camere per bambini, ecc.); nella casa romana, al contrario, le stanze arredate in maniera rappresentativa venivano impiegate in molti modi: negli stessi luoghi di giorno si svolgeva la vita familiare, i bambini giocavano, venivano accolti clienti e visitatori, schiavi e liberti ricevevano i loro incarichi, e probabilmente passavano anche i locatari di appartamenti e botteghe, mentre verso sera venivano ricevuti gli ospiti della *cena*.

Vi erano meno mobili che da noi, ed erano più facilmente spostabili. Gli stessi letti per i banchetti potevano essere comodamente portati da una stanza all'altra a seconda delle necessità. Soprattutto mancava quella grande quantità di armadi e scaffali di ogni tipo che è il simbolo del bisogno di accumulare e conservare così caratteristico del modo di abitare moderno. Si potevano quindi valorizzare molto di più le stanze in quanto tali, decorandole per intero. Solo le chiese e i castelli barocchi possono darci un'idea di come le immagini dominavano le camere. Anche i soffitti stuccati e i pavimenti a mosaico si presentavano come grandi superfici figurate articolate sistematicamente, contrariamente a quanto avviene nelle nostre abitazioni, in cui le aree «vuote» non occupate da mobili vengono «riempite» più o meno casualmente con un quadro.

L'ambito della casa accessibile ai visitatori non offriva dunque alcuna «privacy», e non vi erano stanze separate, per esempio per donne e bambini o per gli ospiti. Negli ambienti di passaggio centrali, l'atrio e il peristi-

lio, tutti incontravano tutti. Già solo la percezione di questo andirivieni, della moltitudine di stanze l'una accanto all'altra e delle pratiche totalmente differenti a seconda del giorno e dell'ora facevano della casa di una grande *familia* un luogo di intenso incontro sociale, che non si può comprendere con i nostri concetti di «privato» o «pubblico». Rimane ancora poco chiaro se, oltre a questi ambienti del piano terra, allestiti in maniera rappresentativa e usati per finalità molteplici, esistessero delle stanze di uso più riservato, realmente «private» secondo la nostra mentalità, come camere da letto o per i bambini ai piani superiori (che di solito non sono conservati e solo raramente si possono ricostruire in dettaglio); si potrebbe però supporre di sí. Una tale incertezza mette chiaramente in risalto l'insufficienza delle nostre conoscenze circa lo svolgersi degli eventi più banali della vita quotidiana e circa la loro localizzazione concreta entro la casa romana.

La casa come luogo dell'autorappresentazione sociale.

Negli ultimi anni Andrew Wallace-Hadrill⁹ ha descritto in maniera molto convincente la «struttura sociale» della casa romana, mostrando come tutta l'organizzazione dello spazio fosse volta all'autorappresentazione del padrone. È una constatazione tutt'altro che banale, dato che tale funzione sociale della casa era determinante ai fini sia della disposizione spaziale delle camere e delle sale, sia della scelta dell'allestimento decorativo. Due aspetti si rivelano quanto mai caratteristici in questo contesto: da un lato, l'utilizzazione differenziata delle stanze a seconda del rango del visitatore; dall'altro, l'importanza della profusione e dello spreco dello spazio nel senso della *conspicuous consumption* di Veblen¹⁰.

La scena dei clienti nell'*atrium* in attesa del ricevimento mattutino fu sancita già nella letteratura antica come indice dello *status* sociale del *patronus*. I visitatori di maggior riguardo venivano ricevuti in ambienti più piccoli, posti di solito in parti più interne della casa. I colloqui confidenziali si svolgevano a quattr'occhi in camere appartate (*cubicula*). Gli amici venivano condotti per il banchetto in sale da pranzo che spesso si trovavano nella parte posteriore del peristilio a giardino. Si delineava così una gerarchia sociale che, trasposta nell'organizzazione dello spazio, portava sempre più verso l'interno della casa. Solo di recente si è potuto dimostrare come già nell'assetto dei peristili delle case pompeiane del I secolo a. C. gli architetti dovessero badare a che l'ospite, attraversando la casa, ricevesse un'impressione il più possibile completa della sua ampiezza e del suo sontuoso apparato decorativo. Ciò veniva ottenuto tra l'altro con il collocare gli ambienti di ricevimento più rappresentativi nei cortili colonnati, cosicché il visitatore poteva ammirare nella maniera più ampia possibile l'allestimento della casa, incluso il giardino, prima di arrivare a destinazione¹¹.

La moltitudine di stanze a disposizione giocava un ruolo decisivo per il rango di una casa. Il padrone doveva avere la possibilità di scegliere tra più stanze a seconda del tipo di visitatori, del numero di invitati, dell'ora o della stagione. Questa possibilità di scelta era uno *status symbol* decisivo; anche l'apparato decorativo veniva differenziato secondo questi criteri. In tal modo l'architettura e l'arredo degli ambienti venivano posti direttamente al servizio della competizione sociale, il che naturalmente doveva ripercuotersi anche sull'«evoluzione formale» e sullo stile dei diversi generi artistici impiegati per l'allestimento, in particolare sulla pittura.

Quanto detto finora vale ovviamente per le case del ricco ceto dirigente: solo chi vi apparteneva aveva biso-

gno di grandi *atria* per la propria clientela e di adeguate sale da pranzo per i propri *amici* (Vitruvio). Ma, in una società competitiva a mobilità relativamente elevata, i ricchi creano, con il loro stile di vita e le loro forme di comportamento, dei modelli per i meno abbienti e i meno potenti, perlomeno se perseguono forme di autorappresentazione così intensamente come gli aristocratici romani. L'assetto rappresentativo dato a una parte della casa non era peraltro un fenomeno specificamente romano: anche nella *polis* greca classica le case dei ricchi erano costruite più sontuosamente e arredate meglio di quelle dei meno benestanti. Anche nel IV secolo a. C. ci si poteva senz'altro aspettare un peristilio o un portico colonnato e una bella stanza per il simposio maschile, se si era invitati da un ricco ateniese. Nelle case ellenistiche di Delo e altrove si trova già un vero e proprio tratto di rappresentatività con più ambienti di ricevimento, decorati non di rado con ricche forme architettoniche, mosaici pavimentali, dipinti, mosaici e stucchi parietali. Lo stile rappresentativo della casa romana si sviluppò sulla base di questi stimoli ellenistici, ma acquistò presto dimensioni affatto nuove nello spirito di aspra competizione della tarda repubblica¹².

Modi di abitare e valori.

Con la «struttura sociale» della casa romana, con la disposizione e l'assetto delle stanze finalizzati all'autorappresentazione, cogliamo però solo *uno* degli aspetti sostanziali. Non meno interessante, e forse anche più caratteristica riguardo al modo di abitare, mi sembra la problematica circa i valori realizzati simbolicamente in queste ostentate messinscene dello spazio e circa l'autocoscienza che ne è alla base. Perché ci si identificava con determinate immagini, forme architettoniche, figu-

re mitologiche? Quali pensieri, ricordi, desideri, speranze erano chiamate a suscitare le forme simboliche della decorazione? Mi riferisco qui a tutto ciò che, dal punto di vista del *contenuto*, veniva fatto oggetto del «discorso» nell' autorappresentazione. Ciò che viene presentato al visitatore si trova infatti esposto anche alla vista propria; accanto allo sguardo del padrone rivale o del visitatore che istituisce confronti esiste anche lo sguardo di coloro che abitano nella casa, vivendo giorno per giorno nelle stanze assieme alle immagini. Il padrone stesso non vedeva la sua casa soltanto in rapporto al visitatore che intendeva impressionare: voleva anche goderne di persona! Ciò comporta un importante presupposto: che egli potesse identificarvisi.

Qui è piú facile ricorrere alle nostre esperienze. Oggigiorno l'assetto delle abitazioni è diventato, assieme al continuo parlare del cibo, uno degli argomenti preferiti delle conversazioni raffinate. Una massa di riviste, libri, opuscoli – differenziata secondo i costi e le pretese culturali – ci propone ogni possibile modello di arredamento, dallo stile rustico della casa di campagna fino agli interni ispirati all'avanguardia architettonica. Né mancano analisi e riflessioni sociopsicologiche sulle relazioni tra gusto abitativo da un lato, e il canone collettivo di valori, l'autodefinizione, le aspirazioni sociali e culturali dall'altro. Anche solo in base alle offerte dei vari grandi magazzini un futuro storico potrebbe dire molto sui nostri valori e sui nostri sogni per il tempo libero.

Un compito archeologico.

Chi cerca nelle fonti letterarie antiche una problematica di questo tipo, potrebbe ricevere la facile impressione che a quel tempo non ci si preoccupasse granché di questo argomento. Difatti anche in età imperiale, in

cui forse ci aspetteremmo una situazione diversa, solo di rado si parla in maniera piú dettagliata dell'aspetto e dell'organizzazione di ambienti rappresentativi¹³; in latino non sembra esistere un termine per indicare il concetto di «abitare». Ciò però non significa affatto che il modo di abitare non fosse a quei tempi un oggetto di conversazione, ma che tale riflessione evidentemente non avveniva in primo luogo in ambito letterario (che, a causa della sua radicale impostazione classicistica tutta volta verso l'epoca d'oro della Grecia, si occupava solo di rado delle condizioni di vita contemporanee). Il dialogo si svolgeva comunque intensamente nelle case mediante le stesse forme simboliche dell'abitare: l'imitazione, la combinazione e il superamento costanti nel creare spazi e decorazioni non sono altro che un discorso continuo sul modo di abitare sfarzosamente.

Lo studio del «gusto abitativo» è pertanto un compito squisitamente archeologico, che però finora praticamente non è stato svolto in questa prospettiva. Sarà quindi necessario sviluppare nuove strategie, visto che le ricerche attuali si limitano di norma alla tipologia e alla datazione di singoli generi artistici, come pittura, terrecotte, bronzi, utensili, ovvero alle piante delle case e alla loro «evoluzione». Invece la problematica relativa al gusto abitativo implica soprattutto la ricostruzione dei contesti di cui questi vari elementi fanno parte.

I lavori di base sulla casa romana e sul suo allestimento risalgono alla seconda metà del secolo scorso: fu allora che nacquero gli ammirevoli libri di J. Overbeck e A. Mau su Pompei¹⁴, in cui le conoscenze di architettura, pittura e ogni tipo di oggetti mobili furono per la prima volta riunite per dare un'immagine della «casa romana». Nonostante il loro orientamento normativo, questi libri continuano a offrire, assieme alle successive e piú dettagliate pubblicazioni di scavo, un buon approccio per le riflessioni sul modo di abitare. Ma oggi la regi-

strazione di stampo positivistico dell'intero materiale proveniente da una casa non basta piú; anche il «modo di abitare» dovrebbe essere periodizzato come l'immagine urbana. Anche qui bisognerebbe tentare di collegare tesi di ampio respiro su aspetti della «casa e del modo di abitare romano» a indagini sullo sviluppo da una fase all'altra. Vengo cosí al soggetto vero e proprio della mia ricerca.

Purtroppo il secondo dei lavori qui pubblicati, quello sulla «villa come modello del gusto abitativo tardo-pompeiano», può offrire solo una piccola sezione della storia del modo di abitare in età imperiale, che è in gran parte ancora tutta da studiare. Il lavoro è dedicato a un fenomeno specifico, che però a mio avviso ha un'importanza fondamentale per la comprensione del modo di abitare romano. Punto di partenza sono gli evidenti rapporti tra le forme architettoniche e gli elementi dell'arredo di molte case pompeiane da un lato e, dall'altro, le ville di lusso della tarda repubblica.

Il sorgere di un nuovo stile abitativo nella forma della «villa».

Nella *villa urbana* l'aristocrazia romana ha realizzato, a partire dalla metà del II secolo a. C., una concezione totalmente nuova dell'abitare¹⁵. Essa ebbe tanto successo da affermarsi in seguito in tutto l'Impero romano, non solo nel ceto elevato, bensí anche come stile abitativo comune. In questa nuova concezione l'architettura e la decorazione di tutti gli ambienti rappresentativi della villa furono posti al servizio di un'idea unitaria, al di là delle loro funzioni pratiche e rappresentative: essi dovevano richiamare alla mente nelle forme piú svariate la Grecia con la sua cultura esemplare, trasponendola simbolicamente nel presente come una sorta di

mondo superiore. Ciò veniva realizzato mediante una gran quantità di effetti ottici e di atmosfera. Cortili interni, giardini, camere e saloni, fontane e corsi d'acqua ricordavano forme architettoniche greche e venivano in parte corredati di nomi greci. Dovunque ci si volgesse, in una di queste ville riccamente allestite, lo sguardo si posava su opere di tematica greca. Vi erano intere serie di copie da sculture greche in diversi formati; nelle pitture murali e nei mosaici pavimentali erano rappresentati miti greci; la stessa mobilia trasportabile e i servizi da tavola erano pieni di immagini con allusioni all'arte e alla cultura classica. I giardini ricordavano i santuari greci; i panorami paesaggistici riflettevano le nuove esperienze ellenistiche della natura e del paesaggio. Si voleva richiamare nello spazio la cultura greca come un tutto unico e concluso e prenderne in tal modo simbolicamente possesso. Il modo di abitare divenne quindi una nuova forma di reminiscenza culturale.

A differenza dei sistemi figurativi dei palazzi rinascimentali e barocchi, che pure sono confrontabili per certi aspetti, i densi intrecci di immagini nella *villa* romana di solito non erano organizzati in forma di programmi individuali, armonizzati tra di loro in maniera meditata, bensì comparivano come sequenze figurative libere, e per molti versi arbitrarie: ciò che importava era che fossero greche, artisticamente pregevoli e ricche di associazioni. Un uomo colto come Cicerone teneva però a che un determinato ambiente non fosse ornato da una decorazione *inappropriata*: immagini dionisiache non si addicevano a un peristilio dedicato agli studi, bensì a una sala da pranzo, come si verifica spesso nelle case pompeiane; lo stesso vale per le numerose scene erotiche nelle piccole stanze di riposo. Solo in questo senso molto generale le immagini potevano riferirsi a specifiche funzioni degli ambienti e descrivere la casa anche «topograficamen-

te» come un luogo di vita piacevole, come del resto accadeva già nelle case ellenistiche.

Lo sfondo storico per la genesi di questo affascinante e nuovo modo di abitare in spazi caratterizzati dalla reminiscenza culturale è l'entusiastica ripresa della cultura greca ad opera di una parte dell'aristocrazia romana a partire dal tardo III secolo a. C. Di tale ripresa non facevano parte solo la cultura e le arti, bensí anche il sontuoso e piacevole stile di vita della *tryphé*, quale fioriva soprattutto nelle corti ellenistiche, ma era anche programmatico, incarnandosi nella figura di Dioniso, nella società delle città greche dell'intera *koiné*. Poiché all'inizio i filelleni romani non poterono esprimere la loro autocoscienza nella sfera pubblica a Roma, dato che lí sarebbero entrati in conflitto con gli austeri valori tradizionali e con le forme di vita del *mos maiorum* (lo slogan politico contro il nuovo stile dionisiaco si chiamava *luxuria*), essi si procurarono delle alternative nelle ville di campagna sotto forma di un proprio mondo privato in cui potevano realizzare le loro idee senza essere frenati da scrupoli politici.

La villa divenne il palcoscenico di un nuovo stile di vita del tempo libero (l'*otium*). Ne facevano parte determinati rituali, che potevano svolgersi realmente, o anche soltanto nelle menti degli abitanti e dei visitatori. Si conversava nel «ginnasio», che idealmente si trovava ad Atene, ma in realtà nel cortile colonnato del peristilio; si passeggiava lungo un canale, un *euripus*, che ricordava la voluttuosa vita di Alessandria; si conducevano discussioni dotte con gli amici, in parte addirittura con filosofi greci che facevano parte della *familia* e abitavano nella casa; le sculture presenti nel giardino stimolavano a conversazioni sulla letteratura, la storia e l'arte greche, oppure ci si poteva ritirare in un ambiente appartato per dedicarsi a riflessioni filosofiche.

Che si trattasse di una ricostruzione tutta romana della vita greca e che nella Grecia classica non fossero

mai esistiti tali «greci di formazione» a tempo perso, è altra cosa. Naturalmente anche nelle ville romane e nelle ricche case urbane la realtà aveva spesso un aspetto assai diverso rispetto all'ideale di cultura alla cui attuazione invitavano le forme simboliche degli spazi della reminiscenza. Tuttavia con questa nuova forma del modo di abitare era nata, per la prima volta nella storia, la «cultura» come sfera di vita in sé conclusa, dove ci si poteva ritirare durante le ferie e nel tempo libero; il mondo della *villa* e dell'*otium* era antitetico a quello degli affari, della politica e delle corti giudiziarie in città: era uno spazio della vita privata separato dalla sfera pubblica.

Con «privato» non si intende qui alcun tipo di chiusura verso la società, anzi: il neonato spazio di vita privata veniva sfruttato nella maniera più intensa possibile dal punto di vista sociale. Ci si incontrava con amici, con gente del proprio ceto, con colleghi in affari, con clienti; soprattutto nel banchetto (anch'esso stilizzato alla greca) sorsero nuove forme di comunicazione. In tale contesto architettura e arredo erano posti al servizio dell'autorappresentazione del proprietario della villa, divenendo un importante strumento nella competizione per il potere, l'influenza e il denaro. Per chi voleva appartenere al ceto dirigente erano indispensabili il possesso e la «conduzione» di ville allestite in maniera adeguatamente sontuosa nelle maggiori località di vacanza (sul golfo di Napoli, a Tuscolo o a Terracina). Così la nuova autocoscienza culturale dell'aristocrazia romana fu fin dall'inizio anche oggetto di autorappresentazione nel quadro della competizione reciproca. Nello stile di vita e in quello abitativo della villeggiatura due bisogni elementari si fondevano in un'unità culturale.

Naturalmente, nonostante l'onnipresenza del mondo figurativo greco e dei suoi peculiari rituali culturali, nella *villa* i romani non volevano diventare dei greci. Al contrario: qui essi estesero e definirono la propria auto-

coscienza culturale, creando così un presupposto essenziale per le loro aspirazioni al dominio del mondo. Le forme simboliche del nuovo modo di abitare esprimevano il fatto che i romani avevano avuto accesso all'eredità culturale dei greci: essi sapevano non solo conquistare e regnare, ma anche «vivere», poiché si erano impossessati allo stesso modo della *paideia* della *polis* classica e del voluttuoso stile di vita dionisiaco (la *tryphê*) dei re ellenistici. Che in un primo momento ciò si sia concretizzato solo nella coesistenza di due forme di vita, quella pubblica del *negotium* a Roma e quella privata dell'*otium* nelle ville, dà un'idea delle tensioni presenti in questo processo di acculturazione, pur tanto fecondo dal punto di vista culturale. Si può ben dire che solo questa ambiziosa autocoscienza definitasi nella *villa* conferì ai romani, anche agli occhi dell'Oriente greco, quell'autorevolezza che non avrebbero mai ottenuto con le armi soltanto.

La villa diventa modello per il gusto abitativo generale dell'età imperiale romana.

Il nuovo stile abitativo dell'aristocrazia divenne gradualmente un modello per l'intera società. Da una forma di vita élitaria si sviluppò un gusto comune con cui anche strati sociali più ampi potevano identificarsi. All'inizio, probabilmente, elementi dell'architettura e dell'arredo vennero ripresi nelle case urbane degli aristocratici di Roma; da lì il nuovo modo di abitare si diffuse nelle case dei *nobiles* delle città di provincia; al più tardi nella prima età imperiale esso era divenuto uno stile comune.

È qui che si inserisce la mia ricerca. Essa mostra, in base a una serie di particolari, come, nella Pompei della prima età imperiale, i diversi elementi del nuovo modo

di abitare venissero imitati anche in case di medie e piccole dimensioni. In tale contesto evidentemente non aveva importanza per i proprietari delle case il fatto che le ristrette proporzioni degli spazi consentissero solo forme miniaturizzate e che una vita di società nello stile dei proprietari di ville fosse impensabile. Nelle case pompeiane la vita rimase presumibilmente modesta e colta (o incolta) quanto prima. Ma perché mai i proprietari spendevano tanto denaro e fantasia per dare alle loro case qualcosa dell'aura di una villa? Perché i cittadini di Pompei volevano partecipare del lusso dei contemporanei ricchi, almeno nel trasognato vagheggiare dei loro desideri e delle loro idee?

Le ville degli aristocratici romani si trovavano alle porte di Pompei. Sarebbe perciò facile supporre un'imitazione diretta da parte dei loro vicini immediati. Se sia questo il caso, o se invece il fenomeno dell'imitazione delle ville (così come i modelli della decorazione parietale dal cosiddetto Secondo al Quarto Stile e come le statuette da giardino) si sia diffuso a partire da Roma, non è un fatto che si possa determinare facilmente; la seconda alternativa è però molto probabile. Ciò che si può dire con sicurezza è che la diffusione del nuovo stile abitativo è un fenomeno generale che determina il modo di abitare in tutto l'Impero romano fino alla tarda antichità; tale affermazione vale almeno per i valori che stanno alla base delle varie forme simboliche. Le singole realizzazioni assunsero forme assai diverse nel corso delle generazioni, ma la visualizzazione simbolica di cultura, lusso e piacere di vivere in un quadro unitario, attuata per la prima volta nello stile abitativo della *villa*, si affermò ovunque.

Questo modo di abitare rappresenta perciò qualche cosa di più di un caso particolarmente eclatante di imitazione di *status*. In questa prospettiva, nella mia trattazione del 1978 non ho descritto adeguatamente il pro-

blema come programma culturale totale. Il nuovo gusto abitativo divenne simbolo ed espressione di una concezione e di un programma culturali insieme con le relative forme di vita quotidiana.

Il modo di abitare come espressione di appartenenza sociale e di autocoscienza culturale.

Le singole fasi di propagazione del nuovo gusto abitativo non sono state finora descritte in quanto tali. Potremmo tuttavia esporle in via paradigmatica servendoci della diffusione delle pitture parietali dal Secondo al Quarto Stile nelle città del Vesuvio. In un'analisi statistica Andrew Wallace-Hadrill¹⁶ ha mostrato che la presenza e la qualità della pittura parietale delle case pompeiane è in diretto rapporto con la grandezza e il numero degli ambienti. Nel corso della prima età imperiale la moda di far dipingere le stanze nel cosiddetto Quarto Stile si diffonde in tutto il ceto medio. Solo le case molto piccole, con una superficie di 100 metri quadrati o meno, non hanno di regola pitture parietali. Le imitazioni di ville da me descritte appartengono allo stesso periodo e sono espressione del medesimo gusto abitativo. Con le sole pareti dipinte il proprietario di una casa concretizzava per così dire il minimo indispensabile del nuovo gusto abitativo. Wallace-Hadrill osserva giustamente che queste pitture rozze e spesso di scarsa qualità sono un'espressione di appartenenza sociale (soprattutto da parte degli arrampicatori sociali *through rebirth of imitation*) piuttosto che un'esibizione di lusso e ricchezza; esibizione che, d'altra parte, sarebbe sembrata abbastanza ridicola considerate le effettive proporzioni delle case più modeste. Ma termini dispregiativi come «kitsch» e «banalizzazione» non rendono giustizia al fenomeno, consideran-

dolo in maniera troppo unilaterale dal punto di vista dell'imitazione e della carenza culturale.

«Appartenenza» vuol dire di piú: il processo di diffusione del nuovo stile abitativo e del suo adattamento a condizioni modeste era anche un processo di appropriazione e interiorizzazione da parte di chi non poteva permettersi né il lusso né una cultura elevata; era un processo di astrazione, se si vuole, addirittura di sublimazione, e ne possiamo agevolmente osservare lo sviluppo nelle stesse pitture murali.

Su alcune sfarzose pareti di Secondo e Terzo Stile i riquadri mitologici centrali rimandano ancora occasionalmente alle pinacoteche reali di ricchi collezionisti in cui si trovavano originali greci (per esempio nel caso di una nota pittura murale proveniente dalla Farnesina). Evidentemente, però, non si trattava di «sucedanei» di pinacoteche inesistenti, dato che queste pitture si trovano perfino nelle case piú ricche. Le raffigurazioni parietali creavano piuttosto un sistema simbolico in cui gli oggetti di lusso, che in alcune ville erano realmente presenti, venivano combinati con spazi e oggetti frutto dell'immaginazione. Le pitture parietali di Secondo Stile evocavano, come la *villa*, degli spazi di reminiscenza, ma li svincolavano dalla realtà dello spazio concreto, rendendoli cosí disponibili per chiunque potesse permettersi una pittura parietale. Si innescava in tal modo un processo di astrazione che rendeva le forme simboliche delle immagini sempre piú indipendenti dagli oggetti raffigurati. È possibile leggere chiaramente questo processo nei mutamenti formali delle pareti dal Secondo al Quarto Stile (ca. 80 a. C. - 79 d. C.): al posto delle architetture e dei beni di lusso quasi afferrabili con mano sulle pareti tardorepubblicane, nei sistemi parietali di prima età imperiale compaiono architetture, cose e persone straniamente manieristicamente, trasposte in uno spa-

zio singolarmente irreali. All'astrazione formale delle immagini di Quarto Stile corrisponde, come vedremo, anche un processo di astrazione dei valori. Proprio perché ben presto nelle pitture parietali ciò che importava non era più il lusso concreto di ciò che veniva raffigurato, bensì i simboli di valori generali, anche la pittura più modesta assolveva completamente al proprio compito: ossia, quello di fornire alla relativa stanza l'aura di un modo di abitare di alte pretese, esprimendo quindi una determinata appartenenza culturale – anche a prescindere da ogni velleità di competizione.

L'esempio delle immagini mitologiche mostra che questo bisogno di appartenenza era qualcosa di più che una bella decorazione e che non aveva più niente a che fare con l'imitazione di pinacoteche di ville. Tramite la costante ripetizione (anche in altri ambiti dell'attività culturale coeva: per esempio nel teatro, nella scuola, nelle recitazioni) alcuni miti divennero così familiari che cominciarono a essere collegati sempre più immediatamente a situazioni della propria vita individuale, con la funzione di metafore di quest'ultima. Gli innumerevoli sarcofagi con rilievi mitologici mostrano quali proporzioni assumesse con il tempo, anche in strati più ampi della popolazione, questa associazione fatta di confronti mitici: si ha l'impressione che i miti siano stati utilizzati con quella naturalezza con cui da noi un tempo venivano usate le storie bibliche. Anche con un siffatto linguaggio colto, comprensibile in tutto l'Impero, l'uomo comune esprimeva, non diversamente che con le pitture parietali, la propria esigenza di appartenenza sociale e culturale. Allo stesso tempo, però, sembra che i miti gli abbiano offerto anche dei modelli di comportamento per la propria esistenza: altrimenti non avrebbe delineato nella loro raffigurazione dei termini di paragone per la sua personale afflizione, per la consolazione, la speranza e la gioia di vivere. È questo ciò che

intendevo quando parlavo di un processo di appropriazione e interiorizzazione avvenuto con il diffondersi del nuovo gusto abitativo.

La situazione è analoga per il paradigma «lusso e vita agiata» che dai tempi di Lucullo era indissolubilmente collegato con la concezione della *villa* e di un modo di abitare sfarzoso. Anche questi «valori» furono fissati e innalzati nelle forme simboliche della decorazione degli ambienti. I segni piú evidenti dello sfarzo lussuoso, marmi e metalli preziosi, costose stoffe e colori, conchiglie e pietre rare, ma anche cibi scelti, erano presenti nello spazio abitativo, realmente o in immagine, a seconda delle spese e del patrimonio del proprietario. Allo stesso tempo, però, i *topoi* della *luxuria* erano così strettamente connessi, nella decorazione degli ambienti, alle immagini mitiche e agli altri simboli elevati della cultura classica, che questi due pilastri della tradizione ellenistica rappresentavano ormai, almeno nel mondo delle forme simboliche, un'unità inscindibile. Ciò che un tempo era stato denunciato come *luxuria* corruttrice veniva ora inteso come un valore alto nel contesto delle forme simboliche del modo di abitare; esso incarnava qualcosa come la pienezza e il piacere della vita. Le allusioni al lusso nella decorazione, così come le numerose raffigurazioni dionisiache, davano all'osservatore la certezza di abitare in un mondo felice. Ciò comunque corrispondeva totalmente agli stereotipi ideologici della *felicitas temporum* e dell'*aurea aetas* tipici dell'arte imperiale.

All'interno degli ambienti d'abitazione questi programmi figurativi significavano anche un'esortazione a realizzare quello che veniva richiamato alla memoria: ciò accadeva per esempio nei rituali legati al banchetto che, almeno secondo le intenzioni, univano in egual misura piacere e cultura.

Viene spontaneo supporre che esistesse un rapporto tra questa neutralizzazione e rivalutazione del lusso nel

quadro delle forme simboliche e il suo effettivo attenuarsi in seguito al diminuire della competizione sociale all'interno del ceto dirigente (Tacito, *Ann.* III 55). Comunque le pareti di Quarto Stile, come le imitazioni di ville nelle case pompeiane, testimoniano che il fenomeno veniva percepito in maniera diversa rispetto a prima.

Il culto della cultura nell'Impero.

Che il nuovo modo di abitare si potesse affermare in modo tale da diventare addirittura gusto abitativo comune dell'Impero dipende senza dubbio anche dai mutamenti sociali che l'istituzione della monarchia portò inevitabilmente con sé. Un aspetto dell'arte romana colpisce particolarmente: i temi politici del mito imperiale, che dominavano ampiamente lo spazio pubblico, si limitavano a giocare un ruolo subordinato nel mondo figurativo privato della casa e della tomba; anzi, nella maggior parte delle abitazioni non ricorrevano affatto. Ciò indica che, nell'economia generale della cultura, la concezione romana del modo di abitare rappresentava – anche dopo la sua diffusione generale – una sorta di contrappeso al mondo dello Stato e della politica.

La scena politica era occupata dalla casa imperiale; gli onori pubblici sottostavano al suo controllo. In questa situazione attività culturali di ogni genere, che fino ad allora erano state in gran parte oggetto della vita privata, acquistarono un'importanza del tutto nuova. L'educazione e le attività culturali divennero in misura crescente anche oggetto di autorappresentazione pubblica per la classe dirigente, e quindi anche parte della vita pubblica. Il motivo è semplice: l'educazione e la cultura erano un ambito della vita quotidiana privo di rischi perché neutrale dal punto di vista politico. Al tempo di

Plinio il Giovane, per esempio, la frequentazione di conferenze pubbliche e semipubbliche, in cui venivano recitati i prodotti letterari di amici e conoscenti, assorbiva buona parte dei compiti giornalieri di un senatore romano: anche Plinio, parlando di sé, se ne lamenta¹⁷. L'enorme successo degli «oratori da esibizione» della «seconda sofistica» mostra come le attività culturali potessero condurre perfino a cariche politiche, o comunque ad altissima reputazione. Rappresenta infine solo un logico sviluppo il fatto che gli imperatori stessi dovessero rivendicare per sé tali qualità: l'attività filosofica di Marco Aurelio, ma già le ambizioni di Nerone come cantante, vanno senza dubbio considerate in questo contesto.

Grazie a questa nuova dimensione delle attività culturali nello spazio pubblico, il fatto di abitare entro ambienti della reminiscenza culturale e della gioia di vivere acquistò un significato supplementare, diventando il simbolo della cultura di alto livello garantita dall'Impero romano. Nell'età imperiale, poi, le forme simboliche della decorazione domestica penetrarono sempre più nello spazio pubblico. Si pensi solo allo splendido allestimento delle grandi sale termali e ai parchi pubblici con le loro fontane, i giardini, le sculture. In tal modo una serie di elementi particolarmente significativi del lusso élitario della villa veniva realizzata anche nello spazio pubblico per ampi strati della popolazione. Il confine tra *privata luxuria* e *publica magnificentia*, definito nella tarda repubblica e condizionato ideologicamente, si trovava a essere nuovamente soppresso. Nelle forme mutate della dimensione pubblica, di cui si è parlato prima, si potevano ora realizzare gli stessi valori del modo di abitare «privato». In tal modo il lungo e complicato processo di acculturazione giunse in una certa misura a conclusione.

- ¹ Ma cfr. Thébert 1989; Dickmann 1992.
- ² Per maggiori dettagli, cfr. il mio contributo in W. Trillmich - P. Zanker (a cura di), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung der hispanischen Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Abh. Bayer. Akademie 103, München 1990), pp. 9 sgg.
- ³ W. Höpfner - E.-L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland*, München 1986; W. Schuller *et al.* (a cura di), *Demokratie und Architektur*, München 1989; T. Hölscher, *The City of Athens: Space, Symbol, Structure*, in A. Mohlo *et al.*, *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, Ann Arbor 1991, pp. 355-80.
- ⁴ P. Gros - M. Torelli, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Roma 1988, con esauriente bibliografia.
- ⁵ P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, pp. 314 sgg.; M. Pfanner, *Modelle römischer Stadtentwicklung am Beispiel Hispaniens und der westlichen Provinzen*, in Trillmich - Zanker *cit.*, pp. 59 sgg.
- ⁶ Su ciò piú dettagliatamente P. Zanker, *Veränderungen im öffentlichen Raum der italischen Städte der Kaiserzeit*, in *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. Colloque internationale*, Roma 1992 (in corso di stampa presso l'École Française).
- ⁷ Su ciò dettagliatamente tra breve R. Neudecker, *Öffentliche Latrinen im Wandel der kaiserzeitlichen Stadt*.
- ⁸ Förtsch 1993.
- ⁹ Wallace-Hadrill 1988-91.
- ¹⁰ Th. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York 1899.
- ¹¹ Dickmann 1992.
- ¹² I. Raeder, in «Gymnasium», 95, 1988, pp. 163-68.
- ¹³ Förtsch 1993.
- ¹⁴ Overbeck-Mau.
- ¹⁵ Visioni di sintesi in Mielsch 1987; Neudecker 1988 con la recensione di R. Förtsch, in «Gnomon» LXIV, (1992), pp. 520-34.
- ¹⁶ Wallace-Hadrill 1991.
- ¹⁷ Cfr. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* (Leipzig 1923¹⁰), II, pp. 191 sgg., in particolare p. 228.

PARTE SECONDA

Immagini di una città: gli spazi pubblici

Questo studio, apparso dapprima nel 1987, è stato sovvenzionato dalla *Kommission zur Erforschung des antiken Städtewesens* della *Bayerische Akademie der Wissenschaften*. Ho presentato il risultato delle mie riflessioni in varie Università, ricevendone stimoli e suggerimenti, di cui sono riconoscente. Vorrei specialmente ricordare Stefano De Caro, A. Hoffmann, Valentin Kockel, Michael Pfanner e Johannes Bauer, di cui ho potuto utilizzare la tesi di laurea *Munificentia Privata Pompeiana* discussa all'Università di Monaco (1988) (abbreviazione: Bauer). Spesso ho conservato la forma espositiva elaborata per le conferenze e ho contenuto entro limiti ristretti le note. Grazie all'eccellente esposizione sullo stato delle ricerche fatta da Valentin Kockel (abbreviazione: Kockel), l'orientamento non è problematico (cfr. anche AA (1985), pp. 495-571).

Impostazione del problema

Il carattere «inospitale» delle nostre città, che sperimentiamo ogni giorno, ci ha sensibilizzati all'aspetto dell'ambiente cittadino e alla sua influenza sull'uomo. Mai in passato, come negli ultimi due decenni, si è tanto discusso sulla città in relazione alla qualità della vita. È diventato sempre più chiaro lo stretto rapporto tra condizioni economiche, sociali, sanitarie e culturali di una società e l'aspetto delle relative città. Nell'arco di una sola generazione, visioni e valori di segno opposto hanno dominato la discussione, dalla città a misura d'automobile alle zone pedonali, dai centri cittadini che si svuotano la notte ai centri commerciali e per il tempo libero, dalle città satellite e dormitorio agli appartamenti di lusso nel centro storico.

Queste esperienze opprimenti del presente e le discussioni che ne sono nate hanno avuto un effetto quanto mai stimolante sulle discipline storiche. Il tema «città» è da molto tempo sulla bocca di tutti. Fra le molte problematiche nuove, una sembra particolarmente fruttuosa e interessante: tracciare il quadro d'insieme di una città in un periodo storico determinato, cioè studiare l'aspetto materiale e la forma estetica della città come specchio della situazione e della mentalità della società che vi abita. Sia le piante delle città, le loro architetture e simboli di ogni tipo sia i rituali e i modi di vita che vi si realizzano andranno allora intesi come

una struttura coerente, come espressione di bisogni, di valori, di attese e di speranze di una società¹.

Quando le circostanze lo consentano, la fisionomia di una città intesa in tal senso può essere quanto mai significativa. Ciò vale per città di ampio sviluppo, il cui aspetto non è determinato dalla volontà di un signore o dai presupposti ideologici di una concezione generale unitaria, ma dalla realizzazione di molti interessi anonimi e in parte perfino contraddittori. Ma proprio perché i singoli hanno creduto di seguire solo bisogni concreti, necessità pratiche o preferenze personali, il processo che ne risulta è una autorappresentazione autonoma, e non costruita come un quadro complessivo, di quella società.

Ma una volta definita la fisionomia di una città, non potremo da storici sottovalutarne l'influenza sulla mentalità degli abitanti. L'organizzazione dello spazio cittadino, con cui ci confrontiamo ogni giorno, può avere effetti di integrazione, di stabilizzazione, e perfino di stimolo; ma può provocare anche irritazione, può generare insicurezza, può incidere in maniera distruttiva sulla nostra vita. Per concentrarsi sull'antichità classica, si pensi per esempio all'aspetto così contraddittorio della Roma tardorepubblicana e augustea o all'effetto degli sfarzosi edifici eretti sull'Acropoli in età periclea, o ancora agli edifici pubblici in rovina nei centri urbani del tardo impero. Nella prospettiva a cui abbiamo accennato, la fisionomia della città diventa naturalmente una componente essenziale della cultura di cui essa stessa fa parte.

Se, da archeologi, ci vogliamo occupare in una tale ottica di Pompei (la città greco-romana meglio conservata), ci imbattiamo in grandi difficoltà: in realtà, infatti, conosciamo soltanto la città sepolta dalla lava il 24 agosto del 79 d. C. In primo luogo, quindi, dobbiamo ricostruire l'aspetto originario degli edifici più antichi

della città, allora già vecchia di oltre seicento anni, e interrogarci sulla loro funzione originaria. Molti elementi di quello che era stato l'aspetto cittadino non erano più visibili nel 79 d. C. E la massa di ciò che rimane e di ciò che ancora è da scavare ha impedito fino ad ora, a parte poche eccezioni, gli scavi stratigrafici, che sono altrimenti la norma.

A ciò si aggiunge che la Pompei sepolta non era una città in condizioni normali. Gran parte di essa, e soprattutto degli edifici pubblici, nel 79 d. C. era ancora in rovina a causa di un grave terremoto che ebbe luogo il 2 maggio del 62 d. C. e forse di un secondo intervenuto negli anni settanta². Per questo, ad esempio, gli edifici del Foro sono così inintelligibili per l'osservatore di oggi, soprattutto rispetto alle case ricostruite. Nelle parti alte della muratura manca l'intera decorazione marmorea che c'era prima del terremoto, e non è possibile farsi un'idea della loro altezza, dell'effetto prodotto dalle costruzioni e così via.

Anche la storia degli studi non aiuta a guardare Pompei in termini di nessi storici e cambiamenti. Dall'inizio degli scavi, intorno al 1740, le ricerche sono state ispirate soprattutto da interessi positivistici ed estetici: Pompei ed Ercolano divennero le fonti principali della nostra conoscenza dell'antica cultura materiale e, di conseguenza, si è classificato il materiale «sincronicamente», per generi e funzioni, con scarsa attenzione all'evoluzione dei modelli urbani.

Per di più, il fascino del contatto immediato con il passato e l'impressione, che ogni giorno migliaia di persone ricavano dalle rovine e che si rivela fatale per lo storico, che l'uomo resti in ultima analisi sempre lo stesso al di là delle differenze temporali, inducono a Pompei, più che altrove, a sentire il passato non come qualcosa di estraneo, ma come qualcosa di familiare.

La maggior parte delle pubblicazioni su Pompei,

prima di tutte le opere classiche di Johannes Overbeck e August Mau, sono organizzate topograficamente e si sono imposte fino ad ora come modello. Di conseguenza a tutt'oggi non si è tentato di acquisire una visione globale della città e, nello stesso tempo, di distinguere fra di loro le varie fasi storiche. La vicenda di Pompei si frammenta in una storia dei singoli edifici, senza che si sia tentato di pervenire a più ampi quadri d'insieme.

In questa sede dobbiamo tentare di distinguere, almeno per quanto riguarda gli edifici pubblici, tre strutture storiche: la città sannitica ellenizzata del II secolo a. C., i cambiamenti intervenuti dopo la fondazione della colonia romana nell'80 a. C. e la nuova fisionomia della città del primo periodo imperiale. A questo fine, l'autore ha la fortuna di potersi fondare su una grande quantità di ricerche specialistiche di tipo archeologico ed epigrafico, che proprio negli ultimi vent'anni hanno prodotto molti risultati nuovi. I lavori di ambito archeologico, organizzati principalmente in base alla classificazione per genere, e quelli di ambito storico-epigrafico, redatti prevalentemente secondo una prospettiva di storia sociale ed economica, devono essere utilizzati per una impostazione problematica di storia sincronica della cultura e della mentalità. In questa prospettiva il singolo monumento passa necessariamente in secondo piano, poiché si vogliono individuare, in monumenti totalmente differenti, determinate caratteristiche da interpretare come testimonianze di situazioni storiche e tendenze culturali specifiche. Una tale impostazione ci condurrà talvolta, inevitabilmente, a un tipo di descrizione forse troppo programmatica.

Dei primi quattrocento anni della storia di Pompei si sa ancora molto poco. Secondo le più recenti ricerche di Stefano de Caro³ un primo muro di materiale tufaceo e lavico, che circondava l'intera superficie dell'ampio dosso lavico di circa 63,5 ha., risale già al VI secolo a. C.

A questo seguí poi, agli inizi del V secolo a. C., un muro di pietra calcarea, situato davanti all'agere sannitico (fine del IV secolo a. C.).

Il primo muro potrebbe indicare il tentativo di un sinecismo dei villaggi circostanti sotto influenza etrusca, certamente con funzione di salvaguardia del luogo, di importanza strategica ed economica, alla foce del fiume Sarno contro le città greche campane. Nel corso di pochi decenni sorse un piccolo nucleo cittadino con il tempio di Apollo (la cosiddetta città vecchia) intorno a quello che sarà il foro e venne eretto anche il tempio dorico nel cosiddetto foro triangolare. Tuttavia la maggior parte della superficie all'interno della cinta muraria cittadina sembra essere stata utilizzata a fini agricoli.

Sulla base dei reperti ceramici si può dedurre un periodo di relativa fioritura e di intensi scambi commerciali tra la seconda metà del VI e la prima metà del V secolo a. C. Nel corso del V secolo sembra essere intervenuta una fase di riflusso. Il piccolo insediamento sullo sperone lavico, privo di sorgenti, deve aver vegetato fino a quando, nel tardo IV e nel III secolo, i Sanniti non si spinsero dall'entroterra montano verso la pianura e le città costiere. Una parte delle mura ancor oggi esistenti, le più antiche abitazioni in pietra calcarea e la pavimentazione della rete viaria a nord e a est risalgono a questo periodo e testimoniano un periodo di prosperità. Tuttavia nessun edificio pubblico risalente a questo periodo è conservato.

Dalle guerre sannitiche in poi, Pompei, in quanto membro della confederazione di Roma, fu tenuta all'obbligo di prestare servizio militare; ma, al proprio interno, poteva decidere autonomamente il corso degli eventi. La lingua era osca. Solo nel corso del II secolo si definisce un'immagine concreta della specifica *facies* culturale della città.

- ¹ Non posso qui addentrarmi nella sterminata bibliografia di argomento urbanistico in senso tradizionale; cito soltanto alcune opere che mi sono state di stimolo: K. Lynch, *The Image of the city*, 1960; G. Cullen, *The concise Townscape*, 1961; L. Mumford, *The city in history. Its origins, its transformation, and its prospects*, 1961; L. Benevolo, *Storia della città*, 1975; W. Braunfels, *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*, 1976; Id., *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, 1979⁴; M. Gironard, *Cities and People. A social and architectural history*, 1985.
- ² J. Andreau, in *AnnEconSocCiv*, XXVIII (1973), pp. 369-95. A proposito del secondo terremoto, postulato soprattutto da K. Schefold (RM, LXIV (1957), pp. 152 sgg.), si vedano ora le recenti osservazioni del gruppo di ricerca coordinato da V. M. Strocka: cfr. Kockel, p. 543.
- ³ *Saggi nell'area del tempio di Apollo a Pompei*, in *AnnOrNapQuad*, III (1986), pp. 19 sgg. Cfr. ora le spiegazioni assai articolate in De Caro 1991 e 1992.

Capitolo primo

La città ellenistica del II secolo a. C.

La città osca del II secolo a. C. è caratterizzata dalla grande ricchezza privata e dall'aspirazione del ceto elevato di partecipare alla cultura ellenistica e, quindi, di far parte del «mondo». Dopo la grande espansione romana nel Mediterraneo occidentale e orientale i confederati italici restarono esclusi dal diritto di cittadinanza romana e, quindi, dalla piena partecipazione al potere. In una situazione del genere, tutte le energie delle forze dirigenti delle città dell'Italia centrale e della Campania si indirizzarono verso il conseguimento di una ricchezza privata. Ciò avvenne soprattutto grazie a un aumento della produzione agricola e all'esportazione.

Intorno e dopo il 150 a. C., anche le famiglie pompeiane di spicco poterono chiaramente accumulare grandi patrimoni, fondati sulla produzione vinicola, e forse anche su quella olearia. In base alle forme delle anfore e ai bolli si può documentare l'esportazione vinicola delle famiglie campane fino in Gallia e in Spagna. Fu possibile aumentare la produzione grazie a metodi di coltivazione più razionali in proprietà di media grandezza, quali descrittici da Catone, e grazie all'impiego degli schiavi. A ciò si aggiunse la partecipazione al commercio orientale. Iscrizioni con i nomi di *negotiatores* di città campane si trovano in tutta l'area del Mediterraneo orientale, ma specialmente a Delo che dal 166 a. C.

era un porto franco e in cui nei tempi migliori, per esempio, si dovevano vendere 10 000 schiavi al giorno¹.

Così i membri del ceto elevato della città vennero in contatto immediato con il mondo greco-ellenistico e, come gli aristocratici romani, furono coinvolti in un processo di acculturazione impetuoso che, a differenza di quanto avvenne a Roma e nelle sue colonie, nelle città «libere» dei confederati italici non si scontrò con alcun ostacolo di carattere politico e ideologico. In queste città la *luxuria* ellenistica poté dispiegarsi senza alcuna limitazione².

I. *Le costose abitazioni del ceto elevato.*

Intorno al 100 a. C. la fisionomia della Pompei osca rispecchia questa situazione in maniera impressionante. Essa è caratterizzata tanto da costose abitazioni private quanto da imponenti edifici pubblici al servizio di interessi culturali ed economici. Al contrario, nell'ambito degli edifici a carattere più specificamente politico si può osservare una ellenizzazione della fisionomia della città che progredisce solo lentamente e con molte interruzioni. Chiaramente le famiglie di spicco non hanno ricercato, in prima istanza, la propria autorealizzazione nell'ambito della politica cittadina.

Se partiamo da questa tesi, è giustificato cominciare a delineare il profilo della città ellenizzata con le costose abitazioni della *Regio VI*. Le si riconosce facilmente, ancora oggi, per le loro facciate a blocchi di tufo bruno dal taglio preciso e per gli ingressi non di rado adorni di costose cornici e capitelli. La più famosa di queste abitazioni, la Casa del Fauno³, occupa l'intera superficie di una delle caratteristiche *insulae* di forma allungata, ca. 2940 mq.

Analizzando la pianta di questa abitazione, salta

subito all'occhio che soltanto una piccola parte della superficie edificata serviva agli specifici bisogni abitativi, mentre circa due terzi sono occupati dalle due corti a peristilio, che, per le loro dimensioni, avrebbero potuto fare concorrenza a dei portici pubblici e che esprimono in modo impressionante la lussuosa autorappresentazione della famiglia. La parte conservata della casa risale a un ampliamento e a un rinnovamento intervenuti nel tardo II secolo a. C. Ma, già nella prima metà del II secolo, questa e numerose altre abitazioni site nel «quartiere nordoccidentale» della città furono concepite chiaramente a mo' di palazzo con doppio atrio, alti e ampi ambienti e un portale riccamente decorato.

Il nuovo lusso abitativo ha effettivamente dimensioni principesche. Né le città italiche né quelle greche del periodo precedente ci offrono esempi di una abitazione privata con una simile ampiezza di spazi. Nelle *poleis* classiche di nuova progettazione del IV secolo a. C. le case occupano all'incirca soltanto un decimo della superficie della Casa del Fauno⁴ e, nel II secolo a. C., quelle più ricche del quartiere del teatro a Delo dispongono di circa 400 mq di superficie coperta. A ragione H. Lauter afferma che soltanto abitazioni principesche come il Palazzo delle Colonne a Tolemaide (3000 mq) o i palazzi di Pella (per esempio, nr. I,1 di ca. 5240 mq) offrono un paragone adeguato⁵.

Quindi, i proprietari terrieri e i grandi commercianti sannitici facevano proprio il lusso del mondo ellenistico in un modo eccessivo, simile a quello esibito dagli aristocratici romani nelle lussuose ville costruite sul golfo di Napoli all'incirca nello stesso periodo⁶. Ma, a differenza dei senatori romani che, a Roma, si obbligavano reciprocamente ancora a un atteggiamento controllato nei confronti della *luxuria* greca, per i ricchi Pompeiani chiaramente non vigevano restrizioni di sorta. Al contrario: la cultura greca, recentemente acquisita, veniva orgo-

glosamente ostentata. Già la decorazione architettonica accuratamente realizzata dell'ingresso e i mosaici testimoniano una tale pretesa. Ciò diventa particolarmente eclatante nei capitelli figurati, per lo più con tematica dionisiaca, che alcuni proprietari si permettevano.

Sui capitelli del portale d'entrata della Casa dei Capitelli figurati, proprio di fronte alla Casa del Fauno, viene, ad esempio, addirittura svolto un programma dionisiaco⁷. Rivolti verso la strada, si vedevano a destra e a sinistra due coppie formate da un satiro e da una menade. Il satiro più vecchio del lato destro si appoggia, ebbro, alla menade, quello sul lato sinistro, invece, attira a sé cupidamente la compagna. Sul lato dei due capitelli rivolto verso l'ingresso sono raffigurate, come immagini speculari a quelle dionisiache, due coppie di cittadini che chiaramente partecipano al simposio. Gli uomini hanno la parte superiore del corpo nuda, le donne sono avvolte nelle vesti secondo le usuali convenzioni di decenza. Ma l'abbraccio e la posizione delle coppie rendono chiaro che anche qui si tratta di vino e di amore. Il padrone di casa, quindi, grazie a queste corrispondenze si identifica in modo addirittura spettacolare con quel piacere di vivere dionisiaco celebrato dai re d'Oriente e sviluppatosi da molto tempo nelle città greche. Si aderiva, dunque, a una specifica forma di cultura greca. L'autorappresentazione manifestata dai capitelli doveva sollecitare un particolare interesse, poiché a Roma le associazioni dionisiache furono perseguite proprio allora dalla legge *de Bacchanalibus* in quanto particolarmente immorali e sediziose.

Queste forme di adozione di rappresentazioni greche dovrebbero essere attentamente studiate insieme alla restante decorazione delle abitazioni pompeiane del II secolo a. C. Con ciò si dimostrerebbe che tutta la decorazione della casa era chiaramente concepita come esibizione della cultura greca del lusso e identificazione con

i suoi valori. In questa sede saranno sufficienti pochi cenni.

Il proprietario della Casa del Fauno nobilitò l'imponente atrio antiquato e arcaizzante, in stile tuscanico, con l'architettura finta di un secondo piano con colonne ioniche e non esitò a impressionare il visitatore già nell'ingresso, nelle *fauces*, con una costosa ornamentazione architettonica. Tuttavia le facciate a stucco dei due tempietti, all'altezza di circa 2,5 m, erano troppo grandi rispetto all'ingresso della casa, che al confronto era stretto, e devono avere comunicato un'impressione di soffocamento piuttosto che di grandiosità. L'estroversione quasi forzata di questo gusto, unita all'incerta utilizzazione dei singoli elementi decorativi, appare caratteristica della mentalità del ceto elevato della Pompei osca in questa fase dell'acculturazione. Tutto doveva essere greco e, se possibile, della migliore qualità. L'intonaco imitava costose lastre di marmo, mobili e suppellettili venivano importati dall'Oriente, si installavano statue di bronzo greche, si facevano collocare i costosissimi mosaici nei locali di abitazione e di rappresentanza.

Il «programma» dei mosaici⁸ dimostra che i maestri attivi a Pompei disponevano dei cartoni correnti in tutto il mondo ellenistico. Si potrebbe interpretare l'iconografia di questi mosaici come summa di ciò che era desiderabile nella cultura del tardo ellenismo totalmente orientata verso il piacere di vivere. L'immediato rapporto con il mondo della quotidianità diventa chiaro in esempi come il *symplegma* erotico in una camera da letto (*cubiculum* 28) o la natura morta con squisiti pesci da tavola in una delle sale da pranzo.

I proprietari di queste sfarzose abitazioni si sentivano totalmente partecipi della cultura greca del loro tempo, anche nella vita quotidiana. Di questa appartenenza si era orgogliosi e la si professava: già sulla soglia dell'atrio di questa casa c'era un largo pannello musivo

con due maschere della Musa tragica e con i timpani dionisiaci, incorniciati da una rigogliosa ghirlanda di frutta. Anche la cultura costituiva un elemento di questo stile di vita dedito ai piaceri.

Ma è nel famoso mosaico di Alessandro che l'orgogliosa identificazione del padrone di casa con la cultura ellenistica è quanto mai evidente. Si trovava sull'asse della casa, visibile da entrambi i peristili, esposto in una esedra appositamente costruita e solennemente messa in risalto da due colonne corinzie su alti plinti. Qui una eccellente bottega ha copiato un famoso dipinto del 300 ca. a. C., che, opera del pittore greco Filosseno di Eretria, rappresenta verosimilmente la battaglia di Gaugamela⁹. Nello stesso periodo, il re di Pergamo faceva copiare famosi dipinti di Delfi di età classica. Il mosaico di Alessandro nella Casa del Fauno è esposto come un grande dipinto in uno spazio apposito. Ma il padrone di casa lo ha fatto eseguire con un materiale resistente come le tessere musive. Forse apprezzava il piacere supplementare della perfezione tecnica richiesta dalla trasposizione del dipinto in un materiale, come il mosaico, poco duttile. Si vorrebbe sapere se l'esedra è stata usata, se vi si poteva entrare oppure se serviva soltanto all'esposizione del mosaico. Orgoglioso possesso di oggetti d'arte, dunque, ma anche esibizione di cultura quasi invadente e un omaggio alla più grande figura del mondo ellenistico. D'altra parte non ci si dovrebbe fare un'idea troppo entusiastica sul tipo di cultura artistica del padrone di casa, poiché proprio di fronte al mosaico di Alessandro c'era un mosaico nilotico d'impostazione molto ingenua con un divertente coccodrillo, un ippopotamo e altri animali esotici.

Il ceto dei benestanti partecipa della cultura ellenistica deve essere stato relativamente ampio nella piccola città, ma i loro patrimoni devono essere stati di entità differenziata¹⁰.

Ciò si può dedurre dalle differenti dimensioni delle case di tufo del quartiere orientale costruite con la stessa tecnica accurata. Accanto alla Casa del Fauno ci sono quelle che occupano la metà, un quarto, un ottavo o ancora meno della superficie di una *insula*. Tuttavia, nonostante questa differenza di dimensioni, la qualità delle costruzioni, degli elementi ornamentali architettonici e, per quanto è rimasto, dell'arredamento è ugualmente alta.

Le abitazioni più ricche si trovavano nelle più importanti strade commerciali. Le famiglie ricche sfruttavano questa posizione e palesemente, già all'inizio del II secolo a. C., avevano attribuito importanza al fatto che negli edifici nuovi fossero progettati spazi commerciali sul lato prospiciente la strada. Questi locali commerciali erano spesso collegati con stanze da letto situate in un mezzanino (*pergola*) sopra il negozio. *Natus in pergola* si chiamava un individuo di condizione modesta. Questi negozi erano gestiti dalla clientela delle famiglie ricche, per lo più saranno stati schiavi o liberti. Quindi, in questo caso la pianta delle abitazioni rispecchia anche le antiche strutture della famiglia patriarcale della società pompeiana.

Nella cosiddetta città vecchia, con il tracciato irregolare delle sue strade, soprattutto a est dietro il Foro, devono aver abitato i più poveri. Che qui non si trovi alcun resto di abitazioni di tufo si spiega naturalmente con l'ipotesi di semplici costruzioni a tralicci lignei.

2. *Gli edifici destinati alla formazione della «nuova cultura» presso il tempio arcaico.*

Anche la maggior parte degli edifici pubblici del tardo Periodo sannitico sono caratterizzati dal desiderio di partecipazione alla cultura e al modo di vita

greci. Colpisce che questi edifici «culturali» non caratterizzino, a Pompei, la fisionomia della città come nelle città greche dello stesso periodo con cui la si può paragonare, ma che, lontani dal centro, siano concentrati nel cosiddetto quartiere del teatro. Nella scelta del luogo di costruzione del teatro deve aver giocato un ruolo decisivo la favorevole posizione in pendio nella parte meridionale della città, vicino all'antico tempio dorico. Degno di nota, tuttavia, è che, nello spazio di pochi decenni, sorsero altri edifici a destinazione culturale di tipo ellenistico nelle immediate vicinanze del teatro.

La più antica costruzione teatrale era stata concepita sul modello dei teatri dell'Italia meridionale e della Sicilia, con l'edificio scenico indipendente. Contrariamente ai teatri «latini» usuali nelle città più settentrionali, nella Campania più anticamente e intensamente ellenizzata si recitava, come nelle città greche, contemporaneamente nell'orchestra e sulla scena, che era alta e stretta¹¹. I teatri ricostruiti di Priene e Oropo possono dare un'idea dell'impianto originario¹².

Purtroppo non sappiamo quali pezzi teatrali recitassero per i Pompeiani dell'epoca le compagnie di teatranti girovaghi. Sicuramente erano molto apprezzate le rappresentazioni comiche in lingua locale, l'osco, che prendevano nome dalla vicina città di Atella: grossolani divertimenti basati sulle quattro figure di *maccus*, il buffone, *bucco*, il babbeo panciuto, *pappus*, il vecchio ingannato, e *dossenus*, l'imbroglione. Ci piacerebbe sapere se era possibile vedere anche commedie, o perfino tragedie, greche tradotte in osco, se il ceto elevato conosceva talmente bene il greco da consentire la messa in scena di *pièces* classiche in lingua originale, se si recitava Plauto e Terenzio in latino¹³. A causa delle più tarde trasformazioni intervenute nella *cavea*, non si può nemmeno dire quanti spettatori prendessero posto in questo

teatro. Per l'edificio ampliato in età augustea si sono calcolati 5000 spettatori.

In Egitto, e altrove nella diaspora, i Greci venivano chiamati «quelli del ginnasio»¹⁴ (οἱ ἀπὸ γυμνασίου). L'educazione nel ginnasio, in cui venivano praticati contemporaneamente sport e formazione artistico-intellettuale continuamente messi alla prova nelle competizioni, era giustamente per i barbari la quintessenza della cultura e del modo di vita greci. Nel II secolo a. C., nelle città greche d'Asia Minore furono costruiti i nuovi, magnifici ginnasi in marmo. Nelle contemporanee stele funerarie di giovani vengono orgogliosamente ricordati formazione e successo nel ginnasio. Di fronte all'impotenza politica di queste città, le tradizioni culturali giocarono un ruolo sempre maggiore e il ginnasio diventò più che mai la pietra angolare dell'identità delle società urbane greche.

Anche i Pompeiani, volendo sentirsi realmente parte del mondo greco, non potevano rinunciare a una istituzione del genere. Nel suo libro, per alcuni versi molto problematico, *Juventus* (Napoli 1924), Matteo della Corte ha formulato l'ipotesi che il grande peristilio dietro il teatro¹⁵, composto da 74 colonne doriche e risalente al II secolo a. C., originariamente non avesse la funzione di ambulacro per gli spettatori durante gli intervalli, bensì fosse il ginnasio della Pompei ellenistica¹⁶. Nel periodo successivo al terremoto il peristilio servì, con le serie di celle su due piani costruite proprio allora, da caserma per i gladiatori, come si può dedurre dal ritrovamento dei famosi elmi e in base alle pitture murali. Probabilmente la proposta di della Corte non ha avuto la debita attenzione a causa dell'ideologia fascista e della leggerezza scientifica dell'autore. Tuttavia un confronto della pianta con i ginnasi greci si rivela quanto mai favorevole alla sua ipotesi. Per quanto riguarda le proporzioni della costruzione, il *propylon* e l'esedra

orientale trovano validi paralleli. Inoltre, l'edificio porticato chiaramente non è stato concepito contemporaneamente al teatro. I muri esterni non sono allineati in nessun punto con la parte posteriore dell'edificio della scena, che è separato dal presunto ginnasio per mezzo di un cortile irregolare. Rispetto al teatro, l'asse del complesso porticato è addirittura spostato leggermente verso est.

Al contrario esiste un collegamento a scale, originariamente coperto, con la terrazza, in posizione notevolmente più alta, del tempio arcaico. Qui potrebbe essersi trovata, come ha ipotizzato della Corte, anche la pista per le corse, lo stadio del ginnasio. Di fronte al portico orientale della zona sacra una striscia corrispondente al portico è separata dal recinto del tempio per mezzo di un muro che arriva all'altezza del ginocchio. Che la lunghezza dello stadio ipotizzato corrisponda soltanto a una metà circa del percorso usuale non dovrebbe essere una prova contro l'ipotesi di della Corte. Nella fase di acculturazione in cui si trovavano i Pompeiani, potrebbe aver contato in maniera decisiva soprattutto avere un ginnasio con stadio. Certamente a un cittadino cosmopolita uno stadio raccorciato a causa delle condizioni sfavorevoli del terreno sarà parso sgradevole. D'altra parte, vorremmo sapere quanto seriamente si sia realmente allenata la gioventù della città osca. Tuttavia fino ad ora si tratta soltanto di ipotesi, che, a dire il vero, potrebbero essere verificate facilmente da adeguati sondaggi di scavo.

In ogni caso la cosiddetta palestra sannitica¹⁷, a nord-ovest del teatro, non è una prova contro una interpretazione di questo tipo. Le modeste dimensioni dell'edificio consentono soltanto attività limitate. Forse questo era il ginnasio dei fanciulli. La divisione dei ginnasiasti in due o tre categorie di età e la relativa differenziazione degli ambienti praticati sono attestate in parecchie città ellenistiche¹⁸.

Di questo contesto fanno parte anche le cosiddette Terme stabiane¹⁹, che si trovavano nelle immediate vicinanze del quartiere del teatro. Un semplice bagno piú antico fu trasformato nel tardo II secolo in un piú lussuoso impianto termale con una serie di ambienti, tra loro separati, per uomini e donne, già provvisti di un moderno riscaldamento a ipocausto. L'antico cortile diventò allora un peristilio, simile a quello delle grandi abitazioni di tufo, e un'adeguata facciata su Via dell'Abbondanza denunciava il rango del nuovo edificio rappresentativo. Un orologio solare, con iscrizione osca di chi lo aveva fatto costruire, testimonia che già in questo periodo il cortile porticato aveva un arredo di alto livello (a Roma il primo orologio solare funzionante era stato installato nel 164 a. C.). Purtroppo per ora sappiamo poco degli impianti termali ellenistici. Ma non può esserci dubbio che anche qui abbiamo a che fare con un elemento della cultura ellenistica. In ogni caso, in un villaggio del Fayum, nel III secolo a. C., perfino le donne potevano già utilizzare un impianto termale pubblico²⁰. Lo sviluppo verso le terme nelle città greche si è presumibilmente compiuto nei ginnasi e nelle palestre. Sarebbe interessante sapere quando e dove per la prima volta il bagno si sia affrancato dall'immediato rapporto con l'attività sportiva e sia diventato una manifestazione indipendente di lusso. A ogni modo, al tempo della trasformazione delle Terme stabiane questo sviluppo era già molto avanzato, poiché il cortile porticato non offriva piú spazio sufficiente per un serio allenamento e gli edifici annessi, almeno nella ricostruzione di Eschebach, sono concepiti, tutti insieme, per il rituale del bagno.

Ma ritorniamo al quartiere del teatro. Nel contesto del grande programma edilizio tardo ellenistico a destinazione culturale fu riorganizzata anche l'area sacra del tempio arcaico²¹. Si circondò la terrazza a est e a nord con portici dorici lunghi complessivamente ca. 200 metri

e si aprí l'intera area alla città con un solenne *propylon* a sei alte colonne ioniche e due semicolonne d'angolo. La costruzione, in parte restaurata, si segnala per la particolare qualità. Il *propylon* serviva non soltanto come ingresso all'area nobilitata del tempio, ma anche al teatro e, se l'ipotesi di della Corte è corretta, al nuovo ginnasio. Era l'ingresso solenne nel mondo culturale greco. Il muro del *propylon* con i due ingressi fu verosimilmente ricostruito dopo il terremoto. Le soglie, tuttavia, forniscono un'indicazione sull'uso originario di questi ingressi. L'entrata centrale era destinata all'uso quotidiano ed era, cosa interessante, orientata verso sinistra, cioè verso il presumibile ginnasio nuovo. L'ampio ingresso sull'asse del portico orientale, invece, veniva aperto probabilmente solo in occasione di feste e di competizioni per la processione e gli spettatori del teatro.

Stando alle terrecotte architettoniche, nel II secolo a. C. è stato rinnovato anche il tempio arcaico²². Ma si rinunciò alla peristasi e ci si limitò al restauro della cella del tempio, il vero e proprio *naos*. Questa decisione, contemporanea alla spesa gravosa sostenuta per i portici a molte colonne, è assai significativa. Qui non si tratta affatto, in primo luogo, di un rinnovamento dell'antico culto, bensí di un grande *gesto* urbanistico, con il quale si imitavano le architetture esteticamente cosí impressionanti delle «moderne» città greche. L'apertura spettacolare della terrazza sulla pianura trova paralleli assai stringenti anche nei programmi edilizi d'Asia Minore dello stesso periodo²³.

Naturalmente il tempio arcaico offrí ai Pompeiani anche un'eccellente occasione per richiamare l'attenzione sulle antiche tradizioni greche della loro città. Se un *meddix* – la magistratura di piú alto rango della Pompei osca – di una famiglia anche in seguito importante eresse, all'incirca contemporaneamente ai colonnati, un elegante tempietto sull'antico pozzo del tempio, anche

per una iniziativa del genere si potrà pensare piú a motivazioni di carattere estetico che a un reale rinnovamento culturale.

Gli interessi religiosi dei Pompeiani dell'epoca andavano in un'altra direzione, come già hanno mostrato i capitelli dionisiaci delle abitazioni. Non sarà un caso che, a prescindere dal rinnovamento (nel senso di un rimpiccolimento) del tempio di Apollo, tra i molti e grandi progetti edilizi del II secolo a. C. non si trovi alcun tempio nuovo di grandi dimensioni per un culto cittadino, mentre si è trovato un tempio di Dioniso ubicato fuori della città²⁴. Da questo punto di vista, anche i due piccoli edifici sacri nel quartiere del teatro meritano attenzione. Tanto il tempio di Iside²⁵ quanto il piccolo santuario di Zeus Meilichios²⁶ risalgono ancora al II secolo a. C. Erano fondazioni culturali private per circoli chiusi. È quanto mai significativo che siano stati eretti proprio qui nel quartiere del Teatro: si trattò anche in questo caso di importazioni culturali e i committenti della costruzione desiderarono palesemente la vicinanza con gli edifici della città caratterizzati nel senso della cultura greca. Nella pianta del piccolo tempio di Zeus Meilichios è ancora leggibile l'iniziativa privata. Ma, d'altra parte, si può presupporre, almeno nel caso del tempio di Iside che impediva sensibilmente l'accesso al teatro, un assenso pubblico. A giudicare dalle dimensioni degli edifici, in ambedue i casi deve essersi trattato di culti praticati da cerchie ristrette. Il tempio di Zeus ha un carattere chiaramente familiare. Invece è evidente la pretesa di rappresentatività degli edifici pubblici accessibili dal *propylon*, il teatro, il probabile ginnasio, la cosiddetta palestra sannitica e l'area del tempio. In questi casi ci si rivolgeva anche ai visitatori stranieri. La disposizione della terrazza del tempio, aperta sulla pianura, spettacolarizzava chiaramente questa parte della città «greca» moderna.

3. *Lo scarso interesse per la sistemazione del Foro.*

Diversamente dal programma degli edifici pubblici a destinazione educativo-culturale, che fu chiaramente realizzato senza grandi interruzioni, il centro politico della città offre un'altra immagine. Anche qui, intorno o subito dopo la metà del II secolo, si comincia con la progettazione di una piazza rappresentativa dominata da un tempio centrale. Adeguati modelli furono offerti ai Pompeiani dalle prime *coloniae* romane, nelle quali i *Capitolia* erano spesso, significativamente, ostentati nei Fori come segni monumentali dell'appartenenza allo stato romano. Contestualmente all'ideazione del nuovo tempio di Giove (?) deve anche essere stato progettato il Foro nella sua forma piú tarda. Il tempio, infatti, si trova proprio sull'asse della piazza di forma allungata, in base al quale si orientò poi la facciata della Basilica e il nuovo muro perimetrale del tempio di Apollo. Ma con ciò sembra anche essersi esaurita la progettazione generale. Tutti gli altri edifici del periodo osco contigui all'area furono costruiti, come ha dimostrato H. Lauter, nel corso di due, tre generazioni come singoli monumenti, praticamente senza connessione reciproca²⁷.

Del primo tempio di Giove (?) si è conservato soltanto il podio dal pesante profilo. Non sappiamo se l'edificio fosse sostanzialmente terminato, quando all'inizio del I secolo a. C. lo si demolí nuovamente, per trasformarlo in un piú splendido *Capitolium*. Tuttavia ne fu conservato il podio²⁸. Il *macellum* ellenistico si trovava già, come il nuovo edificio di età piú tarda, in posizione obliqua rispetto alla nuova area a causa del tracciato stradale a sud. Occupava all'incirca la stessa superficie dell'edificio augusteo, ma aveva una pianta piú semplice senza *tholos*. Sarà all'incirca del 130-120 a. C., piú o meno contemporaneo alla Basilica²⁹.

Con i suoi 1500 mq ca. di superficie coperta, la

Basilica³⁰ era l'edificio di gran lunga piú costoso del Foro. La pretenziosa architettura a tre navate è stata eretta senza interruzioni da un architetto esperto e da una eccellente bottega. Senza dubbio l'edificio serviva in primo luogo come centro commerciale, borsa e luogo d'asta della città. In questo quadro, la tribuna, riccamente decorata, avrà ricoperto una funzione specifica, per esempio come podio in occasione di aste. Qui, come nel caso degli edifici «educativo-culturali», era all'opera un interesse comune del ceto elevato. La città, con il suo porto fluviale, serviva da posto di trasbordo naturale per il traffico di merci con l'entroterra sannitico. L'ubicazione della Basilica sul lato occidentale del Foro, verso il porto, derivava dalla propria funzione.

Originariamente l'ingresso della Basilica si apriva direttamente sulla piazza. Anche gli edifici precedenti, per lo meno i due edifici amministrativi orientali sul lato breve meridionale del Foro, sono ancora del periodo della Pompei precoloniale, come hanno dimostrato i sondaggi di A. Maiuri. Ciò vale anche per l'abside dell'edificio orientale. Ci si può immaginare, quindi, il magistrato, o i piú alti magistrati, della città osca, seduto nell'abside in una posizione convenientemente elevata, nell'esercizio delle proprie funzioni³¹.

Ma colpisce nuovamente il fatto che chiaramente anche questi edifici «amministrativi» non siano stati eretti contemporaneamente, bensí uno dopo l'altro: i muri esterni settentrionali degli edifici studiati da Maiuri³² non sono, infatti, allineati, bensí formano una linea irregolare. Solo dopo la costruzione della Basilica e degli edifici amministrativi, e dopo l'inizio della costruzione del *Comitium*, che si presume risalire agli ultimi anni della «libera» Pompei, si sentí il bisogno di nascondere, con l'erezione di un portico a tre ali, l'aspetto decisamente non bello dei singoli edifici irregolarmente allineati. L'iscrizione comunemente collegata a questa costruzione porti-

cata, che evoca un *V. Popidius q(uaestor?)* quale committente, è redatta, come tutti sanno, in latino. D'altra parte, dopo la fondazione della colonia non ci sono più questori. Tutto ciò potrebbe indicare un completamento del portico avvenuto dopo l'89 a. C. e prima della fondazione della colonia. Del resto, non si poteva fare gran sfoggio di questo portico: come ha mostrato Lauter, era una costruzione indipendente che, a causa degli allineamenti irregolari e delle differenti facciate degli edifici eretti precedentemente senza reciproca correlazione, non poteva legarsi con quest'ultimi. Tra il portico e la basilica ubicata dietro, e gli edifici amministrativi, si dovevano anche attraversare «cortili» dalle proporzioni irregolari, cosa che in tempo di pioggia, per esempio, deve essersi rivelata particolarmente fastidiosa e deve aver diminuito notevolmente anche l'effetto rappresentativo del portico. Per di più questo portico modificava soltanto una parte del Foro. Il lato lungo orientale rimaneva ancora totalmente privo di edifici rappresentativi. Due strette stradine sfociavano direttamente sulla piazza. In mezzo si trovavano *tabernae* irregolarmente distribuite.

Quindi, anche nell'ultima fase della città osca, il risultato globale dell'attività edilizia nel Foro, nonostante le molteplici iniziative, restò esteticamente insoddisfacente – in totale contrasto con il «centro culturale» presso il tempio arcaico, con le strade soprattutto del quartiere settentrionale dalle facciate in tufo ben ordinate e i ricchi ingressi delle case, e in contrasto anche con le mura cittadine settentrionali munite di torri impressionanti. Nella sistemazione del Foro mancò chiaramente una volontà politica unitaria. Solo all'inizio della trasformazione, e in occasione della costruzione di edifici utilitari di natura economica, Basilica e *macellum*, le forze dirigenti del ceto elevato sembrano essere state unite. L'interesse per una degna cornice per il centro della vita politica e d'incontro quotidiano della cittadi-

nanza era meno marcato dell'interesse per la rappresentatività culturale e il lusso privato.

Questa caratteristica si chiarisce soprattutto nel confronto con le città ellenistiche minori dello stesso periodo. A Priene³³, i più importanti edifici pubblici si trovano nell'*agorà* o nei suoi pressi. Quest'ultima è cinta da ogni lato da ricchi portici in marmo, funzionali al ritrovo della cittadinanza. Nell'*agorà* si affollano i monumenti in onore dei cittadini più meritevoli (stranamente a Pompei non si è trovata traccia alcuna di monumenti del genere databili al periodo preromano). Il consiglio si riuniva in un bel *bouleuterion*. Immediatamente dietro si trovava il vecchio ginnasio; non lontano, un po' più alto e costruito su un pendio, il teatro, nel quale si riuniva l'assemblea plenaria. Il tempio della dea cittadina, Atena, guardava da una posizione dominante verso l'*agorà* e le era direttamente collegata per mezzo di una scalinata. In questa fisionomia della città si esprimeva efficacemente l'autocoscienza dello stato a costituzione democratica orgoglioso delle proprie istituzioni.

Invece, nella posizione periferica degli edifici «educativo-culturali», nella lenta sistemazione e nell'aspetto inadeguato del centro politico di Pompei si rispecchiano strutture sociali differenti e la particolare condizione di una situazione di acculturazione. Qui dominavano ancora tradizionali rapporti patriarcali. Poche grandi famiglie, con le loro clientele largamente ramificate, determinavano il destino politico, mentre il «popolo» probabilmente recitava un ruolo di scarso rilievo. Gli interessi culturali del ceto elevato erano relativamente recenti. In primo luogo essi hanno caratterizzato ostentatamente lo spazio di vita privato. L'effetto di integrazione esercitato da questo interesse comune ha portato, poi, ai grandi lavori di valore collettivo nel quartiere del teatro. Lo stesso vale per quanto riguarda l'in-

teresse per il commercio e il grande, mirabile edificio che è la Basilica.

In relazione agli edifici nuovi o ristrutturati come il tempio di Giove (?), gli edifici amministrativi e il *Comitium*, Lauter ha parlato di simboli dell'«autoromanizzazione» in attesa del diritto di cittadinanza, cui aspiravano da lungo tempo, in particolare, le grandi famiglie delle città italiche, ma che il senato aveva loro così ostinatamente rifiutato. A questo riguardo si è anche segnalato il fatto che un uomo come il proprietario della Casa del Fauno salutava, ancora nel periodo osco, i suoi visitatori non nella propria lingua o in greco, bensì con un latino HAVE sul mosaico del pavimento dell'ingresso di casa! Partendo da questa ipotesi, si potrebbero vedere nella sistemazione «a singhiozzo» del centro politico i riflessi del disaccordo del ceto elevato circa questa «autoromanizzazione». Bisogna considerare che, già al momento della concezione del nuovo Foro con il tempio centrale di Giove(?), il santuario dell'antica divinità della città, Apollo, era stato notevolmente ridotto³⁴! Deve esserci stato un forte interesse, se ci si è decisi a una tale rottura con la tradizione.

A questo punto sarebbe istruttivo confrontare le conseguenze dell'ellenizzazione sulla fisionomia delle altre città campane e centroitaliche. Con ciò si dimostrerebbe precisamente che il processo di acculturazione si è realizzato in forme molto differenti a seconda della posizione, l'importanza e la tradizione culturale di una città. Nel grande programma edilizio, portato a termine al volgere del secolo da *L. Betilienus L. f. Vaarus* nella città montana di Alatri nella regione degli Ernici, si possono riscontrare tendenze simili a quelle presenti a Pompei³⁵. Anche in questo caso stavano in primo piano edifici con funzioni culturali ed economiche: *campus ubi ludunt* (palestra?), *horologium* (orologio solare), *sedes* (teatro?), *lacus balnearius* (terme?); *macellum*, *basi-*

lica calecanda. Le strade (*semitae in oppido omnes*) e una *porticus qua in arcem eitur* («che conduce alla cittadella») furono misure tese al miglioramento estetico della fisionomia della città, probabilmente paragonabile all'aspetto viario del quartiere orientale di Pompei.

Al contrario, Cosa, una colonia romana di diritto latino fondata nel 280 a. C., ancora alla fine del II secolo a. C. non disponeva di alcun edificio «educativo-culturale» rappresentativo³⁶. Invece il Foro, con la sua soddisfacente sistemazione, era dominato da edifici politici, di cui facevano parte anche i templi. *Curia* e *Comitium* sono, con la Basilica eretta solo in periodo avanzato, gli edifici che dominano tutta l'area. Qui sono riscontrabili soltanto tracce del processo di ellenizzazione, e tutt'al più in alcune abitazioni. Al contrario di Pompei, il centro politico era il fulcro dell'interesse.

Una dimensione totalmente differente di edifici pubblici è rappresentata dai grandi santuari a terrazza, soprattutto nelle antiche città del Lazio³⁷. A Palestrina e Tivoli, per i *domi nobiles* si trattava chiaramente anche di manifestazioni impressionanti dell'importanza delle loro città nella nuova struttura dello stato romano. Il caso di Palestrina dimostra che questi lussuosi edifici religiosi potevano essere associati a un rinnovamento dispendioso del centro politico. In questi casi l'abbellimento della fisionomia della città si rivolgeva, in «lingua» ellenistica, coscientemente anche verso l'esterno. Ma non si vorrà dubitare che la nobiltà di queste città coltivava anche uno stile abitativo adeguatamente moderno. Purtroppo fino ad ora non ci sono confronti con le grandi abitazioni-«palazzo», nello stile della Casa del Fauno, in altre città italiche.

Già questi pochi cenni bastano a mostrare che la fisionomia della Pompei osca, quale si è potuta ricavare, (e in altre città antiche della Campania si sarà verificato qualcosa di analogo) presenta una struttura spe-

cifica: ambizioni e qualità elevate nel settore culturale, un aspetto ambivalente dello spazio politico, scarso interesse a una autorappresentazione proiettata verso l'esterno della città, partecipazione a quella «concorrenza tra città» allora agli inizi nell'Italia centrale.

- ¹ Riassuntivamente Castrén, pp. 38 sgg.; F. Coarelli - D. Musti - H. Solin (a cura di), *Delo e l'Italia*, OpuscFin 2, 1982.
- ² Cfr. P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989 (trad. it.), pp. 7 sgg.; Id., *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 11 sgg.
- ³ Mau, pp. 300 sgg.; Overbeck, pp. 346 sgg. La pubblicazione della casa, che gli archeologi tedeschi stanno preparando da decenni, è ora vicina alla conclusione sotto la direzione di A. Hoffmann (cfr. Hoffmann, in Kockel, pp. 493 sgg. con riferimento alle relazioni preliminari). Sulla Casa del Fauno e le case di tufo cfr. Hoffmann 1988; Hoffmann 1990; Zevi 1991; Hoffmann 1992, p. 427. Sui mosaici: Joyce 1979.
- ⁴ W. Hoepfner - E. L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland*, München 1986, pp. 50, 108, 169.
- ⁵ H. Lauter, in *Neue Forschungen*, p. 148. Pella: Ch. Makaronas, in *ADelt*, XVI (1960), p. 74, fig. I e tavv. 48 sgg., 67 sgg.
- ⁶ J. H. D'Arms, *Romans on the bay of Neaples. A social and cultural study of the villas and their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Cambridge (Mass.) 1970; H. Mielsch, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform*, München 1987, pp. 37 sgg.
- ⁷ E. von Mercklin, *Antike Figural kapitelle*, 1962, pp. 70 sgg.; specialmente Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57) n. 188 a, b, figg. 351-57.
- ⁸ E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken (Die Hellenistische Kunst in Pompeji)* Berlin 6, 1938); M. E. Blake, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, in *MemAmAc*, VIII (1930), pp. 7 sgg.; M. de Vos, in *Pompei* 79, pp. 161-79.
- ⁹ B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, Recklinghausen 1977; T. Hölscher, *Griechische Historienbilder*, Würzburg 1973, pp. 122-62.

- ¹⁰ H. Lauter, in *Neue Forschungen*, pp. 147 sgg.
- ¹¹ H. Lauter, in *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 415 sgg.; W. Johannowsky, *ibid.*, p. 272; Kockel, pp. 465 sgg.
- ¹² M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, pp. 108 sgg.
- ¹³ Cfr. E. Rawson, in BSR, LIII (1985), pp. 97 sgg.
- ¹⁴ J. Delorme, *Gymnasion. Etude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce*, Paris 1960; Id., in RAC, XIII (1986), pp. 155 sgg. s. v. «Gymnasium».
- ¹⁵ Cosiddetto peristilio del teatro: Overbeck, pp. 193 sgg.; Mau, pp. 164 sgg.; Guida, pp. 152 sgg.; de Vos, pp. 67 sgg.
- ¹⁶ La proposta era già stata avanzata da Petersen, in RM, XIV (1899), pp. 103 sgg.
- ¹⁷ Overbeck, pp. 150 sgg.; Mau, pp. 171 sgg.; Guida, pp. 155 sgg.; de Vos, pp. 71 sgg.; Kockel, p. 464.
- ¹⁸ RAC cit., pp. 163 s. v. «Gymnasium» (J. Delorme).
- ¹⁹ H. Eschebach, *Die Stabianer Thermen in Pompeji*, Berlin 13, 1979, con la recensione di V. Kockel, in «Gnomon», LIV (1982), pp. 178 sgg.; da ultimo Kockel, p. 467.
- ²⁰ A. S. Hunt - C. C. Edgar (a cura di), *Select Papyri II*, 1934, pp. 234 sgg. n. 269.
- ²¹ Foro triangolare: Overbeck, pp. 75 sgg.; Mau, pp. 133 sgg.; La Rocca, pp. 141 sgg.; de Vos, pp. 60 sgg.; Kockel, p. 462.
- ²² Cfr. Kockel, pp. 462 sgg.
- ²³ Cfr. da ultimo H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, pp. 64 sgg.
- ²⁴ A. Maiuri, *Bicentenario degli scavi di Pompei*, Napoli 1948, p. 28; O. Elia - G. Pugliese Carratelli, *Il santuario dionisiaco di Pompei*, in PP, XXXIV (1979), pp. 442-81; V. Kockel, in AA (1985), pp. 568 sgg.
- ²⁵ Tempio di Iside: V. Tran Tam Tinh, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964, pp. 30 sgg.; Kockel, pp. 464 sgg. Per la datazione della costruzione ellenistica cfr. ora H. Lauter - Bufe, *Die Geschichte des sikeliotisch-korinthischen Kapitells*, Heidelberg 1987, pp. 36 sgg., tav. 26 (poco dopo il 150 a. C.).
- ²⁶ Overbeck, pp. 110 sgg.; Mau, pp. 188 sgg.; Guida, pp. 164 sgg.; de Vos, pp. 78 sgg. Per la statua di culto: H. von Rohden, *Die Terra-*

- cotten von Pompeji*, Stuttgart 1880, pp. 20 sgg., 42 sgg.; A. Levi, *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, Firenze 1925, p. 186, tav. 11; W. Johannowsky in *Hellenismus in Mittelitalien*, p. 287. Le mura dell'area sacra dedicata a Zeus Meilichios potrebbero essere piú tarde. Forse il santuario era originariamente piú largo e l'altare fu collocato in posizione obliqua solo piú tardi.
- ²⁷ Fondamentale H. Lauter, in *JdI*, XCIV (1979), pp. 416 sgg. Per la sistemazione del Foro cfr. i sondaggi effettuati tra il tempio di Apollo e la Basilica: p. Arthur, *AntJ*, LXVI (1986), pp. 29 sgg. e Hoffmann 1992, p. 428.
- ²⁸ La datazione relativa al rinnovamento del tempio è controversa. Le conclusioni di Lauter, che data l'abbellimento dell'edificio ancora al periodo preromano, non mi sembrano essere convincenti. Scettico anche Kockel, pp. 454 sgg. Per l'immagine di culto cfr. ora H. G. Martin, *Römische-Tempelkultbilder*, Roma 1987, pp. 142 sgg., 222 sgg.
- ²⁹ *Macellum*: H. Lauter, in *AA* (1971), pp. 59 sgg.; Id., in *JdI* cit., pp. 429, 434; Kockel, p. 456.
- ³⁰ H. Lauter, in *JdI* cit., p. 430; Kockel, pp. 459 sgg.; Lauter-Bufe, *Die Geschichte* cit., p. 38. Cfr. ora la pubblicazione definitiva: K. Obr, *Die Basilika in Pompeji*, Berlin 1991.
- ³¹ Lauter, in *JdI* cit., pp. 435 sgg.
- ³² A. Maiuri, in *NSc* (1941), pp. 371 sgg.
- ³³ M. Schede, *Die Ruinen von Priene*, Berlin 1964²; Hoepner - Schwandner, *Haus und Stadt* cit., pp. 141 sgg.
- ³⁴ Tempio di Apollo nel periodo ellenistico: De Caro, in *AnnOrNap-Quad* cit., pp. 25 sgg. Capitelli: Lauter-Bufe, *Die Geschichte* cit., p. 39 (intorno, al 110-100 a. C.); per la datazione anche Lauter, in *JdI* cit., p. 427; Kockel, pp. 454 sgg.
- ³⁵ F. Zevi in *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 84 sgg.; A. Degrassi, *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae II*, Roma 1963, ristampa 1972, pp. 56 sgg., n. 528.
- ³⁶ F. E. Brown, *Cosa. The Making of a Roman Town*, Roma 1980.
- ³⁷ P. Gros, *Architecture et Société*, Ann Arbor 1978, pp. 51, 88; F. Coarelli, in *Les «Bourgeoisies» municipales italiennes aux II^e et I^{er} siècles av. J.-C.*, Napoli-Paris 1983, pp. 217 sgg.

Capitolo secondo

Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum

A differenza della vicina Nuceria, disgraziatamente Pompei ha partecipato all'insurrezione contro i Romani nella guerra sociale, attratta dai successi iniziali dei ribelli. La città fu assediata nell'89 a. C. – tracce dei proiettili si possono vedere ancora oggi nel muro settentrionale di pietre calcaree – e verosimilmente fu espugnata in piena regola. In seguito gli abitanti certamente ottennero, come tutti gli Italici, il diritto di cittadinanza romana, cui il ceto elevato agognava da lungo tempo e per il quale ci si era preparati da ultimo, ancora prima della guerra, con la costruzione del *Comitium*. Ma anche a essi, come ai ribelli, non fu risparmiata la punizione. Dopo un intervallo di quasi dieci anni Pompei, come altre città campane, dovette accogliere un contingente di veterani sillani e diventò così una colonia romana. La *colonia* fu dedotta sotto la guida di *P. Sulla*, un parente del dittatore più tardi influente anche a Roma. Le valutazioni circa il numero dei coloni sono oscillanti: il numero minimo dovrebbe aggirarsi sui duemila uomini, cui si aggiungeva naturalmente la rispettiva famiglia di ogni singolo colono.

Proscrizioni ed espropri crearono le premesse per la necessaria redistribuzione della terra, delle abitazioni e delle aree fabbricabili nella città. Le assegnazioni avvenivano, come d'uso, *secundum gradum militiae*, cioè a dire i *centuriones*, per esempio, ottenevano il doppio di

un soldato semplice, gli *equites* il triplo. Non conosciamo la consistenza dell'assegnazione minima a Pompei. Cesare, trenta anni piú tardi, assegnò dieci iugeri (2,5 ha. ca.) a testa nella fertile Campania. Non sappiamo nulla sulle modalità dell'esproprio e sulle conseguenze della sua attuazione a Pompei. Tuttavia è sicuro che le strutture economiche e sociali della città mutarono appena a causa di questa operazione, mentre cambiò il clima culturale.

Le antiche famiglie abbienti sparirono dalle magistrature cittadine per una, due generazioni; il latino diventò lingua ufficiale e sostituì a poco a poco l'osco anche nella vita quotidiana. Chiaramente, all'inizio il nuovo *ordo* fu dominato totalmente dai coloni, ma gli antichi residenti, diventati nel frattempo cittadini romani, avevano senza dubbio diritto di voto ed erano uguali di fronte alla legge. Ci furono naturalmente tensioni e conflitti tra antichi Pompeiani e veterani e, a questo proposito, bisogna tenere presente che la maggior parte dei veterani, dopo venti anni di servizio militare, aveva esigenze di tempo libero e, soprattutto, comportamenti sociali differenti da quelli degli antichi residenti benestanti, così orgogliosi della loro cultura ellenistica!¹.

I. *Nuovi edifici pubblici.*

L'attività edilizia dei decenni successivi dimostra che i coloni, a loro modo, mutarono profondamente la fisionomia della città, benché avessero avuto la possibilità di appropriarsi di una città così bella. Nel Foro trovarono poco da cambiare dopo gli sforzi dei Pompeiani negli ultimi decenni. Naturalmente il *Comitium* fu completato e reso utilizzabile. Probabilmente ora il Foro ebbe un ruolo maggiore nella vita pubblica. Nello stesso tempo si potranno collegare le grandi basi di fronte

agli edifici amministrativi con statue in onore di magistrati di spicco, cosa che diventò usuale nel corso dei decenni successivi.

Tuttavia il cambiamento più significativo apportato all'area fu la trasformazione del tempio in un *Capitolium*, che, diversamente da Lauter, sarei propenso a datare solo al periodo iniziale della colonia (cfr. *supra*). Nella nuova costruzione, elevata sull'antico podio, la cella del tempio fu dotata di una architettura a colonne a due piani, fuori scala, di pavimenti a mosaico e pitture murali del cosiddetto Secondo Stile. Si sistemarono le tre statue di culto in una architettura a edicola su un alto podio². Si trattava in questo caso di mettere solennemente in risalto lo *status* di *colonia* con una congrua spesa. Si ha l'impressione che nella circostanza, da un punto di vista estetico, si sia voluto strafare.

All'autorappresentazione della città come *colonia* nuova contribuì anche la costruzione di un tempio di Venere sul versante meridionale tra la Porta Marina e la Basilica³. In onore del loro generale Silla e della sua dea protettrice Afrodite-Venere, i veterani avevano battezzato la città *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*. Il tempio della nuova divinità cittadina, eretto sopra la valle del fiume in una posizione dominante il paesaggio, si offriva alla vista di chi attraversava la zona e di chi giungeva in città e va visto sullo sfondo dei nuovi grandi santuari a terrazza dell'Italia centrale, del cui carattere proiettato verso l'esterno abbiamo già parlato. Con la costruzione di un tempio per la nuova divinità cittadina anche la nuova *Colonia Cornelia Veneria* chiede la parola; comincia, con forze modeste, a partecipare alla gara per il prestigio che coinvolge le città italiche.

Ma è anche possibile considerare il tempio di Venere come *pendant* del tempio arcaico presso il teatro che era orientato in maniera simile. Contro le tradizioni greche dell'antica Pompei viene ora coscientemente

affermata la nuova identità della città come *colonia* romana. Salvo le fondamenta del tempio e i resti del portico, della costruzione sillana non è rimasto quasi niente. Sul posto non è più possibile farsi un'idea precisa, ma dall'unica pianta fino ad ora pubblicata si può riconoscere un impianto di orientamento differente dalle costruzioni più tarde, con portico a tre ali e la parete di fondo allineata alla parete settentrionale della Basilica.

Naturalmente *Capitolium* e tempio di Venere erano in concorrenza con il tempio dell'antica divinità cittadina, Apollo. È quindi degno di nota che *duumviri* e *aediles* abbiano eretto in fondazione comune, uno dei primi anni dopo la deduzione della colonia, un nuovo altare ad Apollo. Uno dei *duumviri* era quel *M. Porcius M. f.*, che subito dopo diventò una delle figure dominanti del periodo iniziale della colonia. Poiché il tempio di Apollo, rinnovato dalle fondamenta solo intorno al 100 a. C., sicuramente non era privo di un altare, la dedica di un nuovo altare (cui naturalmente era preceduta la demolizione del vecchio) dovette avere un significato simbolico. La menzione tanto dei donatori quanto del decreto del consiglio cittadino in lingua latina esprime la volontà dei nuovi padroni di impossessarsi delle tradizioni culturali dell'antica città o, se si vuole vedere la vicenda dall'altra parte, di cancellare importanti segni della sua antica identità⁴.

Sempre nei primi anni dopo la fondazione della colonia si colloca la nuova costruzione del *theatrum tectum* accanto al grande teatro⁵. Stranamente, fino ad ora non ci si è mai chiesti perché i coloni abbiano costruito in questi primi anni proprio questo *odeion*, come si chiamò poi nel periodo imperiale una costruzione di questo tipo. In ogni caso esso deve aver risposto a un bisogno immediato. Ma non può essersi trattato (si pensi ai bisogni culturali dei veterani) di una sala di conferenza per

manifestazioni letterarie e musicali in ristrette cerchie, come ogni tanto si legge. La forma della costruzione e le dimensioni ricordano i *bouleuteria* delle città ellenistiche. L'edificio, capace di accogliere da 1500 a 2000 uomini circa, non potrebbe essere servito come luogo di riunione dei veterani? Costoro vivevano come minoranza tra «concittadini» stranieri e, all'inizio, certamente non animati da sentimenti di amicizia nei loro confronti. Il loro desiderio di riunirsi e di discutere deve essere stato molto grande. Per di piú, nei primi anni ai nuovi coloni non saranno mancati problemi pratici comuni⁶.

L'edificio fu realizzato, e verosimilmente anche pagato, dai *duumviri*, gli stessi che pochi anni piú tardi hanno donato ai *coloneis* anche il grande anfiteatro: *Quinctius Valgus* e *Marcus Porcius*. I due, arricchitisi a seguito della guerra sociale, conoscevano i bisogni dei veterani⁷.

Essi incaricarono una bottega esperta attiva nella regione. Giustamente si è richiamata l'attenzione sulla somiglianza con i telamoni dei parapetti degli *analem-mata* del teatro di Pietrabbondante, di poco precedente. Poiché questo tipo di costruzione era noto da molto tempo in Grecia e poiché anche l'associazione di teatro grande e luogo di riunione piú piccolo coperto è testimoniata in Sicilia e perfino nella vicina *Neapolis* (Stazio, *Silvae*, III, 5, 91)⁸, si è pensato che i coloni abbiano solamente realizzato un edificio già precedentemente progettato. Tutto ciò sembra inverosimile a giudicare dal collegamento con il teatro grande e sulla base della disposizione delle strade. Ma non c'è di che stupirsi se nella scelta del tipo di edificio ci si è affidati alle superiori tradizioni culturali campane.

Lo stesso vale per le terme pubbliche, allora già usuali in Campania, mentre nelle città dell'Italia centro-settentrionale erano ancora scarsamente diffuse. Già

nel primo periodo della *colonia*, i nuovi occupanti pensarono alla costruzione di un secondo impianto termale con enorme cisterna, e proprio nelle immediate vicinanze del Foro⁹. Agli abitanti del quartiere orientale e delle nuove case sulle pendici della collina nella zona meridionale fu così risparmiata la strada verso le antiche Terme stabiane situate piuttosto lontano. Nella scelta del luogo di costruzione ebbe un ruolo forse anche la nuova importanza del Foro. Il nuovo edificio corrispondeva, probabilmente, a un bisogno pressante, poiché, in quanto concittadini, non si potevano veramente escludere gli antichi abitanti dalla frequentazione delle terme. Significativo è il fatto che di questa nuova costruzione, a differenza di tutti gli altri edifici pubblici del primo periodo della *colonia* di cui sono conservate le iscrizioni dedicatorie, si dica espressamente che è stata eretta *ex pecunia publica*¹⁰. Sembra che, quasi contemporaneamente, le Terme stabiane siano state fornite di un *laconicum* e di un *destrictarium* e che siano state rinnovate. Si tratta, chiaramente, di un rinnovamento che ha lo scopo di offrire ai frequentatori delle due terme gli stessi agi¹¹.

Ma il più grande edificio pubblico del periodo iniziale della colonia fu l'anfiteatro che, allora, non aveva ancora questo nome greco «colto», bensì, come recita l'iscrizione dell'edificio, si chiamava a giusto titolo *speculacula*. I due fondatori, che precedentemente avevano già fatto costruire il *theatrum tectum*, Q. Valgus e M. Porcius, eressero la costruzione espressamente *de sua pecunia*, e precisamente quando erano *quinquennales*, quando, cioè, avevano raggiunto l'apice del *cursus honorum* cittadino. Ciò deve essersi verificato intorno al 70 a. C.¹².

Era un'opera imponente, che sotto ogni aspetto esorbitava dal quadro di una città media di provincia. Anche il danaro dei committenti non proveniva da guadagni

fatti sul posto. Questo vale almeno per *C. Quinctius Valgus*, che aveva beneficiato delle proscrizioni sillane (Dessau 5318) e che può essere considerato un seguace del dittatore. Esercitava le sue attività principali a nord di Pompei, nella regione irpina, dove ricoprì alte funzioni in parecchie città e si segnalò ogni volta come grande benefattore. In una città, fino ad ora non ancora identificata, che lo aveva nominato *duumvir quinquennalis*, pagò le mura, le porte, un foro con portici, la curia e una cisterna (probabilmente per le terme), cioè a dire, a eccezione dei santuari, tutto ciò che costituiva la nuova identità di città per quello che fino ad allora era stato un villaggio. Anche a Eclano faceva parte, in quanto *patronus municipii*, dei fondatori delle «mura con torri e porte»¹³. Suo collega nella costruzione del *theatrum tectum* e dell'anfiteatro fu *M. Porcius*, probabilmente da identificare con un grande produttore di vino, le cui anfore sono state rinvenute in Gallia e nella *Tarraconensis*. Comunque deve aver disposto di una fortuna comparabilmente consistente. *M. Porcius* rimase fedele alla *Colonia Cornelia Veneria*. La sua tomba monumentale, nel posto migliore di fronte alla porta di Ercolano, dimostra che fu onorato dalla comunità quasi come un eroe fondatore¹⁴. Scopo di questa enorme attività edilizia in varie città era il conseguimento di una clientela il più possibile vasta ai fini di una carriera politica a Roma.

Come luogo di costruzione per gli *spectacula*, i due fondatori scelsero l'angolo sud-orientale della città. Questa zona si proponeva come la più adatta soprattutto per due ragioni: l'utilizzazione delle mura cittadine come appoggio per il grande edificio di ca. 140 x 105 m evitava la costruzione del muro di contenimento e delle fondamenta; l'ubicazione eccentrica in una zona ancora poco costruita facilitava, inoltre, l'afflusso e il deflusso delle masse umane nei giorni di spettacolo, poiché, già

progettando gli *spectacula* per ca. 20 000 spettatori, si erano considerati naturalmente i visitatori provenienti dalle città vicine, forse, innanzi tutto, gli altri veterani sillani insediati nei dintorni, per esempio ad Avellino o Nola¹⁵.

Il tipo di costruzione allora era ancora nuovo. Probabilmente solo poche città della Campania disponevano di una arena del genere. Comunque l'anfiteatro di Pompei è il piú antico del suo genere a noi finora noto. E, se lo si osserva dal punto di vista della costruzione, ci si accorge anche che l'architetto, a differenza di quanto avvenuto nel caso del *theatrum tectum*, non ha potuto imitare modelli giunti a piena maturità. Per evitare complicate costruzioni, egli fece costruire l'arena e una parte dell'edificio al di sotto del piano del terreno. Anche gli ingressi e la logistica dei divisori sono ancora abbastanza primitivi, se raffrontati con i piú tardi anfiteatri.

Ma, naturalmente, per i Pompeiani era di grande importanza essere tra i primi ad aver ottenuto la fondazione¹⁶ di una costruzione del genere. Non per niente i committenti dell'edificio dicono nell'iscrizione di aver costruito gli *spectacula* «*coloniai honoris causa*» (in onore della colonia). D'altronde essi donavano la costruzione esplicitamente *coloneis... in perpetuom* (ai coloni per sempre). Da un punto di vista giuridico, con queste formule si intendono senza dubbio tutti i cittadini di Pompei. Tuttavia, la formulazione e la ripetuta menzione della *colonia* e dei *colonei* come fruitori è inconsueta e dà da pensare. Per lo meno ancora nel 62 a. C., compaiono a Roma, separatamente, di fronte al tribunale, rappresentanti dei *municipes* e dei *colonei*, per deporre in favore dell'imputato P. Silla (Cicerone, *Pro Sulla*, 21, 60-62). A ogni modo, nell'iscrizione viene sottolineato con forza quale benedizione fosse stata e continuasse a essere la fondazione della colonia per la

città. Questo non avrà necessariamente fatto piacere agli antichi cittadini.

La costruzione dell'anfiteatro venne incontro prima di tutto ai bisogni dei vecchi combattenti, cosa che non vuole necessariamente dire che anche la maggior parte degli antichi cittadini, nonostante la loro cultura ellenistica, non si divertisse ad assistere ai combattimenti tra gladiatori e alla caccia di animali. Qui i veterani sedevano insieme ai loro commilitoni delle città vicine, verosimilmente divisi per ranghi militari. Le 35 file di posti, infatti, sono divise in tre settori da alti *pulpita*. Si vorrebbe sapere se all'inizio i *municipes* non fossero in realtà svantaggiati nella ripartizione dei posti. Non è certo un caso che uno dei primi anfiteatri sia stato costruito per una colonia di veterani. Più di ogni altra cosa, i soldati avevano bisogno di questo tipo di giochi per canalizzare la propria aggressività. Il loro gusto, a ogni modo, contribuì a determinare in maniera decisiva lo stile dei combattimenti, che solo allora presero forma stabile. L'enorme popolarità dei combattimenti gladiatorî a Pompei può essere colta ancora oggi nei molti graffiti sui muri sparsi ovunque nella città. Questi *spectacula* cambiarono il clima culturale della città più di tutte le altre innovazioni apportate dai coloni.

2. *Un nuovo gusto abitativo e l' autorappresentazione privata.*

Purtroppo fino ad ora non si è mai tentato di identificare le abitazioni dei coloni. Siccome si può supporre che per lo meno la parte filoromana del ceto elevato abbia conservato le belle case del quartiere orientale e che non si sia potuto nemmeno cacciare dalla città i nuovi *cives Romani*, devono essere state costruite o restaurate numerose abitazioni che dovrebbero eviden-

ziare particolarità di tecnica edilizia, per le quali, a loro volta, sarebbero riconoscibili. Sotto questo aspetto le abitazioni unifamiliari, ricostruite e studiate alcuni anni fa da A. Hoffmann, acquistano un interesse supplementare¹⁷. Devono davvero essere datate, in base alla tecnica edilizia, al II secolo a. C., come pensa Hoffmann? Chi potrebbe aver avuto interesse, in quel periodo, alla progettazione e costruzione di tali abitazioni a schiera? Colpisce il fatto che la maggior parte delle case scoperte da Hoffmann si trovi nella parte orientale della città, quella meno densamente popolata (nelle vicinanze del *theatrum tectum*). Messa in relazione con la fondazione della colonia, la costruzione in serie di queste case semplici, senza atrio, sarebbe senz'altro perfettamente comprensibile.

Anche il raggruppamento, descritto da H. Lauter, di parecchie case nell'Ins. I 4,5.25 a formare un complesso residenziale di grande rappresentatività e la forma della facciata della casa Ins. IX 1, 20 vanno menzionati in questa sede come spunti per futuri studi¹⁸. Tuttavia, senza ricerche approfondite, singole osservazioni di questo genere rimangono naturalmente troppo ipotetiche. Eppure esse dimostrano che a questo riguardo ci dobbiamo ancora aspettare risultati interessanti dalle ricerche future. Nel nostro contesto più importante è che, nonostante i nuovi coloni, nei quartieri residenziali la fisionomia della città non sia sostanzialmente cambiata. Le facciate delle case di tufo del II secolo a. C. dominarono la fisionomia dei quartieri signorili come in passato, mentre dietro il Foro si rimase alle case a graticcio, e soltanto nella parte orientale sorsero molte nuove case, che, tuttavia, si adeguarono allo stile di abitazione fino ad allora in vigore.

Invece, sulle pendici occidentali e meridionali e di fronte alle porte emersero case con una «fisionomia» del tutto nuova. Certo, ciò avvenne solo a poco a poco nel

corso del I secolo a. C. Le grandi famiglie d'un tempo avevano abitato nel centro della città ed erano state saldamente integrate nella vita quotidiana della città grazie alla loro *familia* e ai loro clienti – si pensi soltanto alle botteghe installate nelle abitazioni. Ora c'erano sempre più benestanti che si orientavano verso il nuovo gusto abitativo dei proprietari di ville romani¹⁹. Dalla seconda metà del II secolo a. C. gli aristocratici romani avevano costruito sul golfo di Napoli, di fronte agli occhi dei Pompeiani, lussuose ville in magnifiche posizioni panoramiche. Ora ciò fu imitato sempre più anche a Pompei. Non solo sorsero ville più piccole immediatamente di fronte alla porta di Ercolano, ma si cercò, ora, anche di unire ai vantaggi di una abitazione cittadina la posizione panoramica tipica delle ville e le relative comodità. Ciò portò alla costruzione delle cosiddette case «a terrazza», ubicate nella parte occidentale e meridionale a cavallo delle mura (ora chiaramente senza più una funzione difensiva): a queste case si deve un cambiamento spettacolare dell'aspetto della città²⁰. Il più grande di questi complessi residenziali, la Casa di M. Fabio Rufo scavata nella *Insula Occidentalis*²¹, è, per superficie, assolutamente paragonabile alla Casa del Fauno. Ma il lato che dà sulla strada è, in questo caso, totalmente chiuso. Non ci sono più botteghe e doppio atrio come in passato, la casa è completamente separata dalla città. A questo proposito, si deve certamente tenere in considerazione il fatto che il complesso probabilmente crebbe solo a poco a poco. Le case «a terrazza» più piccole del quartiere del teatro denotano, tuttavia, la stessa struttura: lati sulla strada chiusi e aperture sul paesaggio a mo' di terrazza, all'interno una molteplicità di spazi, che non sono più strettamente ordinati a partire dall'atrio, bensì sono adattati al terreno.

Caratteristico della nuova situazione è il fatto che il ceto di coloro che erano interessati al nuovo gusto abi-

tativo e piú vasto e molto meno omogeneo, per quanto riguarda il livello culturale, di quanto non succedesse nella città osca ellenizzata. Uno studio delle pitture murali del cosiddetto Secondo Stile, diffuse in tutta la città, sarebbe in questo caso molto istruttivo. Soprattutto, si dovrebbe prestare attenzione all'adozione di forme spaziali derivate dall'architettura delle ville e alla relazione tra questi elementi tipici delle ville nel contesto della casa di cui fanno parte.

L'esempio della Casa del Criptoportico (I 6,2) mi sembra caratteristico. Il proprietario di una modesta casa ad atrio (I 6,4) fece costruire nel giardino un grande criptoportico con terme e spese moltissimo per farlo decorare con pitture tratte da temi letterari. Benché la qualità delle pitture sia eccellente, qui il contrasto tra gusto rappresentativo e ambizione culturale, da una parte, e possibilità materiali e status sociale, dall'altra, diventa eclatante²².

Nel caso dei costruttori delle case di tufo in forma di palazzo del II secolo a. C., invece, le proporzioni tornavano. I proprietari e i grandi commercianti oschi erano stati, nel loro stile privato abitativo e di vita, certamente dei neofiti della cultura ellenistica, ma a essa appartenevano a pieno titolo, e anzi in modo eminente, e semmai si distinguevano dai Greci della madrepatria e dell'Asia Minore per una tendenza all'eccesso. Orientandosi verso lo stile delle ville dei potenti romani, la Pompei dei coloni comincia invece a diventare, dal punto di vista culturale, una provincia.

Nei monumenti funerari lungo le strade di uscita dalla città, che sorgono in questo periodo, si può constatare particolarmente bene quale ruolo abbia giocato, nel mutato clima culturale della città, la tendenza a una rappresentatività proiettata verso l'esterno²³. La città osca non aveva ancora conosciuto edifici funerari rappresentativi. Anche le famiglie importanti sotterravano

i loro morti in spazi chiusi lontano dalla strada. I coloni, per primi, cominciarono a costruire monumenti funerari lungo la strada, come avevano visto nella capitale e in altre città romane. In breve tempo svariati tipi di costosi monumenti funerari furono eretti l'uno accanto all'altro, soprattutto tombe ad altare e a edicola su alti podi. Compito di questi monumenti è quello di celebrare il prestigio, i meriti, la ricchezza e, soprattutto, il rango politico e sociale dei morti.

Un politico di spicco come *M. Porcius* ottenne dalla comunità un posto d'onore nel *pomerium* – di fronte alla porta di Ercolano. Il suo monumento, un altare imponente con fregio dorico, sembrava la tomba di un eroe. In queste tombe sulle vie di uscita dalla città si esprimevano, via via sempre più chiaramente, la concorrenza reciproca e le differenziazioni di rango nella città. Importante era che tutti coloro che disponevano dei mezzi adeguati potessero prendere parte alla competizione. Chi non era riuscito in una carriera politica con l'onore di una statua eretta nel Foro, poteva erigere la sua statua nella propria tomba a edicola. Se non si aveva a disposizione il danaro sufficiente per un proprio monumento, ci si poteva associare con persone dello stesso rango e costruire una tomba comune, come i liberti dei Flavii, i quali, al crocevia di fronte alla Porta di Nocera, si fecero costruire una tomba a forma di «casa plurifamiliare»²⁴ che, nelle immediate vicinanze, non poteva sfuggire all'attenzione di concittadini di grado sociale molto più elevato, discendenti da prestigiose famiglie di coloni.

«Vie dei sepolcri» di questo tipo sorsero dappertutto in Italia nel corso del I secolo a. C. L'autorappresentazione delle società cittadine davanti alle porte delle città non era rivolta soltanto ai rispettivi concittadini, ma anche a coloro che passavano per quella strada. Chi viaggiava per l'Italia, aveva ora la possibilità di fare parago-

ni, di valutare l'importanza delle città già dall'aspetto delle strade e già qui di capire quali fossero le famiglie di spicco, i *domi nobiles*. Anche in questo caso, in fin dei conti, il punto di riferimento era diventato Roma, verso cui incalzavano gli uomini di spicco con ambizioni politiche di tutte le città²⁵. Per quanto poco specifico fosse per Pompei l'ultimo cambiamento della fisionomia della città, tuttavia, sullo sfondo degli usi funerari fino ad allora così completamente differenti, esso acquisì una propria dimensione. A ogni uscita dalla città, i nuovi monumenti funerari dei coloni, almeno nel primo periodo, rendevano chiaro agli antichi abitanti chi ora doveva decidere e che non solo la lingua era cambiata.

Se si cercasse di tirare le somme da questi singoli fenomeni così differenti, allora non si potrebbe fare a meno di constatare, nel corso dei cinquanta anni dall'80 al 30 a. C., una trasformazione notevole²⁶. Senza dubbio la fisionomia ellenistica della città nell'insieme si conservò, ma con i grandi edifici di recente costruzione gli equilibri si spostarono. Non si arrivò a nessun programma edilizio coerente come nel II secolo a. C. I coloni avevano trovato una città oltremodo ben attrezzata, con un assetto ordinato, se confrontato con la maggior parte delle città dell'Italia centrale e settentrionale, e con un carattere moderno. Certamente i nuovi edifici pubblici sorsero, tutti, già nel primo decennio della *colonia*, ma si trattò ogni volta di interventi isolati, che rispondevano ai bisogni elementari dei nuovi coloni meno di quanto servissero a fissare la nuova identità della città come *colonia*, apportando agi supplementari. Queste motivazioni politiche e ideologiche rappresentavano qualcosa di nuovo a Pompei. Ma i donatori, in seguito, mirano non soltanto all'effetto sperato sui concittadini, bensì guardano al di là della città, soprattutto verso Roma. Lo spirito di competizione non rimane confinato alle famiglie di spicco, esso permea vasti stra-

ti della società. Il bisogno di autorappresentazione cresce dappertutto: lo testimoniano tanto le statue onorarie pubbliche e i monumenti funerari privati quanto un nuovo gusto abitativo pretenzioso che permea persino le case piú semplici.

Nel I secolo a. C., questa «apertura» delle città italiche verso Roma e le molte altre città romane cambia il clima culturale e la fisionomia delle città in maniera quanto mai durevole. Lo slogan dell'appartenenza a due *patriae*, alla città d'origine e allo stato romano come entità globale, trova la sua immediata espressione nella proiezione verso l'esterno, riscontrabile ovunque, dell'aspetto cittadino e dei monumenti funerari.

- ¹ Per la fondazione e la costituzione della *colonia* romana di Pompei cfr. da ultimo con la precedente bibliografia: H.-J. Gehrke, in «Hermes», CXI (1983), pp. 471-90. In specifico per il problema del peso culturale dei coloni sillani: V. Kockel, in *Römische Gräberstrassen*, AbhMünchen, XCVI (1987), pp. 185 sgg. Per le conseguenze economiche: J. Andreau, in REA, LXXXII (1980), pp. 183 sgg. Cfr. Adamo-Muscettola 1991.
- ² Lauter, in JdI cit., pp. 430 sgg.; Guida, p. 127. Per l'immagine di culto: Martin, *Römische Tempelkultbilder* cit., pp. 142 sgg. tavv. 21 sgg.; Kockel, pp. 455 sgg.
- ³ Tempio di Venere: Mau, pp. 120 sgg.; Id., in RM, XV (1900), pp. 270-308 tavv. 7 sgg.; A. Maiuri, *Saggi di varia antichità*, Napoli 1954, vol. I, pp. 241 sgg.; Id., in BdA, XLV (1960), pp. 173 sgg.; A. Hoffmann in *Pompei* 79, pp. 102 sgg.; de Vos, pp. 26 sgg.; Kockel, pp. 461 sgg. Venere nella propaganda elettorale del primo periodo dopo la fondazione della colonia: Castrén, p. 86.
- ⁴ De Caro, in AnnOrNapQuad cit., p. 25; CIL, X 800; Deggrasi, *Inscriptiones* cit., p. 107 n. 644.
- ⁵ *Theatrum tectum*: Overbeck, pp. 171 sgg.; Mau, pp. 160 sgg.; de Vos, pp. 69 sgg.; R. Meinel, *Das Odeion*, Frankfurt a.M. 1980, pp.

- 36 sgg., 180 sgg., 205 sgg.; Kockel, p. 466; M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater*, Mainz 1987, pp. 46 sgg. Iscrizioni: Bauer, pp. 15 sgg., 40 sgg.
- ⁶ Cfr. F. Kolb, *Agora und Theater. Volks und Festversammlung*, Berlin 1979.
- ⁷ Per i due donatori: Castrén, pp. 209 sgg., 212.
- ⁸ Cfr. H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, p. 173.
- ⁹ Terme del Foro: Overbeck, pp. 200 sgg.; Mau, pp. 20 sgg.; de Vos, pp. 49 sgg.; Kockel, p. 467; Id., in *Römische Gräberstrassen* cit., p. 185; L. Eschebach, *Die Forumsthermen*, in «Antike Welt», XXII (1992), pp. 257-87.
- ¹⁰ Degrassi, *Inscriptiones* cit., pp. 105 sgg. n. 641.
- ¹¹ CIL, X, 829; Degrassi, *Inscriptiones* cit., pp. 108 sgg. n. 648; H. Eschebach, *Die Stabianer Thermen in Pompeji*, Berlin 1979; Id., in *RM*, LXXX (1973), pp. 235 sgg.; Bauer, p. 40 con una nuova interpretazione.
- ¹² Anfiteatro: Overbeck, pp. 176 sgg.; Mau, pp. 216 sgg.; de Vos, pp. 150 sgg., 362; R. Graefe, *Vela erunt*, Mainz 1976, pp. 67 sgg., 104 sgg., tavv. 77 sgg.; Kockel, p. 466; Id., in *Römische Gräberstrassen* cit., p. 185.
- ¹³ Castrén, pp. 88 sgg.; Gehrke, in «Hermes» cit., p. 488 nota 87; Bauer, pp. 59 sgg. Per Eclano: Degrassi, *Inscriptiones* cit., pp. 54 sgg., n. 523 con commento.
- ¹⁴ V. Kockel, *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji*, Mainz 1983, pp. 53 sgg.
- ¹⁵ Per le fondazioni coloniali sillane: E. Gabba, in «Athenaeum», XXIX (1951), pp. 270 sgg.
- ¹⁶ Degrassi, *Inscriptiones* cit., pp. 107 sgg., n. 645. Per l'interpretazione, da ultimo Gehrke, in «Hermes» cit., p. 488.
- ¹⁷ A. Hoffmann, in *Wohnungsbau in Antertum. Diskussionen zur archäologischen Bauforschung* 3, 1978, p. 162; Id., in «Architectura», X (1980), pp. 1-14; Id., in *Pompei* 79, pp. 97 sgg. Gli argomenti di Hoffmann, De Caro e Zevi per una datazione piú alta di queste case mi hanno convinto, cfr. da ultimo «Gnomon», LXIV (1992), p. 430.
- ¹⁸ H. Lauter, in *Neue Forschungen*, p. 151. Lauter mi ha amichevol-

mente comunicato che la sua datazione della casa IX, 1,20 è da rivedere.

- ¹⁹ P. Zanker, in *JdI*, XCIV (1979), pp. 460 sgg.
- ²⁰ F. Noack - K. Lehmann-Hartleben, *Baugeschichtliche Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji*, Berlin 1936. Nuovi scavi nella Insula Occidentalis: Kockel, pp. 507 sgg.
- ²¹ Kockel, pp. 508 sgg.
- ²² V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza*, Roma 1953, vol. I, pp. 437 sgg., vol. II, pp. 869 sgg.
- ²³ Kockel, *Die Grabbauten* cit., pp. 9 sgg. nota 77. II; Id., in *Römische Gräberstrassen* cit., pp. 187 sgg.
- ²⁴ Da ultimo V. Kockel, in *AA* (1985), pp. 556 sgg.; Id., in *Römische Gräberstrassen* cit., p. 192.
- ²⁵ Cfr. H. von Hesberg - P. Zanker, in *Römische Gräberstrassen* cit., pp. 9 sgg.
- ²⁶ Sull'attività edilizia dei «coloni» cfr. la sintesi, d'impostazione diversa, di Kockel, in *Römische Gräberstrassen* cit., pp. 183 sgg., in particolare l'interessantissima adozione di specifiche forme di sepoltura, finora riscontrabili solo a Pompei, da parte dei nuovi cittadini.

Capitolo terzo

L'ideologia augustea e la nuova fisionomia della città agli inizi dell'impero

Il terzo grande cambiamento della fisionomia di Pompei avvenne agli inizi dell'impero. Quasi tutta l'attività edilizia pubblica a partire dal 20 a. C. ca. è dovuta, direttamente o indirettamente, alle conseguenze dell'instaurazione della monarchia da parte di Cesare Augusto e alla sua politica di rinnovamento religioso e culturale. Come ovunque nelle città d'Italia e nelle provincie occidentali, anche a Pompei le famiglie più influenti si identificarono con il programma culturale e con la mitologia di dominio del *princeps*. Furono i *domi nobiles* a trasmettere ai loro concittadini i segni del tempo nuovo e a imitare nelle proprie città il comportamento esemplare del *princeps*, in cui, dopo il caos della tarda repubblica, dopo le guerre civili, le proscrizioni e gli espropri, trovarono una nuova identità. Pace, sicurezza e grande sviluppo economico ne furono il presupposto nella prima metà del regno di Augusto¹.

Il motivo conduttore più importante della svolta augustea si chiamò *pietas*. Con il ritorno alla antica fede negli dei dovevano rifiorire i *mores* e le *virtutes*, la decadenza culturale doveva arrestarsi. Dal 28 a. C., il *princeps* rappresentò a Roma la quintessenza di un *pius*: restaurava tutti i vecchi templi in rovina e innalzava i nuovi bellissimi santuari per le sue grandi divinità tutelari, Venere, Apollo e Marte.

1. *Rinnovamento dei templi e dei culti antichi.*

Anche i fondatori e le fondatrici di grandi edifici della Pompei degli inizi dell'impero ricoprirono, tutti, cariche sacerdotali. Anch'essi restaurarono e abbellirono gli antichi templi, ma ne costruirono anche di nuovi. Grazie alle due divinità cittadine, Apollo e Venere, i Pompeiani erano chiamati in modo particolare a rendere omaggio allo spirito dei tempi nuovi. Ora Venere era davvero l'antenata dell'imperatore e Apollo il suo personale dio salvatore nella battaglia di Azio. In onore di entrambi si erano eretti a Roma templi imponenti. A Pompei, ora, non si sentì più come sufficientemente rappresentativo l'antico tempio sillano di Venere, forse fin troppo gravato dal ricordo del dittatore Silla e dell'infelice periodo della fondazione della colonia. In ogni caso l'*ordo* mise in opera un nuovo edificio in una data che purtroppo non può essere determinata più precisamente in mancanza di uno studio della costruzione: comunque, all'epoca del terremoto del 62 d. C., essa probabilmente non era ancora finita. Per aumentare l'area fabbricabile destinata al nuovo tempio di Venere, si costruirono nella parte meridionale ampie sostruzioni, cui si dovette sacrificare una parte della «Villa Imperiale». Una scalinata, che dalle sostruzioni conduce direttamente allo spazio antistante il tempio, ricorda il collegamento della casa di Augusto con il tempio di Apollo sul Palatino. È forse il caso di pensare che, anche in questo, i proprietari della «Villa Imperiale» abbiano imitato Augusto e che nella Villa vivesse addirittura una delle *sacerdotes publicae*? Tutto ciò, naturalmente, non sono altro che ipotesi². Ma che nel caso dell'ampliamento del santuario di Venere si sia trattato di un intervento di alto valore simbolico, lo dimostrano particolari come lo spostamento del muro di cinta settentrionale di circa un metro verso nord, con cui non si esitò a sacrificare per

la dea tutto il marciapiede della strada dalla Porta Marina fino al Foro! L'antico santuario, a ogni modo, dovette trasformarsi in una dispendiosa costruzione in marmo con doppio portico sul lato occidentale e orientale e una ampia terrazza panoramica verso sud. Una simile decisione sarebbe quanto mai comprensibile nell'atmosfera iniziale del periodo augusteo.

Anche Apollo fu allora fatto segno di una nuova considerazione. I due *duumviri* di uno degli anni precedenti al 3-2 a. C. acquisirono, su mandato dell'*ordo*, il diritto di innalzare un nuovo muro sul lato occidentale del *temenos* e di ostruire i *lumina* (CIL X 787) fino ad allora utilizzati dalla casa attigua (VII 7,2). Uno dei due magistrati era *M. Holconius Rufus*, che più tardi divenne *patronus coloniae* e provvide a rinnovare il teatro. Altri due *duumviri* fecero costruire di fronte al tempio di Apollo un orologio solare (CIL X 802). Per l'antico dio tutelare della città questi erano miglioramenti e abbellimenti d'importanza relativamente scarsa. Una iscrizione di periodo augusteo dà, tuttavia, un'idea del dispendio di mezzi con cui venivano allora celebrati i *ludi Apollinares*. *Aulus Clodius*, tre volte *duumvir*, *quinquennalis* e *tribunus militum a populo*, allestì e donò, come si può leggere sul suo monumento funerario, la *pompa* nel Foro, tori, toreri con il personale addetto, tre coppie di clowns, una squadra di pugili, singoli pugili, rappresentazioni ecc. (CIL X 1074)³.

I riti e una parte degli spettacoli menzionati avevano luogo nel Foro, con cui il tempio di Apollo era direttamente collegato da grandi passaggi che venivano aperti completamente nei giorni di festa. Giustamente, negli ultimi tempi si è ripetutamente fatto notare che architettura e rituale devono essere considerati unitariamente, per valutare l'effetto degli edifici⁴. L'iscrizione relativa all'allestimento dei *ludi Apollinares* a Pompei ce ne dà un esempio prezioso.

2. Adorazione dell'imperatore e culto imperiale.

A Roma la *pietas*, perseguita in forma programmatica da Augusto, valeva senza dubbio per tutte le divinità, ma quelle a lui legate in modo particolare conobbero la più grande venerazione e soprattutto in loro onore furono costruiti i nuovi magnifici templi in marmo. Tuttavia Augusto, a Roma, permise il culto della propria persona solo per via indiretta. Il suo *genius* poteva essere venerato solo insieme ai Lari. Ma chiaramente non aveva niente in contrario se le divinità, innanzi tutto le personificazioni di virtù ora così predilette, venivano dotate del predicato *Augustus*. A questa tendenza si adeguarono i *domi nobiles* delle città romane. La stragrande maggioranza dei molti santuari costruiti agli inizi dell'impero era destinata, in questa forma più o meno indiretta, al culto dell'imperatore. Del resto, fuori Roma le qualità sovraumane e la divinità del potere del *princeps* potevano essere celebrate senza mezzi termini, molto più che nella stessa *urbs* in presenza dell'imperatore. Si può addirittura dire che le famiglie dei notabili delle città romane occidentali trovarono, nelle tante fondazioni destinate all'adorazione della casa imperiale, una nuova identità. Grazie alla conservazione di monumenti e iscrizioni di edifici, Pompei ne offre l'esempio migliore.

Il primo edificio culturale, dedicato all'adorazione dell'imperatore nel senso più ampio descritto, è il tempio della Fortuna Augusta⁵. Committente della costruzione fu uno degli uomini più influenti della città, la cui carriera si svolse verosimilmente soprattutto agli inizi del periodo augusteo (all'incirca dal 25 al 5 a. C.?): *M. Tullius M. f.*, più volte *duumvir*, *quinquennalis*, *augur a vita* e *tribunus militum a populo*⁶. Quest'ultimo era un titolo onorifico che l'imperatore concedeva agli uomini di spicco delle città italiche su proposta delle comunità

d'appartenenza. *M. Tullius*, come *M. Holconius Rufus*, che curò il rinnovamento del teatro, apparteneva al gruppo dei notabili della città che per questa via poterono accedere al ceto dei cavalieri ed entrare in relazione diretta con la casa imperiale.

M. Tullius eresse il tempio rivestito di marmo per la *Fortuna Augusta solo et pecunia sua*. Come area fabbricabile scelse un luogo in uno degli incroci piú importanti della città, immediatamente a nord del Foro. Il podio del tempio pseudoperiptero arriva fino alla strada. Piú tardi il tempio fu, per cosí dire, attaccato al Foro per mezzo di uno stretto portico. Il felice ritorno di Augusto dal viaggio in Oriente (19 a. C.) o in Occidente (13 a. C.) sembra costituire lo spunto principale per la costruzione. Sorsero allora, a Roma e in molte altre città, altari e santuari per la *Fortuna Redux*. Anche lo stile dei capitelli corinzi in marmo depone a favore di una datazione cosí precoce dell'edificio⁷.

Ci si può domandare per quale ragione *M. Tullius* non abbia costruito il tempio nel Foro stesso. Non c'erano aree fabbricabili da acquistare per questo scopo sul lato lungo orientale, il solo non ancora utilizzato? Gli edifici per il culto imperiale e l'edificio di Eumachia erano stati concepiti precedentemente? Oppure agli inizi del principato non si era ancora disposti a sacrificare le *tabernae* a sud del *macellum* per un edificio culturale politico di questo genere? A questo riguardo, purtroppo, non è possibile offrire alcun chiarimento.

Forma e realizzazione del tempio dimostrano come, già in questo periodo, committente della costruzione e architetto avessero esperienza dei principî della nuova architettura sacra a Roma, senza, tuttavia, poterne mutuare concreti modelli. Il costoso marmo bianco testimoniava la spesa, che è doveroso sostenere per le divinità, e la nuova ambizione di un alto livello artigianale ed estetico. Il risalto della facciata con podio e altare

incorporato (A) corrispondeva all'efficace simbologia degli *aurea templa* a Roma⁸. Sui lati lunghi della cella erano previste delle nicchie per le statue della famiglia del fondatore, forse anche per quelle della casa imperiale (I-4). Una statua togata di periodo augusteo, ritrovata sul posto, potrebbe essere identificata con il committente della costruzione. Una statua femminile con il volto rilavorato, invece, potrebbe aver ritratto una donna appartenente alla casa imperiale piú tardi colpita dalla *damnatio memoriae* (si tratta forse di Giulia?). I nuovi templi per il culto imperiale offrivano ai notabili della città nuove possibilità per richiamare l'attenzione su di sé⁹. In quanto *synnaoi* (che condividono lo stesso tempio) del sovrano o delle divinità imperiali essi partecipavano della loro aura, non diversamente dalle statue stesse della famiglia imperiale che ora si erigevano dappertutto in templi antichi e nuovi.

La stessa forma di autorappresentazione si trova nell'edicola del *macellum*¹⁰. Nella nuova costruzione dell'edificio del mercato, questo spazio cultuale era stato costruito sul lato orientale, sull'asse della costruzione, in posizione elevata. Alla sinistra si trovava un ambiente per le riunioni di un collegio cultuale, a destra veniva venduto il pesce. Al tempo del terremoto, nel sacello era esposta una statua dell'imperatore seduto nel noto tipo di Giove, di cui però, purtroppo, fu trovato soltanto il braccio con il globo nella mano. Le due statue trovate nelle nicchie a destra, di periodo neroniano, rappresentavano senza dubbio notabili della città che avevano acquisito dei meriti intervenendo nel mercato. Mentre l'uomo, certamente ritratto *post mortem*, è rappresentato in posizione nobilmente eroica nel tipo con il mantello avvolto intorno ai fianchi, con il corpo nudo secondo il modello delle statue di sovrani e principi, la donna si fece rappresentare come sacerdotessa con corona e con cassetta d'incenso. Forse era una delle *sacerdotes publicae*

che, all'inizio dell'impero, ebbero un così grande ruolo come dedicanti¹¹.

A sud del *macellum*, le antiche *tabernae* furono ora rimosse per far posto a due edifici destinati al culto imperiale. Il cosiddetto santuario dei Lari¹² è probabilmente soltanto postaugusteo, comunque precedente al terremoto. Non è incompiuto, come pensa Maiuri, bensì il ricco rivestimento in marmo fu saccheggiato nel lungo periodo in cui il Foro giacque in pezzi. Ne è un buon indizio, per esempio, il pavimento in marmo, in parte ancora conservato al momento dello scavo. Il singolare edificio presenta ai lati dell'abside centrale due grandi esedre rettangolari e numerose nicchie per le statue. La ricostruzione (coperto da un tetto o aperto?) è discussa. L'edificio aveva un vestibolo proprio, che veniva utilizzato come passaggio, e non poteva essere chiuso. Chiaramente, l'edificio fu destinato fin dall'inizio all'esibizione di un programma statuario di vaste dimensioni. È ovvio ipotizzare qui il luogo di esposizione di una galleria di statue dei componenti della casa imperiale, come si è trovato in moltissime città d'Italia e delle provincie occidentali. Al centro stava un altare, sul quale, naturalmente, potevano essere adorati anche i Lari cittadini insieme alla casa imperiale.

Il cosiddetto tempio di Vespasiano¹³, alla destra del cosiddetto *Lararium*, sarà stato eretto, in base a parecchi indizi, già in periodo augusteo. I motivi a nicchia eseguiti a basso rilievo sulla faccia interna del muro di cinta sono molto simili a quelli della facciata esterna meridionale dell'edificio di Eumachia e ciò fornisce un punto di riferimento cronologico approssimativo. Anche l'altare, rinnovato e, in parte, completato dopo il terremoto, depone a favore di una tale datazione.

Si tratta di una piccola area sacra con spiazzo antistante, altare e un tempietto tetrastilo peristilo su un alto podio accessibile da due scale laterali. I motivi figu-

rativi dell'altare, *clipeus virtutis*, *corona civica*, rami di alloro e sacrificio di un toro, testimoniano il legame con il culto imperiale¹⁴. Già il Fiorelli aveva collegato con questo edificio la nota iscrizione di *Mammia*. L'iscrizione si trova su di un epistilio in marmo, oggi nel Museo Nazionale di Napoli: *M[a]mmia P. f. sacerdos public(a) Geni[o Aug(usti) s]olo et pec[unia sua]*¹⁵. A ragione si è richiamata fin dall'inizio l'attenzione su una possibile connessione tra la consacrazione di questo tempio e l'adorazione del *genius Augusti* nelle cappelle dei Lari a Roma a partire dal 7 a. C. e si è proposta una adeguata datazione.

Mammia proviene da una delle famiglie di antichi residenti¹⁶. Essa deve aver acquisito grandi meriti nei confronti della città, poiché l'*ordo*, una volta morta, la onorò con la concessione di uno spazio funerario all'interno del *pomerium*, immediatamente di fronte alla porta di Ercolano, direttamente vicino al monumento funerario di *M. Porcius*.

Sempre una *sacerdos publica* fece costruire l'edificio di gran lunga più imponente del periodo augusteo presente nel Foro¹⁷. *Eumachia L. f.* consacrò l'edificio alla *Concordia Augusta* e alla *Pietas*, senza dubbio anche in nome di suo figlio, *M. Numistrius Fronto* che, verosimilmente, è da identificare con il *duumvir* del 2-3 d. C. (CIL X 892). La grande fondazione, quindi, deve aver avuto anche finalità di propaganda elettorale. L'edificio è un singolare *mixtum compositum* di diverse singole architetture che, nell'iscrizione apposta sull'edificio, vengono registrate come segue: *chalcidicum*, *crypta*, *porticus*. L'iscrizione, a lettere enormi, era collocata nel fregio sopra le tozze colonne della facciata, cui è stato aggiunto un secondo ordine di colonne ioniche. Come materiale da costruzione, Eumachia fece usare il travertino.

Con *chalcidicum* si intende il profondo vestibolo che, appunto per profondità, corrisponde al portico a

doppia navata di fronte al *Comitium*. Tuttavia non era utilizzabile come proseguimento del portico, poiché il lato breve meridionale del vestibolo era chiuso da una base per statue e da un cancello in metallo. La fondatrice, inoltre, ci tenne che il complesso si presentasse come una unità conchiusa e obbligò i frequentatori a entrare dal lato della facciata. Sembra che il vestibolo sia stato decorato, in maniera molto rappresentativa, con i migliori tipi di marmo. Purtroppo poco è sopravvissuto dell'originaria decorazione a causa delle spoliazioni successive al terremoto.

Che nella decorazione venissero echeggiate anche le elevate tematiche dell'ideologia augustea, lo testimoniano i due *elogia* di Romolo ed Enea che erano inseriti nella parete sotto le piccole nicchie ai lati delle esedre a forma di abside. Si tratta in questo caso di «citazioni» dal programma iconografico ed epigrafico dei *summi viri* presente nel Foro di Augusto¹⁸. Si vorrebbe sapere quali personaggi rappresentavano le statue nelle due nicchie corrispondenti sulla destra. Particolari, poi, sono le due esedre rettangolari, alle cui pedane si accede tramite una scaletta. Mi chiedo se qui si svolgevano veramente aste, come si è pensato, o se, invece, non si siano utilizzate queste «tribune» per pronunciare discorsi ed *elogia* in occasione delle feste imperiali.

Il carattere estremamente rappresentativo del *chalcidicum* è evidente anche nella lunga serie di basi per statue, di forma del tutto regolare, addossate al lato interno delle colonne. Qui doveva esserci una galleria di statue onorarie del tutto simile a quella nel portico del *macellum*. Erano *summi viri* secondo i modelli del Foro di Augusto oppure cittadini benemeriti che avevano ricoperto magistrature? Ma l'idea migliore della spesa sostenuta per questo edificio si ha dal magnifico inquadramento dell'ingresso costituito da un fregio con tralci. Questo è talmente affine ai rilievi dell'*Ara Pacis*, e

di qualità talmente elevata, che è lecito attribuirne la realizzazione a maestranze urbane¹⁹.

L'interno dell'edificio è costituito da un portico a tre ali che, nel lato breve orientale, si apre in due piccole esedre semicircolari poste a lato della nicchia per il culto della *Concordia Augusta*. Dietro questo portico si trovava la *crypta*, ugualmente a tre ali, dalla quale si poteva rivolgere lo sguardo verso dei piccoli giardinetti dietro la nicchia cultuale. Soprattutto da come sono assemblati i diversi elementi architettonici, si ricava che qui si tratta di un costoso edificio per il tempo libero con finalità diversificate. Chiaramente, Eumachia volle erigere nel Foro un edificio che echeggiasse il gusto imperante a Roma. Il terreno pianeggiante non offriva alcun motivo per costruire un criptoportico. Alla fondatrice interessava soltanto realizzare in modo imponente il motivo conduttore augusteo della *publica magnificentia*; a questo fine l'unione di *porticus* e *crypta* con i giardini era naturalmente di maggior effetto di una semplice aula porticata.

Sembra che il portico dedicato a Livia nel 7 a. C. a Roma abbia ispirato questa fondazione. Anch'esso era consacrato alla *Concordia Augusta*. Livia aveva costruito, sempre insieme al figlio, il proprio «centro per il tempo libero» nella *subura* densamente popolata. Solo pochi anni più tardi, Eumachia seguì questo esempio. Tuttavia, non le interessava imitare l'architettura del celebratissimo edificio romano, bensì competere in fatto di *publica magnificentia* e *pietas*²⁰.

Quest'ultima si rivolgeva, naturalmente, ancora una volta alla casa imperiale. Nella grande nicchia dell'edificio di Eumachia si ergeva la statua della *Concordia*, riccamente ornata, con cornucopia dorata. Presumibilmente, la divinità, come accadeva sovente, aveva nel volto i tratti di Livia. Una tale ipotesi è autorizzata dal modesto rilievo sulla fontana di fronte all'entrata late-

rale dell'edificio di Eumachia: esso mostra la dea con l'acconciatura tipica di Livia²¹.

Anche in questo caso la fondatrice sfruttò direttamente il proprio edificio a fini autorappresentativi. La sua statua è stata trovata nella *crypta* in una nicchia direttamente sull'asse della cappella della *Concordia*. Eumachia si fece dedicare la statua, già prevista al momento del progetto, dai *fullones*, tessitori e tintori che evidentemente le erano obbligati in modo particolare. La statua mostra la sacerdotessa Eumachia con il capo coperto, ritratta come *pia*²². La sua realizzazione in stile classicistico merita un qualche interesse proprio per la modesta qualità dell'opera. Non solo il corpo, ma anche il ritratto sono totalmente permeati dalle forme ideali del tardo periodo classico. Il movimento del corpo esprime nella stessa misura ritegno e *charis*, i lineamenti del volto rinunciano a ogni adeguamento alla realtà e presentano la donna a tutti nota con tratti totalmente ideali. Le connotazioni etiche, che univano l'ideologia augustea a questo linguaggio stilistico classico, devono, dunque, essere state consuete ai committenti pompeiani²³. Ma i visitatori dello splendido edificio avranno senza dubbio percepito il nobile linguaggio formale, già loro noto dalle statue della famiglia imperiale, come un mezzo di elevazione e, proprio nell'ideale distanza della Eumachia loro familiare, di nobilitazione. Così, perfino i pochi resti dell'edificio di Eumachia offrono importanti indicazioni per quella ricezione del nuovo linguaggio figurativo ufficiale, che si svolgeva su piani differenti.

Nel corso di pochi decenni sorsero, sul lato breve orientale del Foro, quattro nuovi edifici rappresentativi, tutti quanti, almeno parzialmente, rivestiti di marmo e contraddistinti da una costosa decorazione e da luminose facciate di travertino. Ciò conferiva a queste costruzioni un peso particolare rispetto agli antichi edi-

fici di tufo. Ma la loro caratteristica principale è prima di tutto un'altra: in ognuno di questi edifici la casa imperiale era, direttamente o indirettamente, oggetto di venerazione formalizzata in un culto. Infatti a ognuno di questi edifici erano legati determinati rituali e festività che richiamavano continuamente l'attenzione degli abitanti su questi edifici e sui loro culti.

Recenti ricerche hanno dimostrato che, durante il primo periodo dell'impero, in molte città è riscontrabile un cambiamento altrettanto profondo dell'aspetto dei *fora*. Molti di questi edifici sorsero già al tempo di Augusto, altri sotto i suoi diretti successori. Posizione, dimensioni e decorazione dei santuari e delle cappelle differivano da luogo a luogo. Ovunque furono, infatti, gli stessi notabili della città che provvidero all'erezione dei monumenti alla lealtà imperiale e che naturalmente si conformarono alle rispettive condizioni locali. La fisionomia delle città rispecchia in modo straordinario il cambiamento del sistema politico e dimostra quanto la società si identificasse con quest'ultimo. In molte città committenti e architetti poterono mettere in scena gli edifici adibiti al culto imperiale in modo molto più efficace che a Pompei; sembra che nelle città di nuova fondazione questi edifici abbiano generalmente dominato l'area²⁴. Tuttavia l'esempio di Pompei è particolarmente significativo, perché qui siamo in grado di capire qualcosa dello svolgimento di questo processo.

È significativo che ogni edificio si fondasse su una iniziativa privata. Non c'era alcuna pianificazione vincolante, sorprendentemente nemmeno per la posizione dei nuovi edifici rispetto al Foro, poiché le facciate sporgono irregolarmente sulla piazza. Sul lato orientale non c'era nemmeno un portico continuo, bensì i vestiboli del *macellum*, il cosiddetto santuario dei Lari, e l'edificio di Eumachia si presentavano come facciate con differenti piante e differenti elevati.

3. *I monumenti onorari imperiali nel Foro.*

Anche la piazza stessa assunse un volto nuovo agli inizi dell'impero²⁵. Dopo la fondazione della colonia, chiaramente era cominciato l'uso di grandi statue equestri quale omaggio per i magistrati di piú alto grado, come fanno presumere gli antichi piedistalli sul lato occidentale e davanti agli edifici amministrativi nella parte meridionale. Già in periodo augusteo una parte di queste statue sul lato sud della piazza dovette far posto a un monumento ad arco, che, ispirandosi al famoso modello nel Foro di Augusto a Roma, potrebbe aver sorretto una quadriga del *pater patriae*. Piú tardi si aggiunsero, a destra e a sinistra di questo monumento ad arco, altri due monumenti di dimensioni non rapportabili a quelle delle precedenti statue, posti su enormi piedistalli quadrati (probabilmente si trattava ancora di quadrighe) e, sull'asse della piazza, una statua equestre colossale. Le statue equestri, precedentemente qui allineate in maniera regolare, furono prima tolte e probabilmente risistemate in un altro punto della piazza²⁶. Questi nuovi monumenti, senza dubbio eretti in onore di alcuni membri della casa imperiale, soppiantarono le statue onorarie dei cittadini piú meritevoli della città. Le stesse proporzioni ne sottolineavano l'importanza secondaria.

L'ubicazione di fronte agli edifici amministrativi sul lato meridionale era chiaramente quella piú prestigiosa. Motivo di ciò sarà stato il fatto che qui era localizzata la parte piú movimentata del Foro, in cui si svolgeva un traffico vivace. In effetti sembra che i grandi monumenti imperiali fossero allineati proprio sul passaggio tra Via dell'Abbondanza e Porta Marina. Il lato lungo occidentale, invece, era chiaramente un luogo destinato all'esposizione di statue di secondo ordine. Non è affatto un caso che i piedistalli per statue equestri qui installati siano, in parte, di dimensioni piú piccole rispetto a

quelli di fronte agli edifici amministrativi. Le poche *statae pedestres* installate sui gradini del portico passano completamente in secondo piano. Le iscrizioni conservate permettono di affermare che qui erano collocate le statue dei notabili della città. Quindi, il luogo in cui le statue venivano esposte costituiva una evidente discriminante gerarchica tra i monumenti onorari imperiali e quelli cittadini.

Sul lato breve settentrionale del Foro i monumenti in onore della casa imperiale avevano una posizione dominante di non minore effetto rispetto a quelli di fronte agli edifici amministrativi. Ai lati del *Capitolium* furono eretti, sul modello del lato orientale del Foro Romano e del Foro di Augusto, due archi onorari, probabilmente in onore di principi della casa imperiale. Più tardi, l'arco di destra fu arretrato fino alla strada per mettere meglio in risalto la facciata del nuovo vestibolo del *macellum* e per poter meglio collegare otticamente il tempio della *Fortuna Augusta* con il portico che a questo conduceva. Quando, in seguito, si costruì, sempre accanto al tempio della *Fortuna*, un arco onorario allineato all'arco del Foro, si realizzò un impressionante scaglionamento che deve aver evocato le fisionomie delle grandi città.

Lo stretto collegamento tra archi onorari e facciata del tempio innalzò le statue dei membri della casa imperiale così celebrati in una sfera sacra e incluse apertamente l'antico *Capitolium* nell'esaltazione dell'imperatore. E ciò tanto più in quanto sui fianchi della scala che conduce al podio del tempio erano state esposte due statue equestri, come dimostra il rilievo nel *Lararium* di *Cecilius Iucundus*²⁷. Senza dubbio anch'esse rappresentavano membri della casa imperiale.

Probabilmente, sempre agli inizi dell'impero, il Foro fu ripavimentato con lastre di travertino e questa nuova sistemazione faceva un effetto decisamente migliore del-

l'antica pavimentazione in tufo²⁸. Una iscrizione, che attraversava obliquamente il lastricato all'altezza del *suggestum*, menzionava il donatore. Essa richiama alla memoria l'iscrizione del pretore *Surdinus* nel Foro Romano e simili pavimentazioni di Foro in altre città italiche. Purtroppo si possono ricostruire soltanto poche lettere dell'iscrizione in bronzo. Esse dimostrano, comunque, che l'autore della nuova sistemazione non è stato più modesto di Eumachia. Le lettere erano ancora più grandi di quelle utilizzate dal pretore *Surdinus* a Roma! Questa nuova pavimentazione deve aver provocato un riordinamento nella distribuzione delle statue. Forse si decise allora di rimuovere le *statuae pedestres* e di ricollocarle nel *chalcidicum* dell'edificio di Eumachia e nel vestibolo del *macellum*. A ogni modo, in entrambi gli edifici la serie dei piedistalli fa pensare a una sorta di galleria di statue che ricorda i *summi viri* nel Foro di Augusto a Roma.

Ora, se consideriamo il Foro ancora una volta nella sua globalità, colpisce il fatto che il vero e proprio centro dell'area fosse privo di monumenti onorari. Ma, all'incirca all'altezza dei due edifici per il culto imperiale, si trova, sull'asse della piazza, il resto di un basamento rettangolare. In base alle proporzioni si è subito pensato, con ragione, a un altare. Ma un tale altare non può appartenere al *Capitolium*, poiché, già agli inizi dell'impero, l'altare del *Capitolium* (inizialmente posto nel Foro, ma vicino al tempio) si trovava sul podio del tempio, come testimonia il rilievo nel *Lararium* della casa di *Caecilius Iucundus*. Parecchi elementi depongono a favore dell'ipotesi che il resto di basamento sia un altare per il culto imperiale. Esso sarebbe stato circondato su tre lati da monumenti onorari imperiali, cioè da edifici per il culto imperiale. Il suo allineamento con gli edifici di culto denuncerebbe una sorta di nuova orientazione del Foro in direzione degli edifici rappresentativi di recen-

te costruzione. Si potrebbe riflettere sulla possibilità che il grande altare sul rilievo nel *Lararium* di *Caecilius Iucundus* non rappresenti proprio questo altare.

4. *Il nuovo teatro in marmo.*

M(arcus et) M(arcus) Holconii Rufus et Celer ctyptam tribunalia theatrum s(ua) p(ecunia), CIL X 833-34.

Questa iscrizione, conservata in piú esemplari, si riferisce alla grande ristrutturazione del teatro ellenistico avvenuta in periodo augusteo²⁹. Essa era collocata sui passaggi laterali (*parodoi*) e probabilmente sulla facciata della scena, richiamando così continuamente alla memoria degli spettatori la generosa attività di fondatori degli *Holconii*. *Crypta* sta a significare un ampliamento spaziale considerevole. Con questo termine si intende il deambulatorio coperto da volta sopra l'antico spazio per gli spettatori (*cavea*), che fungeva da nuovo divisorio e nel contempo sosteneva una *summa cavea* supplementare con file di posti assai serrate. Con il termine *theatrum* si deve intendere, tra l'altro, il rivestimento della *cavea* con gradini e file di posti in marmo. Condizione preliminare di ciò fu il rinnovamento della sostruzione della *cavea*, operazione equivalente a una ricostruzione di ampie dimensioni.

L'inserimento dei *tribunalia*, anch'essi naturalmente rivestiti di marmo, sopra le *parodoi*, coperte da volta già in periodo sillano, trasformò la costruzione del II secolo a. C. in un teatro «romano». In seguito, anche a Pompei i magistrati, che organizzavano gli spettacoli, poterono sedere con il loro seguito in questi palchi rialzati ed erano così, agli occhi di quanti si trovavano a teatro, visibilmente in una posizione di rilievo, conformemente al loro rango e alla loro dignità. L'ammodernamento deve avere incluso una adeguata decorazione

della *scaenae frons* con rivestimento in marmo. Si conosce l'elevato numero di fronti di scena, decorate con costosi ordini di colonne a due o tre piani, degli edifici teatrali degli inizi dell'impero. Purtroppo a Pompei si è conservato poco di questo addobbo marmoreo³⁰. Inoltre, non c'è una ricostruzione sicura della scena; forse possiamo immaginarla simile a quella del teatro di Ercolano. A ogni modo, non si sbaglierà pensando che una parte dei piedistalli per statue trovati nel teatro fosse collocata a suo tempo nel frontescena tra le colonne. Anche a Pompei le statue dell'imperatore e della sua famiglia si saranno trovate al centro della fronte della scena. Ma accanto a queste si saranno viste, naturalmente con una adeguata differenziazione gerarchica, le statue degli *Holconii*, di cui è sicuro che almeno tre facevano parte dell'arredo del teatro.

M. Holconius Rufus fu la personalità pompeiana preminente del medio-tardo periodo augusteo³¹. Proveniva da una famiglia locale che produceva un vino pregiato. Perfino un tipo di vitigno portava il loro nome. La carriera politica di *M. Holconius Rufus* deve essere iniziata già intorno al 20 a. C., poiché al tempo della costruzione del teatro, nel 3-2 a. C., era già stato per quattro volte *duumvir*, una volta *quinquennalis* e l'imperatore già a quell'epoca gli aveva conferito il titolo onorifico di *tribunus militum a populo*; ricopriva già anche la carica di *sacerdos Augusti*. Inoltre, più tardi la città gli conferì perfino il più alto riconoscimento che avesse facoltà di concedere, facendolo *patronus coloniae*.

Il parente nominato insieme a *M. Holconius Rufus* nelle iscrizioni dedicatorie, di nome *Celer*, deve essere stato notevolmente più giovane di *Rufus*, poiché conseguì il duumvirato soltanto nel 13-14 d. C. (a quell'epoca, a ogni modo, era già anche *quinquennalis* designato e *Augusti sacerdos*, più tardi, *sacerdos divi Augusti*). Verosimilmente era il figlio di *Rufus*. Come nel caso dello

sfarzoso edificio di Eumachia, anche qui la fondazione serví, tra l'altro, alla promozione della carriera di un familiare piú giovane e contribuí cosí a consolidare la posizione preminente di una famiglia.

Come nel caso degli edifici per il culto imperiale, il vasto ammodernamento del teatro offrí una grande opportunità di autorappresentazione per i fondatori. Anche in questo caso, i monumenti onorari eretti dalla comunità vanno considerati nel contesto vivo delle feste e degli spettacoli. Non soltanto in occasione dell'inaugurazione, ma anche successivamente i membri della *gens Holconia* sedettero nei posti d'onore in quanto magistrati e sacerdoti dell'imperatore o nei nuovi *tribunalia* in quanto organizzatori di spettacoli. La posizione di particolare prestigio conseguita da *M. Holconius Rufus* a Pompei è quanto mai evidente nel monumento che si trovava sulla fila piú bassa della *media cavea*, sull'asse centrale dello spazio riservato agli spettatori, e che era accompagnato da una iscrizione onoraria con l'elencazione completa del *cursus honorum*. Forse i fori d'incasso del monumento possono essere collegati a una *sella curulis* di bronzo, un tipo di monumento onorario di cui, piú tardi, sono tramandati parecchi esempi per i membri della casa imperiale³². In questo modo il ricordo della molteplice ed esemplare attività magistratuale del personaggio onorato sarebbe rimasto sempre vivo.

Il caso degli *Holconii* ci dà la possibilità di avere un'idea particolarmente chiara dell'eminente ruolo di intermediari svolto dai *domi nobiles* nelle città romane del periodo augusteo. Furono queste famiglie di spicco a reclamizzare nelle proprie città il programma di rinnovamento culturale del *princeps* e a creare con le loro fondazioni «immagini» corrispondenti. Come *M. Holconius Rufus*, la maggior parte di queste famiglie aveva legami politici diretti con Roma, perfino con lo stesso Augusto. Conoscevano bene, in ogni caso, le nuove

linee direttrici politiche, alle quali aderivano. Direzione politica, tutela del culto imperiale e preoccupazione per l'aspetto esteriore delle città erano strettamente correlate. *M. Holconius Rufus* è il primo sacerdote di Augusto sicuramente attestato (d'altronde senza alcuna dissimulazione: *Augusti sacerdos!*) L'imperatore stesso lo aveva premiato e a lui, che militare non era, aveva concesso il titolo altisonante di *tribunus militum a populo*. Ciò significava, tra l'altro, che *Holconius*, in occasione delle sue visite a Roma, poteva sedere in teatro tra i cavalieri, in un posto di particolare spicco. Quando i Pompeiani eressero in suo onore una statua di fronte alle Terme stabiane, in un incrocio stradale particolarmente frequentato, la commissionarono a un atelier di scultura di Roma stessa. Ma a questa operazione avrà contribuito anche *Holconius* che conosceva bene Roma. In ogni caso, con la scelta del tipo di statua – si trattava di una copia della statua di culto di *Mars Ultor* nel Foro di Augusto – giunse in città un altro importante ritratto. Essa trasponeva l'altezzoso titolo onorifico nell'immagine e nel contempo reclamizzava la *virtus* e l'esercito³³.

Con l'ammodernamento e la decorazione in marmo del teatro *M. Holconius Rufus* contribuì in maniera cospicua all'abbellimento della città – anche in questo caso, il motivo conduttore si chiamava *publica magnificentia*. Nuovi e pretenziosi teatri, in posizione centrale all'interno delle mura, furono costruiti in quell'epoca ovunque nelle città romane. A Roma il *princeps* stesso si era messo in luce come fondatore di teatri. Questi teatri, tra l'altro, dovevano esprimere le ambizioni culturali della nuova era. Ma, nel contempo, si volevano creare anche dignitosi luoghi di riunione, in cui la società cittadina potesse incontrarsi e godere di una atmosfera di festa. A questo serviva tanto la costosa decorazione dei teatri fatta di marmo, colonne e arredo statuariaio quanto l'abbigliamento, intonato alla festa, richiesto ai cittadini³⁴.

Ci possiamo domandare perché in una città come Pompei, che disponeva già da lungo tempo di due bei teatri, questo punto del programma non fosse considerato già realizzato. Probabilmente l'antico teatro era modesto in confronto alle nuove costruzioni in marmo delle altre città; a ciò si dovette porre rimedio con il rivestimento in marmo. Ma l'iscrizione dell'edificio fa capire che gli *Holconii* con la ristrutturazione perseguirono anche precise finalità socio-politiche. Sulla nuova *ctypata* fu possibile ricavare spazio supplementare per gli spettatori di infima estrazione sociale (stranieri, schiavi, poveri, eventualmente anche donne). Ma la costruzione era concepita in modo tale che gli spettatori di queste gradinate superiori raggiungevano direttamente i propri posti attraverso scale esterne, piuttosto modeste, senza potersi mescolare con il resto del pubblico. Anche dai posti sistemati sull'alta *crypta* non c'era alcun collegamento diretto con la *media cavea*, dove sedeva la «buona borghesia». Ciò corrispondeva in pieno alla concezione politica della legislazione teatrale augustea. Il numero dei privilegiati dovette piuttosto allargarsi, per esempio furono inclusi schiavi meritevoli, ma nel contempo gli ordini sedevano separati l'uno dall'altro ancor più nettamente di prima.

Da questo punto di vista la *crypta* assolse una seconda funzione importante: servì da «divisorio» con gli spettatori della *media cavea*. Grazie alla *crypta*, in seguito fu possibile separare l'accesso alla *media* e alla *ima cavea*. Le 20 file di posti della *media cavea*, riservata all'ampio strato sociale dei cittadini liberi della città, erano accessibili dalla *crypta* attraverso sei scale tra i cunei che portavano in basso. In questo modo l'ingresso attraverso l'orchestra poteva essere riservato al ceto elevato che sedeva nella *ima cavea*. Verosimilmente, soprattutto all'interno della *media cavea*, posti a sedere speciali erano riservati a particolari gruppi della popo-

lazione, come giovani, soldati, collegi. Si sarà dovuto fare i conti anche con differenziazioni e discriminazioni conformemente alla *lex Julia theatralis*, come a Roma, in altre località e in altre città³⁵. A Pompei si sono conservate solamente alcune linee divisorie sulle file di posti in marmo (con numerazione), che limitavano l'ampiezza del singolo posto a sedere a 39 cm! Quindi, grazie agli sforzi degli *Holconii* anche il teatro di Pompei era diventato un luogo nel quale la società cittadina poteva sperimentare in maniera evidente e duratura la propria specifica articolazione, totalmente in linea con i desideri del *princeps*.

5. Un «campus» per la gioventù.

C'è ancora un altro costoso edificio pubblico di età augustea, con cui i Pompeiani emularono gli *exempla* del *princeps* a Roma: la cosiddetta palestra grande vicino all'anfiteatro³⁶. Era una specifica finalità di Augusto quella di promuovere l'attività fisica e la coscienza della *virtus* nella gioventù del ceto elevato. Giochi equestri, parate e una rivista annuale (*probatio equitum*) della *iuventus* servivano a questo scopo. Da quando i principi *Caius* e *Lucius Caesar* avevano ottenuto dai cavalieri il titolo onorifico di *principes iuventutis* e partecipavano perfino essi stessi, in una posizione di spicco, ai rinnovati ludi troiani, queste manifestazioni (per le quali, naturalmente, ci si allenava con molto anticipo al campo di Marte di fronte agli occhi di tutti) acquisirono maggior importanza. Questi *exempla* di promozione della gioventù a Roma ebbero un effetto stimolante sulle città, in cui la *iuventus* o i *collegia iuvenum* furono organizzati in maniera nuova e furono allestite competizioni simili. La nuova costruzione di spiazzi per l'allenamento (*campus*) dimostra quale peso si attribuisse a questa attività³⁷.

Nel caso della cosiddetta palestra si tratta senza dubbio del *campus* di Pompei. Un portico a tre ali circondava un grande terreno simile a un parco (141 x 107 m). La facciata, provvista di tre entrate coperte, era rivolta verso l'anfiteatro e munita di merli. Ciò indicava la funzione ideale dell'edificio: secondo l'intendimento del fondatore, purtroppo sconosciuto, doveva servire all'addestramento militare della gioventù che qui si allenava. Ma quest'ultima, almeno in Italia, non veniva più chiamata alle armi. L'imperatore assicurava i confini ricorrendo sempre più a soldati di professione e truppe ausiliarie di barbari. Se il fondatore del *campus* volle offrire, nonostante ciò, qualcosa che assomigliasse a un *castrum*, fu per richiamare l'attenzione sul concetto di *virtus*. Nel primo periodo dell'impero, la militarizzazione del linguaggio figurativo è riscontrabile in ambiti differenti. Essa era espressione, e nel contempo elemento di stabilizzazione, di una mentalità e di una coscienza di dominio, che si erano diffuse ovunque come conseguenza della politica culturale augustea.

In quanto centro per il tempo libero, il *campus*, in realtà, serviva per scopi molto differenti. La grande *natatio* (34,55 x 22,25 m) sarà stata senz'altro utilizzata volentieri in estate per il bagno, mentre il doppio filare di platani offriva un luogo di riposo ombroso. Le esuberanti radici di questi alberi hanno trasmesso, tra l'altro, anche un importante indizio per la datazione dell'edificio³⁸. Al momento dell'eruzione, gli alberi erano quasi centenari. Il *campus*, quindi, risale agli inizi dell'impero.

I 357 metri di portici non dispongono di alcun ambiente annesso, a eccezione di una latrina a sud e di una piccola cappella – per il culto imperiale (?) – sull'asse centrale del lato lungo occidentale. Quindi, qui non c'era alcuna istituzione saldamente stabilita del tipo dei

collegia. Che l'edificio fosse utilizzato dalla *iuventus* e che vi avessero luogo i giochi deputati, lo dimostrano, in ogni caso, alcuni graffiti. Ma la maggior parte di questi graffiti sui muri parla di un'altra utilizzazione: c'è, per esempio, un insegnante che si lamenta in versi, perché lo si è defraudato della sua ricompensa; altri hanno scritto versi di un poeta imparati a memoria; molto, naturalmente, si riferisce ai giochi gladiatorî che si svolgevano nel vicino anfiteatro. Nei giorni dei giochi il *campus* sarà stato molto frequentato dagli spettatori durante le pause. Indicazioni di prezzo, avvisi di parrucchieri e, naturalmente, iscrizioni erotiche e oscene danno un quadro variopinto della sua utilizzazione. Fortunatamente, qui, come altrove, ambizioni ideologiche e realtà quotidiana divergono fortemente.

6. Di alcuni abbellimenti della città.

Da quando Augusto trasformò Roma in una «città di marmo», ovunque, nella parte occidentale dell'impero, perfino nelle città piccole, sorsero costosi edifici pubblici rivestiti di marmo. L'utilizzazione del marmo significò per i contemporanei qualcosa di più di un semplice abbellimento delle città. Il marmo era un simbolo della cultura della nuova era, cui erano associate molteplici connotazioni. Gli edifici di marmo dimostravano che non si doveva ulteriormente temere il confronto con le città greche d'Oriente costruite in modo magnifico. Ma il marmo fu anche un segno della nuova etica politica. Prima, soltanto i palazzi di città e le ville dei ricchi erano stati decorati con marmo, ora gli edifici della comunità risaltavano nel biancore rilucente. La quintessenza della *privata luxuria* si trasformò nel simbolo della *publica magnificentia*, dimostrando che, ora, gli interessi della comunità passavano davanti al lusso

privato. I nuovi edifici garantivano la solidità del nuovo ordinamento, da cui ciascuno poteva trarre la propria sicurezza individuale.

Naturalmente non ci si poteva permettere il marmo ovunque. Ci si accontentava di alcuni tipi di pietra calcarea chiara o ci si dava da fare con un lavoro a stucco particolarmente accurato. Anche i Pompeiani ricorsero spesso a soluzioni alternative di questo tipo: per esempio, anche le colonne del *campus* furono costruite in mattoni e stuccate. Si trattava di cose che avevano un valore simbolico. Per questo anche gli abbellimenti in marmo di portata limitata o quelli realizzati con una decorazione in finto marmo avevano un grande significato: ponevano l'accento sull'aspetto delle strade e degli edifici e costituivano una specie di citazione di ciò che si intendeva fare con l'utilizzo estensivo del marmo. Anche a Pompei si realizzò tutta una serie di puntuali abbellimenti di questo genere.

Qui c'erano, per esempio, piccoli monumenti finalizzati esclusivamente a una qualche comodità, come i due orologi solari di marmo nel tempio di Apollo e nell'area sacra vicino al teatro. Nel tempio di Apollo, l'orologio solare era posto sopra una colonna; nel tempio arcaico, era collegato a un sedile semicircolare (*schola*)³⁹. Nel *theatrum tectum*, il *duumvir* M. *Oculatius* fece installare nell'*orchestra* un nuovo pavimento a lastre di marmo di vario colore. Verosimilmente, anche i *tribunalia* e il rivestimento di marmo della *scaenae frons* sono dello stesso periodo⁴⁰. Nell'anfiteatro, vari magistrati fecero costruire nel corso degli anni nuove file di posti⁴¹, anche se, in confronto ai posti del teatro, questi erano semplicemente di tufo. Da un punto di vista culturale, nel periodo augusteo l'anfiteatro occupava una posizione chiaramente inferiore rispetto agli altri edifici teatrali. Anche nelle due terme si realizzarono miglioramenti e ammodernamenti. Nelle terme del Foro, per esempio, i

due *duumviri* dell'anno 3-4 d. C. donarono una grande vasca in marmo (*labrum*)⁴².

Questi esempi dimostrano che quasi tutti coloro che ricoprivano una carica politica diventavano quasi obbligatoriamente anche dei donatori. Chi aveva molto denaro poteva mettersi in vista con un grande edificio, come *M. Tullius* e *Mammia*, ma, soprattutto, come *Eumachia* e gli *Holconii*. Ma anche chi ne aveva poco, poteva immortalarsi con un piccolo contributo. Perciò, in seguito la fisionomia della città si presentò agli occhi di tutti come un'opera collettiva, in cui senza dubbio si esprimevano in modo chiaro anche le differenze di rango sociale e politico. Come quadro complessivo, ne derivava l'impressione di una attività multiforme e instancabile. I cittadini dovevano avere la sensazione di un continuo incitamento al miglioramento e tutti collaboravano a questo fine.

7. *Il nuovo acquedotto.*

Conseguenze particolarmente durature per la coscienza collettiva ebbero i miglioramenti delle infrastrutture. Come da ogni parte in Italia, anche a Pompei le strade furono ammodernate⁴³ e il sistema di canalizzazione migliorato. Ma, soprattutto, ora i cittadini sperimentarono il piacere di un'acqua fresca sempre corrente. Ciò avvenne, presumibilmente, già agli inizi del principato di Augusto⁴⁴. Purtroppo non sappiamo niente di più preciso sulle modalità con cui fu realizzato questo progetto grandioso. Un acquedotto, collegato al grande condotto idrico che andava fino a Miseno, portava l'acqua a un ripartitore principale, che era stato costruito nei pressi della Porta di Vesuvio, cioè a dire nel sito più alto della città. Da qui si fecero partire tre condutture principali verso le singole parti della città.

Il terreno scosceso produceva un'elevata pressione dell'acqua, che veniva raccolta e regolata in castelli d'acqua a forma di pilastro alti fino a sei metri⁴⁵. Fino ad ora sono stati trovati 14 *castella secundaria* di questo tipo. Queste torri, che non di rado si ergevano sui marciapiedi e che erano visibili dappertutto nella città, rifornivano, quindi, d'acqua la rispettiva zona. È stupefacente quante case fossero collegate al sistema di acqua corrente: il nuovo impianto favoriva direttamente ampi strati della popolazione. C'era anche un'abbondante disponibilità d'acqua: nelle case dei benestanti si trovano ovunque piccoli ninfei, fontane a zampillo e perfino terme private.

Anche chi non poteva permettersi un collegamento diretto, profittava dell'acqua fresca delle montagne. Sparse per tutta la città, si sono trovate fino ad ora non meno di 40 fontane pubbliche⁴⁶. Forma e dimensione delle fontane sono molto simili, ma la realizzazione differisce, in parte, notevolmente nel dettaglio. Ciò vale, soprattutto, per i graziosi rilievi delle fontane eseguiti da semplici scalpellini. La maggior parte delle fontane è composta da lastre di pietra lavica, solo poche sono di travertino o marmo. Probabilmente queste ultime erano dovute alla munificenza privata.

Se si considera che, prima dell'allestimento di questo sistema di approvvigionamento idrico, i Pompeiani dipendevano dall'acqua dei pozzi e delle cisterne, ci si può immaginare la loro gioia per questa nuova conquista tecnica. Essa significò realmente un sostanziale innalzamento della «qualità della vita».

Se è fondata la diffusa ipotesi che, nel caso dell'acquedotto di Pompei, si tratti di una diramazione dell'acquedotto imperiale, che arrivava fino al porto militare di Miseno, allora Pompei doveva questo beneficio all'imperatore stesso. Augusto aveva fatto costruire acquedotti, o aveva contribuito alla loro costruzione, in

molte altre città⁴⁷. Esemplare fu l'ammodernamento e l'ampliamento dell'approvvigionamento idrico di Roma realizzati da Agrippa a partire dai tardi anni trenta. Anche l'impianto pompeiano va visto in questo contesto. L'esempio di Roma, dove Agrippa aveva decorato le fontane pubbliche con opere d'arte famose, si riflette anche nella decorazione. E, come a Roma, anche a Pompei il nuovo condotto idrico portò a un innalzamento del lusso nelle terme pubbliche. Anche i molti altri abbellimenti, cui avevano provveduto i Pompeiani stessi, erano collegati all'imperatore in virtù di questo approvvigionamento idrico. In fin dei conti – così doveva sembrare ai contemporanei – era l'imperatore che aveva condotto al meglio le cose.

8. *Le tombe onorarie di utilità comune.*

In conclusione dobbiamo ancora rivolgere lo sguardo sulla zona antistante la città, poiché anche qui l'ideologia augustea ha portato a un istruttivo rinnovamento dell'aspetto della città; parliamo delle tombe a *schola* studiate da V. Kockel⁴⁸. Davanti alla Porta di Ercolano, a quelle di Vesuvio, di Nola e di Stabia sono state trovate fino ad ora otto di queste tombe singolari, costituite esclusivamente da un sedile semicircolare in tufo.

Erano tombe in onore di ex *duumviri* o di loro congiunti, per i quali l'*ordo* aveva messo a disposizione il terreno fabbricabile davanti alle mura all'interno dell'inviolabile *pomerium*, largo trenta metri. Da un punto di vista tipologico si conoscono monumenti onorari affini provenienti dai santuari greci, ma, come monumenti funerari, fino ad ora di queste *scholae* abbiamo esempi solo a Pompei. Come i monumenti onorari greci, alcune tombe a *schola* comprendevano alla loro estremità

una base, su cui poggiava una colonna o un altare. Dal momento che fino ad ora non si è potuto individuare alcuna sepoltura, è ovvio ipotizzare che le ceneri del defunto fossero racchiuse in un'urna posta sulla colonna o nell'altare.

Tutti gli individui sepolti in questi monumenti funerari appartenevano alle famiglie pompeiane di spicco. Il nome di *Mammia* fu inciso a lettere particolarmente monumentali sulla spalliera della sua tomba a *schola*. Abbiamo a che fare con un gruppo sociale chiuso, che si fa onorare in questo modo per i suoi meriti. Se si confrontavano le nuove tombe onorarie con i costosi monumenti funerari del «periodo dei coloni», soprattutto con le tombe ad altare e le alte tombe a edicola parzialmente in marmo, allora saltava agli occhi di tutti l'atteggiamento di riservatezza qui adottato. Ma di particolare effetto doveva risultare il fatto che il ceto dirigente della città offrì ai concittadini le proprie tombe onorarie come confortevoli sedili. Così facendo, dava un contributo originale nello spirito del rinnovamento augusteo. I gradini consumati della tomba di *Mammia* dimostrano quanto fossero frequentati i sedili semicircolari come luoghi di riposo. Le *scholae* sono collocate in modo tale che dall'alto sedile si poteva facilmente abbracciare con lo sguardo il traffico stradale. La funzione di comunicazione sociale svolta da questi sedili, che senza dubbio offrivano contemporaneamente spazio a un elevato numero di passanti, difficilmente può essere sopravvalutata.

La maggior parte delle attività edilizie osservabili a Pompei nei primi decenni dell'impero si può riscontrare nello stesso tempo anche altrove. Molte città d'Italia e delle provincie occidentali acquisirono il proprio aspetto monumentale solo sotto Augusto o nel primo periodo dell'impero. Soprattutto nelle città più piccole questo si è conservato fino all'età tardoantica senza sostan-

ziali cambiamenti⁴⁹. L'alta concentrazione di attività edilizia pubblica e rappresentativa in questa epoca non sarebbe comprensibile senza l'impulso suscitato dalla politica culturale di Augusto.

In molti luoghi, i nuovi edifici erano piú costosi e architettonicamente piú interessanti che a Pompei, ma in nessun altro posto si possono osservare cosí tanti interventi da parte di singoli, si conoscono cosí tanti donatori e si possono seguire in maniera cosí dettagliata le interazioni sociali rese possibili solo dall'innesto della politica di Augusto nel quadro delle città piú piccole.

¹ Per quanto segue, in generale cfr. Zanker, *Augusto* cit., in particolare pp. 314 sgg.

² Cfr. A. Hoffmann, in «Gnomon», LXIV (1992), p. 431 con la nota 17.

³ De Caro, in *AnnOrNapQuad* cit., p. 25; R. Etienne, *Pompeji*, Stuttgart 1974, pp. 402 sgg.

⁴ Cfr. S. R. F. Price, *Rituals and Power*, Cambridge 1984; M. Wörrle, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien*, München 1988.

⁵ Tempio della *Fortuna Augusta*: Overbeck, pp. 114 sgg.; Mau, pp. 129 sgg.; Guida, pp. 136 sgg.; de Vos, pp. 52 sgg. Da ultimo con ulteriore bibliografia: H. Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers*, Roma 1985, pp. 105 sgg. Iscrizione: CIL, X 820. *Ministri Fortunae Augustae*: Castrén, pp. 76 sgg.

⁶ *M. Tullius M. f.*: Castrén, pp. 96 sgg., 231, n. 420,4.

⁷ Mi riferisco qui alla tesi di laurea discussa all'Università di München nel 1989 da H. Heinrich, *Subtilitas Novarum Sculpturarum. Untersuchungen zur campanischen Marmorornamentik der späten Republik und früheren Kaiserzeit*, (in corso di stampa).

⁸ P. Gros, *Aurea Tempia*, Roma 1976; recensione di H. von Hesberg, in *GGA*, CCXXIII (1981), pp. 218 sgg.

⁹ Statue nel tempio della Fortuna: G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia III*, Napoli 1864, pp. 48 sgg.; *Guida Ruesch*, p.

- 260, n. 1095; A. De Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli 1951, p. 34 fig. 21.
- ¹⁰ *Macellum*: Mau, pp. 90 sgg.; Overbeck, pp. 120 sgg.; Guida, pp. 123 sgg.; de Vos, pp. 43 sgg.; Kockel, p. 456.
- ¹¹ Per le due statue nel *macellum* (Napoli, Mus. Naz., nn. Inv. 6044, 6041): De Franciscis, *Il ritratto romano* cit., pp. 70-73; P. Zanker, in *Pompei* 79, p. 194.
- ¹² Cosiddetto Tempio dei Lari: Mau, pp. 98 sgg.; Overbeck, pp. 128 sgg.; Guida, pp. 120 Sgg.; de Vos, pp. 43 sgg.; Kockel, p. 456. Per le gallerie di statue della casa imperiale, prossimamente in maniera dettagliata D. Boschung.
- ¹³ Cosiddetto Tempio di Vespasiano: Mau, pp. 102 sgg.; Overbeck, pp. 117 sgg.; Guida, pp. 118 sgg.; de Vos, pp. 41 sgg.; Kockel, p. 457 (che già difende la datazione augustea).
- ¹⁴ B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977, pp. 337 sgg.
- ¹⁵ CIL, X 816; Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti* cit., pp. 133 sgg., tav. 9a (con bibliografia precedente); I. Gradel, «Analecta Romana», XX (1992), pp. 43-58.
- ¹⁶ Castrén, pp. 71, 96, 188 n. 237, 1; Kockel, *Grabbauten* cit., p. 59.
- ¹⁷ Edificio di Eumachia: Mau, pp. 106 sgg.; Overbeck, pp. 131 sgg.; Guida, pp. 113 sgg.; de Vos, pp. 39 sgg.; Kockel, pp. 457 sgg.; Zanker, *Augusto* cit., pp. 316 sgg.; Bauer, pp. 47 sgg., 63 sgg.
- ¹⁸ Da ultimo: J. Ganzert - V. Kockel, in *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Catalogo dell'esposizione, Berlin 1988, pp. 149 sgg. Per il rapporto tra Foro di Augusto e decorazione del *chalcidicum*: H. Döhl, in *Pompei* 79, pp. 185 sgg.
- ¹⁹ Nella sua già citata tesi H. Heinrich ha dimostrato che questo fregio con tralci non era all'origine un riquadro dell'ingresso, ma probabilmente un pilastro del vestibolo.
- ²⁰ Cfr. da ultimo Zanker, *Augusto* cit., pp. 146 sgg.; H. von Hesberg, in *Kaiser Augustus* cit., pp. 93 sgg.
- ²¹ Così già Kockel, p. 458.
- ²² De Franciscis, *Il ritratto romano* cit., p. 53 figg. 52-54. Buon particolare fotografico in Th. Kraus - L. von Matt, *Pompeji und Herculaneum*, Köln 1973, pp. 40 sgg.

- ²³ Zanker, *Augusto* cit., pp. 255 sgg.
- ²⁴ Cfr. Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti* cit., *passim*; Zanker, *Augusto* cit., p. 326.
- ²⁵ H. Döhl, in *Pompei* 79, pp. 185 sgg.; J. Bergemann, *Römische Reiterstatuen*, Mainz 1990, pp. 17, 19, 37.
- ²⁶ A. Mau, in *RM*, XI (1896), pp. 150-56.
- ²⁷ Interpretazione dettagliata: A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Roma 1942, pp. 10 sgg.; buone illustrazioni in *Pompei* 79, pp. 40 sgg.
- ²⁸ Maiuri, *L'ultima fase edilizia* cit., pp. 27 sgg.
- ²⁹ Kockel, pp. 465 sgg.; Graefe, *Vela erunt* cit., pp. 36 sgg.; Fuchs, *Untersuchungen* cit., pp. 44 sgg.
- ³⁰ Cfr. Fuchs, *Untersuchungen* cit., *passim*.
- ³¹ Castrén, p. 176 n. 197, 9, 15; J. H. D'Arms, *Pompeii and Rome in the Augustian Age and beyond: the Eminence of the «Gens Holconia»*, in *Studia Pompeiana and Classica in Honor of W. F. Jashemski*, New Rochelle 1988, pp. 51-73. Buone osservazioni a proposito del *cur-sus* degli *Holconii* in Bauer, pp. 66 sgg.
- ³² Cosí, in maniera persuasiva, Bauer, pp. 52 sgg.
- ³³ P. Zanker, in *AA* (1981), pp. 349 sgg.
- ³⁴ Zanker, *Augusto* cit., p. 156.
- ³⁵ E. Rawson, *Discrimina ordinum: The lex Julia theatralis*, in *BSR*, LV (1987), pp. 83 sgg.
- ³⁶ *Campus*: A. Maiuri, in *NSc* (1939), pp. 165-238; Etienne, *Pompeji* cit., pp. 375 sgg.; Guida, pp. 255 sgg.; de Vos, pp. 147 sgg.
- ³⁷ Bibliografia relativa alla *iuventus* in periodo augusteo: D. Kienast, *Augustus*, Darmstadt 1982, pp. 153 sgg. Per quanto riguarda il tipo di costruzione e la funzione del *campus*: H. Devijer - F. van Wouterghem, in *ActaALov*, XX (1981), pp. 33-68; Id., in *ActaALov*, XXI (1982), pp. 93 sgg.
- ³⁸ W. F. Jashemski, *The Gardens of Pompeji*, New Rochelle 1979, pp. 160 sgg.
- ³⁹ Orologio solare nel tempio di Apollo: *CIL*, X 802. *Schola* con orologio solare presso il tempio antico: *CIL*, X 831.
- ⁴⁰ *Odeion*: pavimento in marmo *CIL*, X 845. Un'altra dedica degli stessi committenti in *CIL*, X 955; O. Puchstein, in *AA* (1906), p. 302 sgg.; Bauer, p. 41.

- ⁴¹ File di posti nell'anfiteatro: CIL, X 853-857d; Bauer, pp. 30 sgg.
- ⁴² *Labrum* nelle Terme del Foro: CIL, X 817; cfr, Castrén, p. 102.
- ⁴³ CIL, X 1064; Bauer, p. 34.
- ⁴⁴ Approvvigionamento idrico: RE, XXI, tomo II, 1952, coll. 2030 sgg. s. v. Pompeji (van Buren); H. Eschebach, in *CronPomp*, V (1979), pp. 24-60; Id., in *AW*, X, 2 (1979), pp. 3 sgg.; Kockel, pp. 551 sgg.
- ⁴⁵ J. Dybkjaer Larsen, in *AnalRom*, XI (1982), pp. 41 sgg.
- ⁴⁶ H. Eschebach - Th. Schäfer, in *PompHercStab*, I (1983), pp. 11-40.
- ⁴⁷ Per la costruzione dell'acquedotto in periodo augusteo: W. Eck, in *Die Wasserversorgung antiker Städte*, Mainz 1987, p. 72.
- ⁴⁸ Kockel, *Grabbauten* cit., pp. 18 sgg.; Id., in *Römische Gräberstrassen* cit., p. 188.
- ⁴⁹ Più dettagliatamente su questo argomento cfr. W. Trillmich - P. Zanker (edd.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium Madrid 1987*. AbhMünchen 103, 1990.

Capitolo quarto

Dopo il terremoto del 62 d. C.

A questo punto dobbiamo ancora brevemente rivolgere la nostra attenzione sulla situazione posteriore al 62 d. C. Nonostante tutti gli sforzi degli anni precedenti, nel 79 d. C. Pompei era ancora una città distrutta¹. Dopo il terremoto i Pompeiani rimasero abbandonati a se stessi; sembrò loro di non aver ricevuto alcun aiuto sostanziale da Roma. Quindi si concentrarono sull'immediato necessario e, chiaramente, su ciò che loro maggiormente interessava. Il quadro di questo periodo dovrebbe essere delineato fermando l'attenzione sulle botteghe, le attività artigianali e le abitazioni private, poiché la ricostruzione era progredita quanto mai largamente in questo ambito. Di nessun'altra città antica possediamo un quadro così denso come della Pompei degli ultimi decenni e della sua vita politica e culturale segnata profondamente da un «ceto medio» ampio e molto omogeneo. Uno specifico gusto abitativo caratterizza molte delle case ricostruite. Ovunque, perfino nelle case più piccole, ci si imbatte in elementi tipici delle ville di lusso, per lo più ridotti e spesso solo evocati in figura². Purtroppo non possiamo confrontare le tarde case pompeiane con le abitazioni contemporanee di altre città. Ma si ha come l'impressione che, rafforzati di fronte alle molte traversie, i Pompeiani abbiano aspirato a una casa il più possibile bella e a una situazione abitativa piacevole.

Il centro del traffico quotidiano si era spostato dal Foro, distrutto, nelle strade piú frequentate, soprattutto nella «Via Stabiana», in «Via dell'Abbondanza» e nella «Via degli Augustali». Qui ora si affollavano, piú di prima, le botteghe e le taverne. L'area di fronte alle Terme stabiane, in cui la «Via dell'Abbondanza» si allarga a mo' di piazza, sembra aver rimpiazzato il Foro come centro della vita cittadina.

A differenza della ricostruzione delle case private portata a termine in ampi settori, diciassette anni dopo il terremoto importanti edifici pubblici giacevano ancora in pezzi, altri erano in corso di ricostruzione o quasi completati, ma pochi soltanto pienamente utilizzabili. Da questo si può dedurre ciò che ai Pompeiani stava particolarmente a cuore e ciò che per loro era di minore importanza.

Benché le molte cappelle per i Lari di nuova costruzione e gli altari presso o nelle case private testimonino la religiosità elementare degli abitanti, che, dopo il terremoto, sembra essere ancora aumentata, nessuno degli antichi santuari della città fu completamente restaurato. Nel *Capitolium* e nel cosiddetto tempio dei Lari, nella cappella dell'edificio di Eumachia e nel tempio di Venere era stato fatto ancora poco o niente. L'edificio piú piccolo per il culto imperiale nel Foro era stato riparato in maniera appena sufficiente, ma non era stato ancora decorato. Si era progrediti assai bene solo nel restauro del tempio di Apollo. Quindi, piú di tutto contava l'antichissima tradizione religiosa, il culto del dio della città, Apollo. Che il tempio di Iside sia stato l'unico tempio completamente restaurato, non stupisce, dato lo stretto legame degli iniziati con la divinità e tra di loro. Il ricco liberto *N. Popidius Ampliatus* ha pagato il restauro a nome del figlio seienne *Celsinus*³. In ringraziamento per questa generosa donazione, il consiglio cittadino elesse il fanciullo tra i suoi membri. In questo

modo il donatore aveva almeno ottenuto per il figlio quell'ascesa sociale che gli era ancora vietata in quanto nato non-libero. Ma l'attribuzione di questo onore dimostra anche quale peso politico avessero nella città i seguaci di Iside in questo periodo.

Anche il tempietto di Zeus Meilichios era nuovamente agibile, cosa che certamente non aveva richiesto uno sforzo troppo grande. La statua di culto d'argilla del dio straniero era stata del resto adattata al Giove capitolino già al tempo della fondazione della colonia grazie all'associazione con una statua di Giunone, un po' troppo grande, e con un busto di Minerva – ambedue lavori tardoellenistici in terracotta⁴.

Per quanto riguarda gli altri edifici pubblici si delinea ugualmente un quadro molto istruttivo. Dei tre edifici adibiti a spettacoli, soltanto l'anfiteatro fu nuovamente utilizzabile. I non lievi danni, soprattutto agli accessi coperti da volte, sono stati riparati presumibilmente a spese dei due *C. Cuspia Pansae*, padre e figlio, e per questo le loro statue onorarie furono installate in nicchie di nuova costruzione ai lati dell'entrata principale⁵. Invece il teatro e il *piccolo theatrum tectum* non furono ancora di nuovo utilizzabili. Ma nel teatro grande, comunque, si lavorò a una nuova *frons scenae* di marmo. Chiaramente avevano il primato assoluto i combattimenti tra gladiatori nell'anfiteatro, per i quali si trasformò in una grande caserma anche il complesso della cosiddetta Palestra, probabilmente l'ex ginnasio. Tutti del periodo successivo al terremoto, infatti, sono i molti ambienti di ristrette dimensioni dietro i portici.

Ci fu disponibilità a sostenere spese ancora maggiori per il restauro degli edifici termali. Si erano già riammodernate completamente le Terme del Foro e quelle stabiane, dotandole anche di una costosissima decorazione in pittura e, soprattutto, stucco. Ma le Terme stabiane non erano ancora completamente uti-

lizzabili, perché il sistema idrico centrale non era stato ancora rimesso in funzione. Le Terme del Foro erano già state riattivate. Qui, si poteva utilizzare l'acqua della grande cisterna installata nei pressi Ma è significativo che la sezione femminile delle terme non fosse ancora ultimata.

Ancora più significativa rispetto a questi lavori di rinnovamento è la nuova costruzione di un terzo, grande edificio termale nella *Regio IX*⁶. Qui, in una *insula* un tempo densamente edificata, fu eretto un edificio inondato di luce per mezzo di alte finestre e concepito secondo i modelli della capitale. I muri dell'edificio vero e proprio erano già ultimati ma privi di decorazione e, al tempo dell'eruzione, si era appena cominciato a sollevare delle costose colonne in marmo.

Questo esempio dimostra che la città o i suoi benefattori, anche dopo il terremoto, erano assolutamente in grado di sostenere grandi oneri finanziari. Ancora più sorprendente è il fatto che ci fosse così scarso interesse a restaurare il Foro e gli edifici rappresentativi che lo fiancheggiavano. La piazza stessa era stata risistemata solo fino a un certo punto. La maggior parte dei piedistalli era sul posto ma senza le statue e senza il rivestimento di marmo. La rovina del *Capitolium*, del cosiddetto tempio dei Lari e dei portici, così come le impalcature degli altri edifici cui si lavorava solo sporadicamente, devono aver offerto un triste spettacolo. Nel cosiddetto tempio di Vespasiano, provvisoriamente riparato, saranno state celebrate le feste imperiali di dovere. L'edificio amministrativo con l'abisde era nuovamente utilizzabile, mentre si stava lavorando ancora al *Comitium* e negli altri due edifici sede d'uffici.

Anche questa descrizione approssimativa dimostra quanto gli equilibri si fossero spostati. Lo scarso interesse per il centro politico e i culti statali, i grandi sforzi in favore di edifici per il tempo libero e il divertiti-

mento contrastano in maniera eclatante con le attività edili, ideologicamente motivate, degli inizi dell'impero. Anche le scritte di propaganda elettorale sui muri delle case denunciano una vita politica quanto mai vivace negli ultimi anni della città, ma totalmente limitata all'ambito cittadino⁷.

Per i Pompeiani, abbandonati a se stessi, imperatore e impero non erano più, comprensibilmente, al centro dei loro interessi. Le grandi famiglie con proprietà altrove e con ambizioni nell'amministrazione imperiale avevano, in parte, lasciato la città già molto prima del terremoto, delegando l'amministrazione dei propri beni nella città, ancora pericolante, ai loro liberti. L'approvvigionamento idrico ancora fuori uso mette in particolare risalto le limitate possibilità di Pompei, nonostante lo sforzo stupefacente dei suoi cittadini. Verosimilmente, l'acquedotto, un tempo pagato dall'imperatore, era distrutto e non si avevano affatto i mezzi per un'impresa di ricostruzione di tale portata. Nondimeno, singoli benestanti non vollero rinunciare alle loro fontane a getto e fecero installare nelle proprie case condutture private. (Da dove prendevano l'acqua?)

Ma, nonostante la situazione particolare, nell'ordine gerarchico e nello svolgimento del «programma di ricostruzione» pompeiano si delinea anche una tendenza generale. Spentasi già nel tardo periodo augusteo l'enfasi dell'atmosfera iniziale, il culto del sovrano e l'ideologia statale diventarono rapidamente una routine. Certo, anche in seguito città ricche continuarono a costruire templi dedicati all'imperatore, che diventavano sempre più grandi, ma, spesso, si ergevano in luoghi rappresentativi tagliati fuori dalla vita cittadina. Ciò che veramente contava e segnava la fisionomia delle città nell'alto impero, era l'interesse per una vita ricca di piaceri, sia nelle costose case provviste di portici con colonne di marmo, sia negli spettacoli dell'arena e del

teatro, sia nei grandi edifici termali che si trasformavano in centri per il tempo libero di primaria importanza.

- ¹ Fondamentale Maiuri, *L'ultima fase edilizia* cit.; Castrén, pp. 108 sgg.
- ² P. Zanker, in *JdI*, XCIV (1979), pp. 460 sgg.
- ³ Maiuri, *L'ultima fase edilizia* cit., pp. 68 sgg. Iscrizione: CIL, X 846; *Pompei* 79, pp. 42 sgg. (illustrazione). Decorazione statuaria: H. Döhl, in *Pompei* 79, pp. 183 sgg. Donatore: Castrén, pp. 114, 208 n. 318, 11, 12.
- ⁴ Döhl, in *Pompei* 79, p. 182.
- ⁵ CIL, X 858-859; Maiuri, *L'ultima fase edilizia* cit., p. 86.
- ⁶ Terme nuove: Mau, pp. 212 sgg.; Overbeck, pp. 233 sgg.; Guida, pp. 307 sgg.; de Vos, pp. 206 sgg. Cfr. I. Nielsen, *Thermae et balnea. The Architecture and Cultural History of Roman Public Bath*, vol. I e II, Copenhagen 1991.
- ⁷ J. L. Franklin Jr., *Pompeii. The electoral Programmata Campaigns and Politics, AD 71-79*, Roma 1980, con recensioni in Th. Pékary, H.-J. Gehrke e H. Galsterer (cfr. Kockel, p. 537).

PARTE TERZA

*Abitare «da ricchi»: la villa come modello
delle case pompeiane*

Questo studio è stato realizzato con il sostegno del gruppo di ricerca «Römische Ikonologie» della «Deutsche Forschungsgemeinschaft». È apparso dapprima nello «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 94 (1979), pp. 460-523. Per i molteplici suggerimenti e gli aiuti pratici mi è gradito ringraziare soprattutto H. Eschebach, V. Kockel, K. Stemmer.

Per la posterità la villa romana è diventata la quintessenza del rifugio aristocratico e lussuoso lontano dagli ingranaggi della vita quotidiana. Già nell'antichità, la parola era avvolta da un'atmosfera di felicità che, dal XV secolo, ha portato a sempre nuovi rinascimenti delle ville e che, perfino ai giorni nostri, è ancora capace di conferire a ristrette case unifamiliari con tetto a spiovente o a piatti bungalows un'aura di gusto di vita elevato.

Già per la società romana della tarda repubblica e dell'impero villa e villeggiatura erano sinonimi di vita beata, ricca e libera dagli impegni quotidiani. Ciò valeva non soltanto per quanti di fatto erano proprietari delle ville, ma anche per vasti ceti della popolazione. Per lo meno, questo è quanto si può affermare degli abitanti di Pompei sulla base dell'architettura e della decorazione architettonica delle loro case.

Tuttavia, nell'ampia e ramificata letteratura archeologica sulla casa pompeiana¹, questo fenomeno non ha finora riscosso l'attenzione dovuta². Certo, trattando delle caratteristiche di singoli elementi architettonici e decorativi, non di rado si rimanda alla villa come modello. Ma, per quanto vedo, lo spiccato gusto abitativo, che emerge negli ultimi due decenni della città, non è mai stato analizzato in maniera approfondita. Eppure, in una problematica di questo genere, proprio

le case pompeiane si presentano come una straordinaria fonte storica, da cui è possibile ricavare chiarimenti fondamentali sui valori di un ampio strato della popolazione del primo periodo imperiale, su cui le testimonianze letterarie ed epigrafiche possono dare ben poche informazioni.

È caratteristico di uno studio come questo che la grande massa di materiali acquistati un senso compiuto solo attraverso l'analisi di singoli esempi rappresentativi; in tal modo, molti punti dati per acquisiti nella letteratura archeologica verranno messi in discussione. Per la scelta degli esempi e i modi dell'analisi, è stato essenziale individuare, nei singoli esempi esaminati, un certo numero di tratti comuni.

¹ Oltre alle opere meno recenti, ben note, di Overbeck-Mau, Mau, L. Crema, *L'architettura romana*, 1959 e alla bibliografia segnalata alla nota i del cap. V, cfr., tra i lavori recenti, Th. Kraus - L. v. Matt, *Lebendiges Pompeji*, 1973; R. Etienne, *Pompeji*, 1974, pp. 260 sgg.; Guida, p. 28; J. B. Ward-Perkins in *Pompeii A D. 79* (esposizione Londra, 1976), pp. 47 sgg.; ma soprattutto B. Tamm, *OpRom*, IX (1973), pp. 53 sgg., in cui viene demolito in maniera convincente il mito della «casa-tipo» romana.

² Per la problematica nel suo complesso vorrei, tuttavia, rimandare specialmente ai vari lavori di K. Schefold, cui devo molto nonostante tutte le divergenze di interpretazione e di valutazione dei fenomeni, da lui spesso esaminati per la prima volta; cfr. in particolare: *Neue Beiträge zur klass. Altertumswissenschaft, Festschrift B. Schweitzer*, 1954, pp. 297 sgg.; *Pompejanische Malerei*, 1952; *RM*, LX-LXI (1953-54), pp. 107 sgg.; *Neue Forschungen*, pp. 53 sgg.; *ANRW*, vol. I, 4, 1974, pp. 945 sgg.

Capitolo quinto

Villa e acculturazione: «abitare in Grecia»

La complessa genesi della villa romana è ancora poco studiata¹. Essa rappresenta molto piú di un genere architettonico affascinante per la sua varietà: è un fenomeno chiave della ricezione della cultura ellenistica da parte del ceto elevato romano. Su ciò farò solo alcune osservazioni per definire i miei presupposti.

L'espansione di Roma nel Mediterraneo occidentale e orientale mise gli aristocratici romani, in parte ancora fermi a forme di vita di arcaica semplicità, in contatto diretto con il lusso abitativo e di vita del mondo ellenistico, quale era fiorito soprattutto nelle corti dei principi. Senso di potenza e coscienza di dominio stimolarono l'esigenza di una cornice altrettanto splendida. Tuttavia, in Roma stessa, la libera adozione ed esibizione della *luxuria* ellenistica era impedita od ostacolata dalle tradizioni della repubblica aristocratica. Vivere nella tenuta di campagna – nell'ambito del tutto privato dell'*otium* – costituí in questo caso, per cosí dire, una valvola di sfogo. Già Catone il Censore consiglia di accoppiare alla *villa rustica* una piacevole *villa urbana*, perché l'ispezione della tenuta sia attraente per il *dominus* (*De agr.*, III b). Poco dopo, si cominciano a costruire veri e propri «padiglioni» nei punti paesaggisticamente piú attraenti della Campania e del Lazio².

L'apertura della casa sul paesaggio e l'inclusione di giardini e parchi nell'ambito abitativo sono gli elemen-

ti costitutivi di questa dimora. Le ville sorsero principalmente su pendici in posizione dominante e panoramica³. Più tardi, quando i mari furono ripuliti dai corsari grazie alle operazioni contro la pirateria condotte da Pompeo, si preferirono le immediate vicinanze della costa (Plut., *Luc.*, 39). Per quanto numerosi siano i resti noti e scavati, essi non sono in grado di dare un'idea della notevole ampiezza e della ricchezza decorativa delle grandi ville. La ricostruzione, che P. Getty fece fare a Malibu (Cal.), con funzione di museo⁴, della Villa dei Papiri, relativamente modesta per il periodo in cui fu costruita, e la nuova, grande villa a Oplontis, scavata negli ultimi anni⁵, danno l'idea migliore delle dimensioni spaziali e della successione degli ambienti di queste ville. Le numerose rappresentazioni di ville su pareti pompeiane – spesso in forma di *pinax* – sono per noi una chiara fonte d'informazione per comprendere il loro inserimento nel paesaggio⁶.

L'integrazione intenzionale di giardino e paesaggio nell'ambito abitativo è una conseguenza del modo di vivere la natura tipicamente ellenistico. Portici panoramici e terrazze non erano una rarità (Pergamo, Samotracia, Lindo, Rodi) negli edifici pubblici (*agorà* e santuario) dell'architettura ellenistica⁷. L'esempio più recente proviene da una «abitazione» senza dubbio principesca: già nel palazzo macedone di Palatitsa, la cui datazione al tardo IV secolo si rafforza sempre più, si può dimostrare la presenza di una veranda panoramica orientata verso la pianura⁸. Anche per quanto riguarda la concezione della pianta delle grandi ville, i complessi edilizi ellenistici potrebbero aver avuto un effetto stimolante. Per la villa marittima, si pensi, ad esempio, al complesso palaziale di Alessandria o, per le ville a forma di castello, edificate in posizione dominante, tipo quelle di Mario, di Pompeo e di Cesare a Baia (Tac., *Ann.*, 14,9,3; Sen., *Ep.*, 51,11), si pensi al palazzo di Demetria⁹.

Se per il momento, a parte le congetture, così pochi risultati possono emergere in concreto, è già di per sé significativo il ruolo dominante svolto dagli ampi peristili e il cambiamento di funzione degli atri, in parte già modificati alla greca. Tuttavia, anche se si danno valutazioni differenti circa l'influenza dei modelli ellenistici sull'impostazione della pianta delle prime ville romane, l'ingegnosa trovata di orientare portici, sale da pranzo e ambienti di riposo verso determinate vedute paesaggistiche dimostra che i committenti romani e i loro architetti hanno innalzato l'integrazione di natura e paesaggio a una nuova dimensione di piacere intenzionalmente messo in scena. Ciò rappresenta un'estremizzazione del modo di costruire ellenistico e, nel contempo, qualcosa di nuovo, di romano.

La natura fu integrata anche in un'altra forma. Le grandi residenze di campagna non di rado facevano parte di estese proprietà terriere, in cui il proprietario poteva far impiantare parchi e principesche riserve di caccia e atteggiarsi a piccolo re.

Anche per quanto riguarda le forme rappresentative dell'architettura interna, le prime ville erano verosimilmente per la massima parte debitorie delle corti ellenistiche, poiché chiaramente, soprattutto qui, per i committenti era importante l'ostentazione del lusso. All'architettura concretamente realizzata dei costosi *oeci* corinzi, tetrastili, egizi e ciziceni (Vitr., VI, 3, 143)¹⁰ si aggiunsero le pitture prospettiche del Secondo Stile¹¹. Esse incrementarono l'effetto con vedute su facciate, cortili di palazzo, santuari e lussuosi parchi di tipo regale. Queste pitture non avevano soltanto la funzione di ampliare visivamente lo spazio reale, bensì anche di offrire stimoli associativi per evocare un ambiente splendido. È significativo che ai committenti non interessasse la coerenza delle prospettive da un punto di vista di «logica spaziale» e di contenuto. Più importante era la

ricchezza e la varietà delle immagini. Proprio in ville piccole si dipingevano, le une accanto alle altre, le più differenti prospettive e vedute, spesso in ambienti angusti. Il *cubiculum* della Villa di Boscoreale ne è l'esempio migliore. Che queste pitture vengano interpretate così spesso come aree sacre, è dovuto al carattere sacro dei giardini principeschi delle residenze ellenistiche¹².

Anche per l'arredamento di mobili e suppellettili la cultura di corte ellenistica costituì il modello. Non a caso Verre gareggia a questo proposito con l'aspirante al trono di Siria (Cic., *Verr.*, II, 4,61 sgg.). Come è già stato notato, egli non costituiva affatto un fenomeno così eccezionale, come tenta di far credere Cicerone, e oltrepassava parecchi dei suoi ricchi amici solamente per le dimensioni di questa mania e per il modo di procurarsi gli oggetti, al limite dell'illecito¹³.

Fanno parte dello stile di vita in villa le relazioni sociali¹⁴. Le lettere di Cicerone danno un quadro di come i potenti, quando a Roma non si tenevano udienze, si facevano visita nelle loro grandi tenute sulle colline di Tivoli e soprattutto nel golfo di Napoli, il *crater delicatus* (Cic., *Ad Att.*, II, 8,2), e si mettevano in reciproca concorrenza quanto a lusso della casa e della tavola (Plut., *Cic.*, 7). Si dovevano possedere parecchie ville, non solo per godere di paesaggi e climi differenti, ma anche per essere presenti dappertutto¹⁵. Cicerone, non particolarmente ricco, ma desideroso di conformarsi al livello di vita dei potenti, ne possedeva non meno di sette¹⁶.

Per occuparsi di filosofia, storia, letteratura e arte, la villa era luogo più adatto della casa di città¹⁷, poiché nell'*otium procul negotiis* ci si poteva sentire liberi dal contraddittorio rapporto ufficiale con la cultura greca¹⁸. Se gli aristocratici romani trattavano familiarmente filosofi e poeti nelle loro ville e si dilettavano di letteratura e arte, dovevano anche questo all'esempio dei principi ellenistici, i cui ritratti collocavano talvolta nei por-

ticati accanto a quelli dei grandi della cultura greca. Dedicarsi alla cultura era sentito a tal punto come una componente fondamentale della villeggiatura, che biblioteche e pinacoteche facevano parte della normale dotazione di una tenuta di riguardo (Vitr., VI, 5,2), indipendentemente dall'impegno culturale del proprietario in questione¹⁹: lo stesso Trimalcione si vantava, piú tardi, di una biblioteca latina e greca (Petron., 48). Andava di moda chiamare i porticati e certe parti del giardino *gymnasium* o *palaestra* o ricorrere ai nomi di famosi luoghi di cultura classici. Persino agli ambienti piú piccoli si davano nomi greci (Varro, *Rust.*, II, 2). L'arredo statuario e la restante decorazione illustravano queste denominazioni e offrivano ulteriori stimoli associativi in grado di evocare la cultura classica. Certo, il proprietario medio non organizzava la propria villa in maniera cosí nettamente funzionale al proprio mondo culturale come Cicerone²⁰, ma, chiaramente, si serviva volentieri di una offerta di mercato rapidamente standardizzata. Ci si curava di evocare luoghi famosi e posti turistici del mondo greco per mezzo di nomi dati a singole parti delle ville e di un adeguato arredo. La Villa Adriana è l'esempio piú tardo e fastoso di questa moda²¹. A ragione si è parlato di «paesaggi culturali». Non era nemmeno necessaria una somiglianza esteriore. Un qualsiasi corso d'acqua, fosse stagno, canale o ruscello, poteva diventare uno dei popolari *euripi* o *nili* (Cic., *Leg.*, II, 2), una grotta naturale, come quella di Sperlonga, poteva diventare l'antro di Polifemo.

Si vede, dunque, che nella villa tardorepubblicana si manifesta l'appropriazione della cultura greca da parte del ceto elevato romano. L'*otium* della villeggiatura è un complesso spazio di vita nuovo, in cui architettura e decorazione sono inscindibilmente legate allo stile di vita e all'attività intellettuale. Le pitture prospettiche vanno messe in relazione al mobilio, alla suppellettile,

ai servizi da tavola in argento e, infine, anche al raffinato lusso della tavola. L'erma di Aristotele nel peristilio va oltre il luogo in cui è posta e il suo eventuale programma decorativo, può stimolare esperienze culturali di aspetto multiforme e individuale, può avere una funzione evocatrice o rappresentare semplicemente un'ambizione culturale alla moda.

All'esperienza di architettura e di ambientazione spaziale delle ville, all'integrazione di un ampio e poliedrico intreccio di associazioni corrispose la nuova, contraddittoria identità dei proprietari delle ville: la loro coscienza di potere ottenne sí l'adeguata cornice di una dimora principesca, ma, nello stesso tempo, in quello spazio era presente la superiore tradizione culturale del mondo greco, che incitava non soltanto a sentirsi colti, ma anche all'apprendimento e alla riflessione rivolta verso il passato.

Naturalmente la sfrenata concorrenza, tipica della tarda Repubblica, per cariche, ricchezza e prestigio doveva influire in modo particolare sul lusso abitativo, cui, dopo la guerra sociale, poteva partecipare un ceto elevato molto ampio e differenziato, comprendente, oltre all'aristocrazia romana, anche le famiglie dei notabili delle città italiche e i ricchi *negotiatores*²². Ricchezza e livello culturale erano, a seconda dei casi, differenti, ma in tutti era uguale il bisogno di rappresentatività. Dimensioni ed estensione della decorazione della villa repubblicana evidenziano, quindi, un'ampia scala, che va dagli imponenti complessi edilizi che si inseriscono grandiosamente nel paesaggio e hanno l'aspetto di città (Sall., *Cat.*, 12 sgg.), fino alle piccole costruzioni compatte del tipo delle ville di fronte alle mura settentrionali di Pompei. Nel I secolo a. C., le tenute lussuose si estendevano, sotto il nome fittizio di *hortus*, fino alle mura antiche di Roma, e la cultura abitativa della villeggiatura era diventata, anche in città, determinante

per il ceto elevato, che si costruiva villini panoramici nella stessa *urbs*, sul Palatino e sull'Aventino, sfruttando le possibilità offerte dalla città dei sette colli²³.

Un episodio tratto dal movimento di opinione che il tribuno della plebe A. Gabinio suscitò contro L. Lucullo dimostra fino a qual punto la villa fosse diventata la quintessenza della ricchezza e del lusso. Per renderlo impopolare, il tribuno espose sui rostri un'immagine della famosa villa di Lucullo a Tuscolo (Cic., *Pro Sestio*, 93). Durante le proscrizioni, per un individuo una bella villa poteva diventare fatale (Plut., *Sulla*, 31,4).

Il fatto che nel II secolo a. C. le famiglie aristocratiche più ricche e in vista fossero state all'avanguardia nella ricezione della cultura greca ebbe conseguenze enormi sulla forza coercitiva dell'imitazione, insita in una situazione di concorrenza. Per questo alla fase di scelta intenzionale seguirono chiaramente «programmi decorativi» rapidamente standardizzati, che si adeguavano facilmente alle possibilità finanziarie del committente di turno.

Su questo sfondo storico-culturale diventano comprensibili alcune caratteristiche fondamentali della cultura romana della villa: l'accumulazione di elementi decorativi di natura differente, la noncuranza, frequentemente riscontrabile, per rapporti e proporzioni organici, l'aumento eccessivo delle dimensioni e dei motivi, il sovraccarico di materiali preziosi veri o imitati. Ciò vale non soltanto per le ville più piccole: perfino la raccolta delle molte statue in bronzo nella Villa dei Papi-ri²⁴ e gli affreschi parietali della nuova villa di Oplontis sono un esempio di queste caratteristiche. La villeggiatura si manifesta come un *mixtum compositum* formidabilmente vitale costituito da elementi culturali greci, che solo nel gusto di vita e nel «ménage culturale» del proprietario del momento diventa amalgama di portata culturale.

1. *Antiche case di città signorili e ville alla moda costruite sulle mura cittadine.*

I terrieri e i commercianti sannitici²⁵ avevano conosciuto la cultura abitativa d'Oriente con i Romani, sia al loro seguito come *mercatores* sia a Roma, punto centrale per la ricezione dell'ellenismo a partire dal II secolo²⁶. A differenza degli aristocratici dell'Urbe, nessuna tradizione ostile al lusso creava loro degli ostacoli. La nuova ricchezza poté riflettersi immediatamente in spaziose abitazioni di città. Significativo dell'alta considerazione in cui si tenevano le famiglie più ricche di Pompei è il fatto che esse si sono ispirate non a case «borghesi», come per esempio quelle che vediamo a Delo, ma chiaramente all'abitazione aristocratica. H. Lauter ha messo in relazione, in modo convincente, la più grande delle prime *domus*, la Casa del Fauno che occupa un'*insula* intera di 2940 mq ca., con i palazzi di città dell'aristocrazia macedone scavati a Pella²⁷. L'atrio tuscanico sopravvive, come nelle prime ville, in forma ridotta, ma la sua funzione originaria di spazio abitativo centrale è andata in gran parte perduta. Qui, come a Pella, la pianta nel suo complesso è dominata dai giardini porticati. Anche nelle grandi *domus* pompeiane, caratteristica è quella libera combinazione, tipica delle costruzioni ellenistiche, delle unità, di dimensioni variabili, costituite da atrio e peristilio. Diversamente dai palazzi aristocratici di Pella, che sono ancora più estesi della Casa del Fauno, a Pompei i cortili porticati sono fiancheggiati da pochi ambienti di grandi dimensioni: il reale fabbisogno di spazio abitativo del committente della Casa del Fauno era fondamentalmente minore. Il secondo peristilio, per esempio, non aveva altra funzione che quella di comunicare l'impressione di dimora rappresentativa²⁸.

Quindi, già la Casa del Fauno contiene elementi essenziali dell'architettura tipica delle ville, senza dipen-

dere essa stessa dal modello della villa: i giardini porticati con fontane²⁹ i lussuosi ambienti di riposo rivestiti di costosi e preziosi mosaici, come l'esedra con il mosaico di Alessandro, e perfino un piccolo impianto termale. Questa casa signorile e completamente chiusa rispetto all'esterno offriva ai suoi abitanti, come le ville, il senso ellenistico di un'ampia spazialità e l'attrattiva di colpi d'occhio cangianti attraverso le successive zone d'ombra e di luce dei peristili.

Intorno al 100 a. C. o subito dopo, in altre grandi *domus* pompeiane sorsero ambienti che mostrano forme ancora piú ricche dell'architettura interna ellenistica. Soprattutto i costosi *oeci* sono probabilmente ispirati già dalle ville, quindi sono imprestiti di seconda mano; di ciò sono testimonianza anche le sfarzose pitture prospettiche³⁰. Nell'*oecus corinthicus* della casa del Labirinto (VI 11, 10), per esempio, si vede, dipinta, una corte di palazzo, al centro della quale si trova un tempietto rotondo ellenistico³¹. Un tempo, Tolomeo IV aveva goduto di una vista simile, in architettura reale, dalla sala corinzia della sua nave sul Nilo – che, a sua volta, era l'imitazione di un palazzo³². La posizione delle colonne su due piani frantumava le dimensioni spaziali della sala da pranzo pompeiana: una architettura interna, concepita originariamente per un grande salone³³, fu riprodotta in una forma talmente ridotta, che la vera e propria funzione di ambiente adibito a *triclinium* ne risultò notevolmente limitata.

Mentre, nel II secolo a. C., il ceto elevato sannitico aveva costruito nel centro della città le proprie case ancora rigidamente chiuse rispetto all'ambiente esterno, i ricchi committenti della prima metà del I secolo si spostarono sulle pendici meridionali della città, una volta che le mura avevano perso la loro funzione difensiva con la fondazione della colonia. Da là, si poteva godere l'ampio panorama sul golfo e la penisola di Sorrento di fron-

te. La pianta della città fa capire che la posizione sulle pendici sudoccidentali era particolarmente apprezzata. Qui, infatti, sorsero le case più estese, la cui superficie non è sostanzialmente più piccola di quella della Casa del Fauno (*Ins. Occ.* 19-26; 13 sgg., fig. 4)³⁴. I complessi edilizi evidenziano lo stesso orientamento panoramico delle ville di fronte alla porta di Ercolano. La zona d'ingresso rimane legata al sistema stradale, lo spazio abitativo si apre, attraverso dispendiose opere di terrazzamento, sul paesaggio. Per esempio, il porticato della «Villa Imperiale», accanto alla Porta Marina sotto il museo moderno, può dare al visitatore odierno un'idea delle dimensioni di singoli tratti di questo nuovo tipo di «villa di città» (VIII I).

Case più modeste invasero le pendici sudorientali vicino al quartiere del teatro grazie a ristrutturazioni e ampliamenti. K. Lehmann-Hartleben ha pubblicato queste case costruite su terrazze sulla base dei lavori preparatori di Noack e le ha analizzate in maniera tuttora esemplare anche per chi abbia oggi interessi storico-sociali³⁵. Quindi gli inizi del I secolo a. C., il periodo di massimo splendore della villa campana, segnarono anche il punto culminante nella trasformazione di queste case in piccole ville panoramiche. I disegni ricostruttivi di Lehmann-Hartleben danno un'idea dei porticati e degli ambienti panoramici disposti gli uni sopra gli altri a scalare³⁶. Le imponenti costruzioni permettono di concludere anche in questo caso che si tratta di committenti benestanti. C'è tuttavia una chiara differenza quanto a dimensioni e pretese tra queste case su terrazze e le grandi ville di città sulle pendici sudoccidentali. Senza poter competere con le grandi ville con un'ampia apertura sul paesaggio, questi villini di città offrivano tuttavia ai loro proprietari almeno un elemento essenziale della nuova cultura abitativa, la vista³⁷.

Anche in case site nel centro cittadino si trovano

sporadicamente installazioni o trasformazioni del tardo II e del I secolo a. C. che dimostrano come la villa diventi già allora il modello della cultura abitativa. Di questa nuova cultura sono espressione, per esempio, gli ambienti destinati al bagno e il criptoportico della Casa del Criptoportico (I 6,2-4)³⁸, il piccolo impianto termale e l'edera a doppia abside nel peristilio della Casa di Menandro³⁹.

2. *Una villa in miniatura.*

Mentre nel I secolo a. C. l'imitazione dell'architettura delle ville si limitò all'utilizzazione di posizioni panoramiche in pendio da parte dei locali proprietari di case e terrieri e a una sporadica introduzione di lussuose architetture interne nelle case più ricche della città, negli ultimi decenni di vita della città ville, decorazione delle ville e tipo di vita legata alla villa hanno esercitato un'influenza totalmente differente, che ha coinvolto cerchie ora assai vaste. Soprattutto nelle case⁴⁰ restaurate o ricostruite dopo il terremoto del 62 d. C.⁴¹ si trovano molti elementi di nuova installazione e di varia forma propri dell'architettura e della decorazione delle ville, che in parte, tuttavia, non sono immediatamente riconoscibili come tali al primo colpo d'occhio.

In primo luogo vogliamo cercare di capire, sulla base di un'ampia casistica, i caratteri peculiari delle imitazioni architettoniche in senso proprio, unitamente alla relativa decorazione, per rivolgere poi la nostra attenzione ai singoli elementi decorativi. Di regola si tratta di aggiunte, ristrutturazioni e nuove costruzioni nell'ambito del giardino e del peristilio delle case. Cominciamo con una casa nota in Via dell'Abbondanza (II 5,2), il cui presunto proprietario, *Loreius Tiburtinus*, come ha dimostrato P. Castrén, non è mai esistito⁴². Il

fondo si estende quasi su un' *insula* intera, in cui il giardino, su di un terreno in pendio, occupa oltre i due terzi della superficie. La parte propriamente adibita ad abitazione riposa, vista dal giardino, su una sorta di basamento che ricorda una *basis villae* (Cic., *Ad Qu. fr.*, 3,1,5). Si tratta di una vecchia casa ad atrio di media grandezza ristrutturata, nella cui parte anteriore fu da ultimo sistemata una taverna. Negli anni successivi al terremoto, la casa subì una profonda trasformazione, che si concentrò soprattutto sugli ambienti annessi al giardino e sulla sistemazione di quest'ultimo. Al momento dell'eruzione i lavori non erano ancora terminati⁴³.

Al posto del *tablinum* si inserì una specie di peristilio ridotto, dal quale si poteva accedere, sulla sinistra, al grande triclinio quasi quadrato e, sulla destra, a due ambienti piú piccoli e a un *sacellum*. Le colonne, ricoperte di stucco e di diametro differente, sono disposte a intervalli del tutto irregolari, in relazione agli ambienti annessi. Inoltre, il peristilio ridotto si lega, si scontra con altre due file di sostegni, per cui la pianta diventa del tutto confusa. Di fronte al *sacellum* è sistemato un vero e proprio pronao a due colonne tra pilastri a semicolonna. Il pilastro a semicolonna situato verso il giardino è allineato ai robusti pilastri costruiti in muratura, che sostengono la pergola, lunga oltre 20 metri, di fronte al giardino della casa. Quest'ultima ombreggia un piccolo canale largo appena un metro, attraversato da due passaggi a mo' di ponte⁴⁴. Il canale corre allineato al *sacellum* e termina in un biclinio con fontana all'altro capo della terrazza. Stando anche alla decorazione statuaria, qui abbiamo a che fare senza dubbio con una forma in miniatura di quei corsi d'acqua chiamati *euriplus* o *nilus* in voga nelle ville già al tempo di Cicerone⁴⁵, di cui ci è rimasto un esempio straordinario e monumentale nel canopo della Villa Adriana⁴⁶.

Non meno di cinque di questi elementi architettoni-

ci derivati dall'architettura delle ville sono, quindi, concentrati e incastrati l'uno nell'altro in un *mixtum compositum* sulla terrazza, complessivamente larga solo 7 metri, in forma ridotta e miniaturizzata: il peristilio ridotto con *triclinium* e *diaetae*, il *sacellum*, una edicola dedicata ad Artemide, che si eleva sopra il ninfeo, su cui ritorneremo (vedi *infra*), installata di fronte a una fontana a getto, l'*euripus* con la pergola e il *biclinium* con fontana a edicola. Tutti questi, in realtà, sono elementi di un tipo di villa inserita nel paesaggio secondo un modo di costruzione non rigido, diffusosi, al più tardi, a partire dalla metà del I secolo a. C.⁴⁷. Oltre ai resti scavati, soprattutto in Campania, e alle rappresentazioni di ville sulle pareti pompeiane, le ville di Plinio il Giovane⁴⁸ sono buoni esempi di questo tipo di villa che sfrutta paesaggio e panorama. Ma, nella terrazza sul giardino della nostra casa, questi elementi desunti dalle ville, rimpiccioliti, sono talmente incastrati l'uno nell'altro, che, per esempio, sotto la pergola non si può passeggiare l'uno accanto all'altro, camminando si rischia in ogni momento di inciampare in fontane a getto, ponticelli e statuette nell'erba e si è ostacolati da pilastri e sostegni: l'architettura ha in parte perduto la sua funzione originaria.

Il complesso appare ancora più angusto a causa della sovrabbondanza della decorazione pittorica e statuaria. Nel grande triclinio è visibile, sopra un alto zoccolo a finto rivestimento in marmo prezioso e policromo, un duplice fregio dipinto⁴⁹. Un sipario sollevato aumenta l'illusione che le pitture siano preziosi originali greci e dà all'ambiente l'aspetto di una pinacoteca. Nel fregio superiore, alto ca. 80 cm, si potevano ammirare le gesta di Eracle – certamente ispirate a un modello ellenistico –, nel fregio inferiore a predella scene tratte dall'*Iliade*. Da questo ambiente, contraddistinto dalla decorazione assai pretenziosa, si dischiudeva allo spettatore, attraverso l'edicola di Artemide, un asse visivo, che, passando per le

leggere architetture del giardino nella parte del terreno situata piú in basso e oltrepassando la città, si allargava sulla valle e sulle montagne. Anche a *sacellum*, messo in rilievo da due colonne tra pilastri a semicolonna, e decorato con squisite pitture di Quarto Stile, in questo caso un sistema murale. La figura di un sacerdote di Iside su una delle pareti interne, il dittico Diana-Atteone sulla facciata e le terrecotte egiziane trovate nel giardino di fronte avvalorano l'ipotesi che la divinità in questione sia Iside-Diana. La sua immagine stava probabilmente nella nicchia sulla parete di chiusura del *sacellum*⁵⁰. Ma si dovette rinunciare a un frontone. Avrebbe creato un contrasto eccessivo con la pergola!

Piccoli santuari, talvolta situati nel giardino, non erano una rarità nelle ville piú grandi: si pensi soltanto all'*amaltheion* di Attico nella sua tenuta di Epiro cosí ammirato da Cicerone⁵¹. In questo caso il *sacellum* fu utilizzato come stanza di riposo (*diaeta*) con doppia vista: attraverso la porta, sulla terrazza con l'*euripus*, attraverso la finestra, sul giardino situato piú in basso.

La decorazione statuaria lungo le «rive» dell'*euripus* era adeguata alle dimensioni ridotte dell'architettura⁵². Il complesso di Muse situate su basi (e, a giudicare dal loro numero, non era completo nemmeno all'origine) ha ancora le dimensioni correnti di statuette, ma, per le figurine sdraiate e sedute nell'erba, si tratta di particolari riduzioni in miniatura di una tematica eterogenea. La divinità fluviale sdraiata e la sfinge si confanno alla decorazione di un *euripus*, le erme si addicono ai sentieri di un giardino, il satirello seduto richiede un parco dionisiaco, i due gruppi di animali in lotta un *paradeisos* (cfr. *infra*), le Muse, spesso presenti nelle ville, infine, un *museion*⁵³. A questa decorazione statuaria si aggiungono, per lo meno, anche una Artemide-Diana come «immagine di culto» per l'edicola, nel cui frontone si vede l'immagine della cacciatrice, e il piccolo satiro con-

servato, nell'atteggiamento tipico di Atlante, come figura di fontana.

Ma anche le pitture parietali non mancavano. Ai lati della fontana a edicola, rivestita di pietra pomice, si vedono due rappresentazioni mitologiche di grandi dimensioni, Piramo e Tisbe e Narciso seduto⁵⁴. Un certo Lucio le ha orgogliosamente firmate, nonostante la loro modesta qualità. Questi affreschi, che alludono a «dipinti su tavola», possono richiamare alla mente l'appassionato collezionista d'oggetti d'arte Ortensio, che per gli «argonauti» di Cidia *aedem fecit in Tusculano suo* (Plin., *Nat. hist.*, XXXV, 130). Ma, in aggiunta, anche il muro di chiusura della pergola fu decorato per una lunghezza di oltre sette metri con affreschi di soggetto differente: Orfeo con le fiere, una scena di caccia in un *paradeisos* e una Venere marina librantesi su una conchiglia⁵⁵. Con queste immagini e con le Muse pretenziosamente collocate su basi, l'ariosa pergola doveva conservare qualcosa delle caratteristiche di un porticato rappresentativo decorato con pitture.

Ma abbiamo fatto conoscenza soltanto della parte superiore del complesso! Scesa una scala, si arriva nel giardino (lungo 55 m e largo 30) situato un metro ca. più in basso. È circondato da un alto muro e, come la terrazza, è attraversato da una specie di *euripus*. Paralleli all'*euripus*, erano rigorosamente disposti sentieri recintati con pergole, file di cespugli e di alberi. Simili viali destinati a passeggiate si snodavano lungo il ruscello che attraversava la villa di Varrone presso Cassino (*Rust.*, III, 9). I resti conservati di un tavolo in marmo testimoniano la presenza di uno spazio circolare per sedersi, un ermafrodito sdraiato dimostra che originariamente una decorazione scultorea era inserita tra le piante⁵⁶. L'*euripus* scorre – interrotto o congiunto da parecchie architetture – non nel centro del giardino, ma, come abbiamo già visto, sull'asse della grande sala da

pranzo decorata come una pinacoteca. Esso è collegato alla pergola della terrazza per mezzo di una forma architettonica ibrida a due piani, la cui parte superiore già conosciamo come edicola di Artemide. Il piano inferiore comprende un ninfeo di dimensioni ridotte⁵⁷, con due bocche di fontana disposte l'una sopra l'altra, un mascherone di Oceano e un Eros con maschera seduto sopra gli scalini della fontana⁵⁸. Inoltre, la vasca superiore era decorata con pitture di soggetto ittico. Ai lati della fontana, una Diana in cerca di refrigerio viene nuovamente sopresa da Atteone. E, come se questa «guarnizione» mitologica non fosse stata sufficiente, il pittore ha ulteriormente aggiunto, sui lati brevi, vedute incorniciate a mo' di finestra su paesaggi con santuari di Apollo e Diana. Il piccolo ambiente non arriva a tre metri di larghezza, è profondo soltanto un metro e non offre nemmeno lo spazio per una singola *kline*.

All'incirca nello stesso periodo, in una delle case costruite su terrazze presso il quartiere del teatro sorse un piccolo ninfeo a grotta, ancora funzionante, con vista intenzionalmente ricercata sulle montagne di fronte (VIII 2,28)⁵⁹. Questo esempio dimostra che la ricezione degli elementi tipici delle ville può essersi verificata gradualmente e che perfino all'interno della città ci sono stati dei modelli.

L'attiguo *euripus*, lungo quasi 50 metri, è suddiviso in più settori. L'acqua del ninfeo si raccoglie, innanzitutto, in una prima vasca lunga 25 metri, dalla quale affiorano tre fontane a getto. Segue una fontana rivestita di marmo con scalini al centro e basi per dodici stuette o vasi di marmo lungo il bordo⁶⁰. Appena tre metri più in là, l'*euripus* è sovrastato da un baldacchino, cui non si può accedere, tuttavia, a causa delle sue dimensioni miniaturizzate. L'ultima parte del complesso piega verso la porta inferiore del giardino, che chiaramente esisteva già in precedenza, senza dubbio per far

sí che il viale del giardino che conduceva alla «villa» costeggiasse l'*euripus* e, nel contempo, per offrire una vista quando si passava accanto alla porta del giardino. Anche questo settore viene ancora una volta interrotto da un'ampia vasca che, come la fontana, era ombreggiata da una pergola.

Quindi, in realtà l'*euripus* si presentava come una successione di vasche di dimensioni differenti, separate l'una dall'altra da muri divisorii e collegate tra di loro soltanto per mezzo di sfioratori⁶¹. Di conseguenza non è difficile chiarire la funzione di queste vasche: erano vasche per i pesci – probabilmente messe in reciproco contrasto da un punto di vista cromatico⁶² –, come solitamente venivano installate, in grande, nelle ville a mare. Varrone e Cicerone narrano dei guadagni che potevano trarre dalla itticultura, e delle grottesche aberrazioni che destava in alcuni di questi *piscinari* la passione per i pesci prediletti⁶³. Anche questo elemento, del resto, era giunto nelle ville dall'Oriente attraverso le corti dei principi⁶⁴.

Il nostro imitatore di ville aveva ottenuto, con l'abile allineamento delle vasche di pesci, un secondo *euripus*! Il suo modo di procedere è caratteristico. Nel giardino, per esempio, come nella terrazza ritroviamo lo stesso principio di accumulare elementi tipici delle ville, riprodotti in parte in forma miniaturizzata. Come nel caso della terrazza, l'eccessiva accumulazione di elementi in uno spazio ristretto è una caratteristica del gusto del committente. Invece di distribuire le architetture leggermente su tutto il terreno, come consigliavano, i modelli delle ville adattate al paesaggio e come facilmente avrebbe consentito il considerevole spazio a disposizione, fece, per così dire, un'unica infilata di ninfeo, fontana in marmo, baldacchino e pergola con l'*euripus*-stagno per i pesci. Ciò aveva senza dubbio il vantaggio che egli poteva offrire ai suoi ospiti, in un solo

colpo d'occhio dalla porta della grande sala da pranzo, lo splendore complessivo dell'architettura del giardino. Oltretutto, con la visione prospettica – forse eccessivamente considerata nella moderna letteratura – la sistemazione doveva sembrare anche piú fastosa di quanto non lo fosse in realtà⁶⁵.

Nell'ultimo decennio di Pompei, con mezzi relativamente modesti è dunque sorta una villa paesaggistica *en miniature* nel bel mezzo della città. Rivolti abilmente verso l'interno sono gli assi visivi destinati in realtà ad ampie vedute; gli elementi architettonici, desunti dall'ambito delle ville di campagna o al mare, sono concentrati in un mondo alla Walt Disney. La modesta estensione del reale spazio abitativo è in evidente contrasto con le spese sostenute nel giardino della villa. Caratteristiche sono la mancanza di gusto di una parte della tarda decorazione (in contrasto con le pareti «neroniane» di Quarto Stile nella sala da pranzo), le sproporzioni e le differenze qualitative dell'ornamentazione. In piccolissimi spazi si dovevano imitare, quanto piú possibile, molti degli elementi preziosi del mondo delle ville, che tanto si ammirava.

3. *Una fontana nel cortile.*

Una casa sostanzialmente piú piccola, ristrutturata ugualmente negli ultimi decenni della città, con una pianta poco felice e chiaramente assemblata a caso, dimostrerà che il caso di questa villa in miniatura non è un caso isolato, ma solo l'esempio piú ricco e meglio conservato di un gusto abitativo largamente diffuso. La Casa di Apolline⁶⁶, scavata tra il 1810 e il 1840 e oggi in condizioni di conservazione deplorevoli, si trova immediatamente di fronte alle mura settentrionali. La decorazione marmorea recuperata con gli scavi è anda-

ta quasi completamente perduta e, senza le scarse notizie degli scavatori, il complesso sarebbe oggi incomprendibile. Attraverso un piccolo atrio senza *alae* si giunge nel *tablinum*, che si apre su un cortile angusto quasi completamente occupato da una dispendiosa e ingombrante fontana di marmo simile a quella sull'*euripus* nella villa in miniatura⁶⁷. Abbiamo notizie di vasi di marmo con decorazione in rilievo e di doppie erme trovati intorno alla fontana con scalini e da immaginarsi installati sul bordo della fontana. Le dimensioni della fontana non sono proporzionate all'angustia del cortile, sul quale si affacciavano, oltre al *tablinum*, anche una grande sala da pranzo, lo spazio cucina e due stanze. Dietro la fontana, il proprietario aveva fatto sistemare una grande pittura di giardino, che doveva distogliere la vista dalla ristrettezza dell'ambiente e favorire l'associazione con le ville grazie alla vista su un parco con uccelli di varie specie, uno stagno di pesci e una statua di Diana⁶⁸.

Invece il giardino vero e proprio, sul modello di quello delle ville, è impiantato su un terreno di soli 300 mq situato verso settentrione probabilmente acquistato successivamente. Attraverso due ambienti di giardino (*diaetae*), l'uno dietro l'altro, si giunge in un quadrato situato piú in basso, circondato su tre lati da una specie di terrazza. Questa è 1,20 m circa di altezza, ha una profondità irregolare e, nel lato occidentale, nasconde al di sotto una cisterna. Stando alle pitture collocate sulle pareti⁶⁹ e ai mosaici si può ipotizzare che sulla base corresse tutto intorno una pergola. In mezzo al giardino «infossato» si trovava una seconda fontana in marmo, questa volta rotonda, anch'essa contornata di erme in marmo. La statua della fontana e la scala di marmo sono orientate verso nord. Lí si accalcava un agglomerato composto da non meno di tre costruzioni incastrate l'una nell'altra⁷⁰. L'ambiente centrale era aper-

to ai lati, il tetto, le cui tracce sono ancora visibili sulla parete di fondo, poggiava su un architrave sostenuto sui due lati da una semicolonna e da due colonne. La parete di fondo, con tre nicchie per accogliere delle statuette, e il lato esterno del *cubiculum* adiacente sulla sinistra erano rivestiti di pietra pomice, lo zoccolo della parete era foderato di marmo, le colonne stuccate, assai dispendiosamente, con conchiglie e mosaico. Quindi il tutto doveva essere una specie di ninfeo aperto⁷¹. I frammenti trovati fanno pensare a una ricca decorazione consistente in mobilia marmorea, erme ecc. Sulla destra si potrà ipotizzare, in base ai due pilastri, un ambiente di riposo rialzato sotto una pergola. A sinistra, una porta introduceva in un *cubiculum* estivo illuminato da due finestre, nel quale c'erano due letti sistemati in nicchie. Nel caso di questo piacevole ambiente si tratta di una imitazione piú modesta di uno di quei silenziosi ambienti di riposo, situati lontano dalle rumorose attività della villa, descritti, per esempio, da Plinio il Giovane (*Ep.*, II, 7,20)⁷². A noi moderni fa un'impressione singolare il fatto che proprio questo *cubiculum* sia decorato con le note pitture con scenografia che infrangono tutte le proporzioni in modo sconcertante⁷³: come nella villa in miniatura, la cultura greca faceva parte di un programma standardizzato. Ciò è testimoniato anche da due ritratti di filosofi, oggi perduti, collocati da qualche parte nel giardino.

4. Grande santuario in piccolo giardino.

In una tale imitazione delle ville, molto articolata ma costretta entro uno spazio eccessivamente limitato, colpisce particolarmente la discrepanza tra le ambizioni e le reali possibilità. Un altro proprietario di una casa di dimensioni medie conseguí un effetto di gran lunga piú

rappresentativo inserendo nel suo terreno soltanto una componente architettonica delle ville, organizzata peraltro in maniera ricca e conformemente ampia. La Casa dell'Ancora (VI 10,7)⁷⁴ risale, nei suoi elementi fondamentali, al I secolo a. C. Nel periodo tardo della città, nella parte del terreno situata in posizione più bassa, un giardino o un cortile fu sostituito con un giardino circondato da un porticato a due piani altamente rappresentativo, che al tempo dell'eruzione non era stato ancora completato. In questa circostanza si sfruttò abilmente la sfavorevole posizione scoscesa del terreno. Da un piccolo atrio si scende per una scala in uno stretto porticato ad arcate con volta a botte, con il quale si era per prima cosa circondato il giardino di soli 100 mq. Murando le aperture ad arco, in una seconda fase dei lavori si creò un criptoportico, che fu «rivestito» con una informe struttura a pilastri a due piani. Nel piano superiore i pilastri si alternano con colonne in muratura, per cui la facciata era contraddistinta da una «pura» struttura a colonne. Le due fasi principali dei lavori sembrano essersi succedute a breve distanza⁷⁵. Dall'edificio si evince che il proprietario non fu consigliato da una cima d'architetto. Nondimeno, egli mirò all'effetto prodotto da una sfarzosa architettura rappresentativa: dei piedistalli indicano che nelle arcate chiuse dovevano esserci statue o vasi costosi. Il lato breve meridionale è realizzato come una facciata. Due fontane a edicola sovradimensionate⁷⁶ stanno di fianco a un'edicola, troppo stretta, dedicata alla Fortuna o alla Venere Pompeiana, incorniciata da remi in stucco⁷⁷. Così, il giardino porticato assume il carattere di un'area sacra. Lo sguardo cadeva su questa facciata, se ci si sedeva nel lato breve opposto, cioè nell'unico ambiente della casa di dimensioni più ampie. Ma, cosa significativa, questo *triclinium* si trovava sopra la stalla e la rimessa di fronte alla porta posteriore!

Giardini porticati altrettanto rappresentativi si saranno trovati soltanto in ville molto ricche (cfr. la Villa Adriana). Stando alle testimonianze delle pitture prospettiche di Secondo Stile⁷⁸, il collegamento di peristilio a due piani e santuario dipende ancora una volta, in ultima analisi, dalle corti ellenistiche. L'apertura visiva del giardino a partire da un ambiente abitativo centrale e il giardino porticato⁷⁹ «infossato», invece, possono essere considerati elementi tipici delle ville. Come esempio, potrebbe servire la villa di Diomede situata davanti alla Porta di Ercolano⁸⁰, distante solo pochi minuti, il cui giardino, realizzato in maniera sostanzialmente piú semplice, è paragonabile anche come insieme. Nella Casa dell'Ancora, però, tutto questo sfarzo era distribuito su una superficie corrispondente a quella di un'abitazione odierna di cinque vani con servizi!

Il confronto tra le dimensioni del giardino porticato e del resto della casa, con i suoi pochi ambienti dallo spazio quanto mai modesto, dimostra quale importanza attribuisse il proprietario alla parte rappresentativa e a quale sforzo finanziario fosse pronto per questo fine.

Come nella villa in miniatura di Via dell'Abbondanza, gli elementi architettonici imitati non sono piú utilizzabili ragionevolmente da un punto di vista funzionale, in parte a causa della loro miniaturizzazione: il criptoportico non era molto piú largo di un metro e per lo meno l'ala nordorientale serviva, già prima del completamento, come cantina!

5. Vista sul «bosco sacro di Diana».

Con una spesa nettamente inferiore, un commerciante di vino realizzò nella cosiddetta Casa del Moralista (III 4,3)⁸¹ un'altra forma di giardino-santuario. Egli trasformò in una specie di *lucus Dianae*, un «parco-san-

tuario», un cortile di 300 mq scarsi, dietro la sua irregolare dimora adibita ad abitazione e negozio, risultante dall'unione di due case. Dai resti di radici di albero ancora giovani, orientate verso un punto centrale, si può concludere che il giardino era ancora relativamente recente. Tra le radici arboree gli scavatori trovarono una statuetta di Diana e un incensiere di bronzo⁸². Stando alle pitture parietali e alle testimonianze letterarie, possiamo ipotizzare che *silvae* e «boschi sacri» di questo genere erano spesso elementi costitutivi di ville⁸³. Sembra anche che il nostro commerciante di vino non sia stato l'unico pompeiano a farsi un *lucus* in piccolo⁸⁴. La parte posteriore della casa si apriva sul giardino tramite ambienti di riposo con grandi finestre e balconi. Al pian terreno si è conservato il *triclinium*, in cui il commerciante di vino accoglieva i propri ospiti. I famosi distici dipinti sulla parete gettano una luce significativa sulle regole di vita e sui rispettabili principi morali del proprietario e dei suoi clienti⁸⁵.

Ciascuna delle case trattate fin qui ha evidenziato una forma di imitazione delle ville completamente diversa. Naturalmente la scelta delle componenti architettoniche doveva adeguarsi alle soluzioni permesse dal terreno, dalla costruzione esistente e dalle finanze. La molteplicità dei modelli visibili nelle immediate vicinanze deve avere ispirato committenti e «architetti». L'abile capacità di adattamento è sorprendente, considerate le limitate proporzioni. Solo pochi proprietari di case disponevano di una superficie idonea per nuove costruzioni. Eppure, ciò non fu una ragione per rinunciare all'«aura» della villa.

Portico e peristilio rappresentavano già di per sé elementi caratteristici delle ville. Grazie alla combinazione con adeguati tipi di ambienti, fu accentuato il carattere di villa delle case tarde. Particolarmente importante era un grande *triclinium* rappresentativo, nel quale si

potavano accogliere gli ospiti⁸⁶. Lo troviamo in quasi tutte le case trattate fino ad ora. Dove era possibile, dal *triclinium* si apriva un asse visivo sul giardino. Nelle grandi *domus* questi *triclinia* diventano delle vere sale da pranzo, la piú grande delle quali era quella della Casa del Menandro ancora risalente al periodo augusteo. Dopo il 62, sale da pranzo del genere furono allestite, per esempio, nella Casa di Pansa (VI 6,1), nella Casa dei Dioscuri (VI 9,6-7), nel complesso sorto dall'unione di piú abitazioni della Casa del Citarista (I 4,5) e nella Casa degli Amorini dorati (VI 16,7)⁸⁷.

Ma ai porticati vengono annessi anche ambienti di riposo estivi e stanze per intrattenimento simili a esedre. Un esempio particolarmente caratteristico è offerto dal «peristilio ridotto» che fu annesso all'antica Casa di Sallustio nel periodo tardo⁸⁸: i due portici laterali terminano in due piccole stanze che, tramite grandi finestre sovradimensionate, si aprono sul piccolo giardino porticato. Nell'ambiente di destra si possono ancora vedere – nonostante le distruzioni della seconda guerra mondiale – due raffigurazioni con coppie mitiche d'innamorati⁸⁹, soggetto prediletto nei *cubicula*. Nel caso di queste due stanzette, si tratta chiaramente di imitazioni di quelle *diaetae* panoramiche, situate in posizione appartata nelle ville piú grandi, in cui, per esempio, si ritirava cosí volentieri Plinio il Giovane (*Ep.*, II, 17, 20 sgg.). Adeguati alle dimensioni di un villino di periferia, due ambienti simili si trovano in una costruzione di età flavia alla periferia di Ercolano con ampia vista sul mare⁹⁰. Nelle *diaetae* della Casa di Sallustio, invece, si potevano vedere soltanto le airole del giardinetto e una parete con vista su un paesaggio mitologico! Ai lati dell'apertura panoramica il pittore ha rappresentato anche due statue di ninfe in marmo su basamento⁹¹. Cosí è sorto un giardino da villa con un elemento architettonico destituito di ogni funzione, poiché non può essere stata

granché la reale utilizzabilità delle stanzette che, abbastanza presto, avranno svolto la funzione di ripostiglio. Un piccolo ambiente situato in maniera del tutto analoga nella Casa degli Epigrammi (V 1, 18) dimostra che anche qui non abbiamo a che fare con un caso isolato.

Anche altri ambienti vengono aperti per mezzo di ampie «finestre panoramiche» sul porticato o anche semplicemente sul piccolo cortile con giardinetto in miniatura e pittura di giardino⁹². Ciò vale anche per i numerosi *tablina*, che vengono trasformati per mezzo di un parapetto in stanze di giardino (*diaetae*) alla maniera delle ville⁹³. Anche questo fenomeno sembra in particolare essere caratteristico delle case tarde.

6. *Giardini con sculture.*

Per il proprietario di una casa con uno spazioso cortile porticato era ovvio impiantarci un giardino. Con una spesa cospicua, una parte di questo giardino acquisiva un carattere rappresentativo. La maggior parte dei piccoli giardini, stracolmi di fontane, piante, sculture e altri oggetti di marmo, era adatta piú alla contemplazione che alla frequentazione. Difficilmente si può dubitare del fatto che essi imitassero giardini di ville e parchi, di cui le pitture e le testimonianze letterarie ci danno un'idea. La curiosa moda di chiudere gli intercolumni con muri all'altezza dei fianchi, constatabile in molte case tarde, sembra ugualmente connessa con questa imitazione. Sul lato del giardino, i muri sono sempre dipinti con squarci di giardini di lusso in miniatura e amplificano quindi, in certo qual modo, gli stimoli associativi offerti nel giardino stesso⁹⁴. Poiché i giardini delle ville sono quasi completamente perduti, le imitazioni di Pompei ed Ercolano rappresentano anche una fonte, certo modesta, ma non disprezzabile per la loro conoscenza.

Voglio prendere la Casa degli Amorini dorati⁹⁵ come esempio particolarmente significativo di dispendioso giardino porticato. Nonostante le dimensioni ristrette del giardino, un'ampia scala conduce dal porticato occidentale rialzato giù nel giardino. La facciata rappresentativa del «peristilio rodio» (Vitr. VI 7,3) viene ulteriormente esaltata dalla combinazione con «scala esterna» e frontone⁹⁶. Così ne risulta una facciata correlata al *triclinium* retrostante, che non ha più alcun rapporto con il piccolo giardino. In mezzo al giardino è sistemata la vasca di proporzioni – come spesso si può constatare – molto grandi, sul cui bordo doveva essere collocata una statua di fontana. Le sculture e il mobilio di marmo sono distribuiti in modo tale che i vialetti circondano la fontana a mo' d'aiola.

L'insieme è dominato dai pilastri distribuiti a intervalli discontinui lungo il bordo del porticato, sui quali sono collocate erme e rilievi con maschere dionisiache. Anche la maggior parte delle erme rappresenta Dioniso o uno dei seguaci incluso Eros, e una volta anche Giove Ammone. Le maschere e gli *oscilla* appesi tra gli intercolumni sottolineano la tematica dionisiaca. Ma a ciò si aggiungono altri elementi che alludono a determinati «ambiti» decorativi tipici delle ville. Una statuetta molto piccola di Onfale, accanto alla scala, allude alla sfera dell'«opera d'arte greca» e del mito. Forse i rilievi inseriti nella parete del peristilio orientale, tra cui si trova anche un rilievo votivo ellenistico⁹⁷, intendono imitare una collezione d'arte. Una erma con il ritratto di Menandro, quasi irriconoscibile⁹⁸, rappresenta le gallerie, così amate nelle ville, dei grandi greci. Intorno alla vasca si trovano diversi animali e un gruppo di animali in lotta con cinghiale e cane da caccia nell'erba, citazioni per così dire di un «*paradeisos* di marmo». Si trova persino un'allusione all'ambito della palestra. Quindi, accanto alla predominante sfera dionisiaca, sono rap-

presentati tutti i temi fondamentali della decorazione statuaria delle ville⁹⁹, anche se, in qualche caso, soltanto per mezzo di un pezzo. In mezzo a tutto ciò c'erano anche oggetti di mobilio di marmo di piccolo formato: tavoli, conche di fontana, resti di un candelabro, un orologio solare.

Come nel caso degli elementi architettonici, tutto il molteplice inventario è ammassato in uno spazio ristrettissimo, in cui, semmai, il luogo in cui gli oggetti dovevano essere esposti veniva scelto di volta in volta secondo criteri esterni¹⁰⁰. Chiaramente, in questo caso era decisiva l'abbondanza di oggetti installati. Come nel caso della decorazione statuaria della villa in miniatura di Via dell'Abbondanza, le notevoli differenze di proporzioni e di qualità non disturbavano. È significativo anche che non si sia esitato a trasformare un'erma di Dioniso in una fontana con bocca per il getto d'acqua e a segare gli alti e costosi pilastri, accuratamente decorati a rilievo (che di fatto all'origine erano destinati a giardini piú grandi!), senza riguardo per le loro decorazioni, al fine di ricavarne sostegni per due bassorilievi¹⁰¹.

Una tematica altrettanto mista, inserita in uno spazio ristrettissimo, si incontrava nel caso della decorazione statuaria lungo l'*euripus* della villa in miniatura di Via dell'Abbondanza. Se là le Muse danno l'impressione di spiccare, grazie alle alte basi, sulle statuette sistemate lungo il canale-*euripus*, la sfinge e il fanciullo nei tratti di Eraclisco, in mezzo ai gruppi di animali in lotta e alle erme, sono veri e propri corpi estranei. Il tutto è comprensibile soltanto come imitazione raffazzonata di piú programmi decorativi¹⁰². Ciò che nella villa di dimensioni maggiori ha avuto originariamente un rapporto sensato in virtù del luogo di esposizione e del contesto, nel giardino pompeiano, ridotto e rimpicciolito, scade al livello di una decorazione che deve innanzitutto sottolineare le pretese del complesso. Abbastanza spesso la

scelta della decorazione si sarà adeguata totalmente all'offerta casuale dei rispettivi mercanti. Con una adeguata raccolta del materiale sarebbe facilmente dimostrabile che nel tardo periodo pompeiano c'erano in Campania e altrove botteghe¹⁰³ che lavoravano appositamente per una clientela di questo genere. Ma sembra che, nonostante ogni arbitrio e casualità nell'imitazione a Pompei del repertorio decorativo statuaria delle ville, si nutrissero, nondimeno, certe preferenze tematiche. Colpisce per esempio che ritratti di greci famosi, tra cui anche sovrani¹⁰⁴, e temi tratti dal mito e dalla palestra compaiono, al contrario che nella decorazione delle ville, solo raramente e in piccolissime «citazioni», mentre gruppi di animali e soprattutto temi di ambito dionisiaco sono reperibili nella maggior parte delle case con decorazione statuaria.

Il giardinetto nella Casa di M. Lucrezio (IX 3,5)¹⁰⁵ offre l'esempio piú bello e piú unitario, nonostante qualche incoerenza, di questi due soggetti prediletti dal gusto dei Pompeiani del periodo tardo. È situato in posizione centrale ed è visibile anche dalle stanze principali. Intorno a una vasca rotonda si posa e corre ogni sorta di animale incluso l'ibis egiziano, due delfini facenti parte della vasca della fontana ed eroti. In mezzo si vede un giovane satiro, nell'atto dell'*apokopein*, proteggersi dal sole, mentre un altro tenta di togliere dal piede dell'amico Pan una spina. Un altro satiro – irrigidito sotto forma di erma – viene annusato da una capra che gli salta davanti. Specialmente l'ultima scultura testimonia anche, come modesto riflesso, il raffinato contrasto tra «vivo e reale» e decorazione stilizzata artisticamente, che deve aver costituito un'attrattiva particolare della scultura da giardino tardoellenistica delle ville romane.

La posizione centrale del giardino con statue nella casa di M. Lucrezio rese possibile anche un effetto par-

ticolare. Grazie al terreno in salita, il giardino dietro il *tablinum* poteva offrirsi all'osservatore situato nell'entrata della casa come una scenografia. Quindi, la parte piú pretenziosa della decorazione della casa favoriva la rappresentatività in maniera quanto mai efficace¹⁰⁶.

7. *Un banchetto notturno all'aperto.*

In condizioni spaziali ancora piú sfavorevoli, specialmente in mancanza del peristilio, godevano di grandissima popolarità soprattutto due elementi della decorazione del giardino a noi già familiari: il *biclinium* o *tricladium* in muratura all'aperto e riparato da una pergola, e la fontana. Ambedue ebbero il vantaggio di non perdere la loro funzione ristoratrice anche nel giardino piú angusto e di evocare, separatamente o combinati tra di loro, l'atmosfera delle ville anche in un ambiente inadeguato.

Sembra che i numerosi letti in muratura coperti da pergole nei giardini pompeiani¹⁰⁷ risalgano quasi tutti agli ultimi decenni della città. Benché siano reperibili nelle case piú semplici, chiaramente non costituiscono un'istituzione ovvia «del costume di vita mediterraneo», come forse si potrebbe credere. Ciò è suffragato, oltre che dalla loro tarda comparsa, dallo stretto legame con altri elementi delle ville, soprattutto con le fontane e le pitture parietali che richiamano la vita in villa. Nel pezzo di terreno dietro il *tablinum* e la *porticus*, la già menzionata Casa di Sallustio (VI 2,4) dimostra come si potesse conferire per mezzo di questi due elementi un'atmosfera di villa persino a un tale lembo di superficie «d'avanzo». Il *biclinium* è sistemato nel posto piú stretto. Una pittura illusionistica, oggi scomparsa, sul muro esterno ampliava la reale architettura del vecchio porticato in una specie di peristilio e apriva, tra i pila-

stri dipinti, vedute su un parco animato da specie di uccelli rari¹⁰⁸. In tre intercolumni si credeva di poter entrare in una nicchia delimitata da un cancello verso una conca di fontana. Una quarta fontana accanto al *biclinium*, poi, scrosciava realmente e conciliava abilmente anche qui realtà e illusione¹⁰⁹.

Cornelio Tages, chiaramente un esponente di una famiglia di liberti che probabilmente aveva fatto rapidamente danaro come commerciante di vino, acquistò nella Reg. I 7, 10-12 un agglomerato composto da non meno di quattro case¹¹⁰. Poiché non disponeva di un atrio rappresentativo, faceva entrare gli ospiti, attraverso un ingresso particolare (n. 12), direttamente nella parte rappresentativa della casa, il giardino e gli ambienti su questo orientati. La base dei letti (p) è costruita in muratura nel mezzo del giardino a pianta irregolare. Quattro colonne sostenevano la travatura della pergola. Dietro c'è una fontana a edicola, un tempo decorata da una ninfa di bronzo¹¹¹ e con gradini. L'acqua si raccoglieva tra i letti e deve aver dato a coloro che vi giacevano la sensazione di essere sdraiati su un isolotto – una possibilità di cui disponeva realmente un proprietario di villa come quello di Sperlonga. L'illusione era incrementata dalle pitture sullo zoccolo dei letti: paesaggi nilotici con un repertorio di architetture e di personaggi quanto mai vario, che andava dai paesaggi sacri fino ai banchetti e alle scene erotiche. Di fronte al *triclinium* un tempo si trovava, collocato su una base rotonda, quale vanto artistico della casa, il famoso efebo in bronzo in stile classicistico che, servo muto, sosteneva i girali in cui terminavano le fiaccole¹¹². Durante i banchetti notturni, ai suoi piedi ci si poteva sentire trasportati sulle rive del lontano Nilo o del reale *euripus* con i suoi padiglioni lussuosi. La preziosa statua di bronzo, che davvero era lí, ancorava al presente le *rêveries*, per così dire, come concreto pegno della ricchezza.

La *kline* «egiziana» era circondata da imitazioni di parchi e ville. Immediatamente a sinistra, quattro piccole erme di marmo delimitavano un pezzettino di giardino¹¹³, in cui probabilmente erano sistemate all'origine le statuette in marmo di un Pan con una cesta di fiori e di un Pan che batte il tempo per la danza, di un satiro sdraiato e di una cerva in atto di allattare il proprio piccolo¹¹⁴. Sicuramente non andiamo errati se ci immaginiamo la parete di fondo sul dietro dipinta con una veduta di un parco. A questo giardino «mitologico» popolato da seguaci di Dioniso era contrapposta la pittura di una riserva di caccia, che si poteva osservare stando ai lati della fontana a edicola. Torneremo subito sul motivo e sul suo rapporto con la villa. È significativo che si vedano ergersi di fronte alla cornice ancora una volta statue di eroi e di Marte dipinte e dorate su alte basi¹¹⁵. Abbiamo già incontrato statue dipinte di questo genere nella Casa di Sallustio. Le si trova spesso ai lati di queste vedute di giardini o di riserve di caccia. Sostituiscono la decorazione marmorea del giardino e sono caratteristiche delle tarde pitture parietali di giardino (cfr. figg. 100, 116)¹¹⁶. Qui le statue dipinte collegano l'immagine del *paradeisos* con un ambiente interno di villa riccamente decorato. Imitazione di un tale ambiente a ogni modo può essere considerata la sala da pranzo (k) con il costoso *emblema* a incrostazione di marmi nel pavimento¹¹⁷, la decorazione dorata e la suppellettile alessandrina¹¹⁸, dalla quale si poteva contemplare il giardino. Una scala conduce dal giardino con *triclinium* e fontana nel peristilio (g) di una casa piccola, anch'essa acquistata successivamente, il cui ingresso si trova sull'altro lato dell'*insula* (I7,19). Qui il peristilio ridotto è completato con colonne ioniche dipinte, tra le quali, come nella Casa di Sallustio, si guarda verso un parco. Questa volta, nelle nicchie separate dal parco per mezzo di un cancello, accanto a un vaso di marmo e a

una fontana c'è una statua di Venere¹¹⁹. Dal minuscolo *tablinum* di questa casa annessa si ha, infine, attraverso una grande «finestra», la vista dell'imitazione di giardino forse piú piccola presente a Pompei: nello stretto cortile a lucernario si sono conservati i resti del tipico cancello da giardino e degli alberi.

Il valore evidente dell'aggregato di case di Cornelio Tages sta, da una parte, nell'immediato collegamento di preziosi pezzi decorativi (statua di bronzo, *opus sectile*) con condizioni spaziali e abitative insufficienti e, dall'altra, nel caratteristico intreccio di concreti elementi desunti dalle ville con vedute dipinte ed effetti illusionistici. I *paradeisoi* e le rive del Nilo, in realtà irraggiungibili, probabilmente non erano piú estranei all'immaginazione di quanto non lo fossero i giardini delle ville che emergevano nello spazio concreto della vita reale per mezzo di letti, fontane e giardinetti con statue.

Il *triclinium* a imitazione di una assai piú impegnativa grotta nella casa tipo «club» di *Julia Felix* (II 4)¹²⁰ dimostra che il *triclinium* con fontana della Casa dell'Efebo è imitazione di grandi modelli derivati da ville o *horti* di Roma stessa tanto nell'impianto tecnico quanto nella decorazione «artistica». Anche lí, l'acqua, dopo essere scivolata sui gradini della fontana, si raccoglieva in una vasca tra le persone sdraiate. Anch'essi, come gli ospiti di Cornelio Tages, contemplavano un paesaggio nilotico. Nel *praedium di Julia Felix* il complesso ha già le dimensioni di una villa. F. Rakob ha richiamato l'attenzione sulla diffusione di questo modello e sul suo rapporto con i triclini con fontana o a imitazione di grotta della *domus aurea* imperiale ovvero *transitoria*. Da un esempio del genere balza in evidenza come la mediazione dei diversi elementi tipici delle ville sia avvenuta per gradi. Un esempio simile abbiamo incontrato nelle stanze panoramiche del villino costruito su terrazze a Ercolano.

Là dove lo spazio a disposizione per un letto in muratura, all'aperto, era troppo scarso, spesso ci si concedeva quanto meno una fontana, che poteva essere sistemata, per esempio, verso la parete posteriore della casa. Come i triclini in muratura, anche questo elemento decorativo dimostra di essere caratteristico¹²¹ proprio delle case tarde. La soluzione piú rappresentativa si trova nella Casa del Toro (V 1,7) in collegamento a una *porticus* ridotta¹²². La fontana sembra ispirata alle facciate dei ninfei nello spazio pubblico. Assai diffuse sono le fontanelle a ninfeo di dimensioni differenti, per lo piú rivestite con decorazione a mosaico. Ma anche le piú grandi tra queste sembrano ancora essere imitazioni in miniatura di grandi fontane da giardino situate in parchi di lusso. Alcuni anni fa se ne è trovato un significativo resto sul Quirinale¹²³.

Due tra le piú belle fontane a mosaico pompeiane si trovano nella Casa della Fontana grande e nella Casa della Fontana piccola (VI 8,22.23), situate l'una accanto all'altra¹²⁴. Come preziosi mobili, sono installate sull'asse degli ingressi di casa, cosí che lo sguardo di chi entrava nella casa doveva immediatamente cadere su di esse.

Che anche queste fontanelle valessero per tutto ciò che comportava l'associazione con la villa, si vede da come sono inserite in pitture illusionistiche di ville e di paesaggi idilliaci. Un bell'esempio è offerto dalla piccolissima Casa del Granduca (VII 4,56)¹²⁵. Questa è costruita su una stretta striscia di terreno, dalle proporzioni infelici, ed è costituita soltanto da pochi ambienti ai lati dell'angusto atrio. Anche qui la fontanella a mosaico si trova nel cortile e sull'asse visivo. Tre colonne e mezzo tentano di dare all'ambiente l'aria di un peristilio. Grazie a una ampia apertura, il *tablinum* si trasforma in «sala di giardino», grazie a una grande finestra una stanza si apre ugualmente sulla «parte a

villa». La vasca di fronte alla fontana è tripartita, anche qui, come nella villa in miniatura: avremo nuovamente a che fare con piccole vasche per pesci. Ma di estrema importanza per l'effetto generale era il fatto che tutte le pareti erano decorate con *opus topiarium*. Al di là di un cancello all'altezza dei fianchi lo sguardo incontra un paesaggio con parco. Anche qui un tavolinetto di marmo concilia abilmente illusione e realtà. Nella Casa dell'Orso¹²⁶, non più grande e non meno irregolare, il cortile è organizzato in maniera del tutto analoga; anche qui si trova una stanza panoramica, ma per le colonne non c'era più spazio a disposizione. Per questo le pareti ai lati della fontana di più ampie proporzioni furono decorate ancora più riccamente. Di fronte alla veduta di giardino un tempo si vedeva una ninfa di fontana (come nella Casa di Sallustio) e una sfinge come bocca di fontana, nella zona superiore ancora un gruppo di animali e, sopra la fontana, si vedeva Venere nella conchiglia. Dobbiamo brevemente occuparci anche di queste raffigurazioni estese su ampie superfici.

8. Grandi raffigurazioni per piccoli sogni.

Come motivi di questi affreschi, che ricoprono per lo più pareti intere, ricorrono --chiaramente secondo la combinazione richiesta -- sempre gli stessi temi, in cui ci siamo imbattuti prima nella Casa dell'Efebo: giardini riccamente decorati con pergole, fontane e statue; vedute di paesaggi con ville marittime e di campagna; *paradeisoi* e cosiddetti paesaggi sacri e nilotici¹²⁷. Le Case della Fontana piccola e della Fontana grande offrono esempi particolarmente ricchi¹²⁸.

Le pitture di grandi dimensioni furono trovate specialmente nelle case piccole, in cui c'erano pochi elementi costruiti tipici delle ville oppure mancavano del

tutto. In questo ambito venivano impiegate come la forma piú economica di imitazione delle ville. In ciò colpisce ancora una volta che siano state utilizzate quasi esclusivamente nell'area del giardino – sia come semplice facciata sia come decorazione di un elemento porticato.

Nella Casa di Romolo e Remo (VII 7,10)¹²⁹, di dimensioni medie, si vedeva sulla parete di chiusura del piccolo «peristilio ridotto» un parco decorato di statue con le già note ninfe di fontana, una statua di Sileno e un grande cratere di marmo. Nel portico adiacente, la parete si apre e lascia scorrere lo sguardo su un quieto giardino zoologico. Nella piccolissima Casa dei Cei¹³⁰ non restava piú spazio nel cortile per un elemento porticato, per quanto ridotto. Così se ne decorarono le pareti con i grandi affreschi di un paesaggio nilotico, di un paesaggio sacro egittizzante e di un grande *paradeisos*. Di fonte alle pitture di giardino, su un fondo scuro, si vedono anche qui fontane in marmo dipinte, ampie conche sostenute da sfingi. Come le si collegasse immediatamente con il giardinetto vero e proprio nel cortile, si vede da una ninfa di fontana in marmo, che sembra versare l'acqua da una conca nel canaletto terminante ai suoi piedi, che circonda il cortile e che in pratica serve senza dubbio come deviazione per l'acqua piovana, ma che nel contempo fu ovviamente considerato come un *euripus* in miniatura! Un piccolo stanzino nell'angolo del cortile è aperto su questa atmosfera idilliaca tipica delle ville come stanza di giardino con ampia finestra, ma negli ultimi anni della città serví già come ripostiglio.

Come ha visto giustamente K. Schefold, le grandi pitture parietali fanno la loro comparsa a Pompei soltanto in epoca vespasiana. Nei sistemi parietali dal Secondo fino al Quarto Stile, soggetti simili sono stati rappresentati solamente su fregi o come *pinakes*. Tuttavia le pitture di grandi dimensioni non sono una novità di questo periodo, per quanto si possano ben adattare

alla nostra idea di stile flavio. Da Vitruvio (VII 5,2) sappiamo che, alla sua epoca e in quella precedente, si decoravano, a causa della loro lunghezza, *ambulationes* con pitture di porti, promontori, coste, fiumi, sorgenti, stretti, santuari, foreste, montagne, greggi e pastori; in periodo augusteo, secondo Plinio (*Nat. hist.*, XXXV, II6), soprattutto un certo *Ludius*(?) aggiunse a questo repertorio ellenistico nuovi temi ora significativamente in stretta relazione con la villeggiatura, cioè *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* («ville, porti e temi paesaggistici, boschi sacri, boschi, colline, stagni con pesci, euripi, fiumi, litorali, secondo il gusto di ciascuno, e introdusse varie rappresentazioni di personaggi ritratti in atto di passeggiare a piedi o in barca, di recarsi, sulla terra ferma, alle loro ville a dorso d'asino o in veicoli, o anche in atto di pescare, di catturare uccelli, di cacciare o di vendemmiare»). Dal contesto risulta che *Ludius* dipingeva affreschi, non tavole¹³¹. Tali raffigurazioni vengono dapprima inserite come «vedute» nei porticati stessi delle ville e più tardi saranno state imitate anche in ville più modeste e case in quanto «sostitutivo», *blandissimo aspectu minimoque impendio* (Plin., *loc. cit.*, I I7). Merita di essere sottolineato il fatto che la funzione di accrescere le reali proporzioni, *qualia quis optaret*, viene descritta dai contemporanei dei proprietari di case pompeiani. La tarda comparsa delle pitture a Pompei è spiegabile, da una parte, con l'attività edilizia straordinariamente ampia posteriore al terremoto del 62, ma, dall'altra, con il gusto abitativo, qui predominante, orientato verso una decorazione tipica delle ville. Un esempio ulteriore di quanto sia problematico voler leggere «sviluppi stilistici» in prodotti artistici di derivazione.

Queste pitture avevano all'origine il carattere di veduta, come si può ancora vedere dalle cornici in un'altra serie di pareti. Ne abbiamo già incontrato esempi nella Casa dell'Efebo, nella Casa della Fontana piccola e nella Casa dei Cei. Particolarmente eloquente per il nostro contesto è una parete nella Casa delle Amazzoni¹³². Al di là di una balaustra di giardino di marmo, sulla quale si trovano nuovamente i prediletti uccelli rari, si vedono – oltre un parco – non meno di tre ville marittime situate su isole. Un'edicola in primo piano con divinità egizie evoca il carattere di bosco sacro del giardino. Una ghirlanda di edera incornicia la veduta.

Il rapporto tra rappresentazioni di *paradeisoi* e la villeggiatura è testimoniato da notizie su riserve di caccia in grandi residenze di campagna¹³³. Si tratta di un'usanza derivata, in ultima analisi, dall'Oriente attraverso la mediazione delle riserve di caccia dei principi ellenistici¹³⁴. Polibio (32,15) racconta quanto Scipione l'Emiliano fosse schiavo della passione per la caccia nelle riserve reali di Macedonia. Un rilievo al Vaticano¹³⁵, un tempo, forse, facente parte di una balaustra in marmo, dà un'idea di come una riserva di caccia romana potesse trasformarsi in un *paradeisos*. Al di là di un recinto di giardino orlato di erme, di fronte al quale si trovano statue di amorini in nicchie ricoperte di vegetazione, si apre la riserva di caccia. Anche la rappresentazione di un *paradeisos*, mitologicamente nobilitato, nella Casa di Orfeo¹³⁶ può essere direttamente collegata, grazie a un passo di Varrone¹³⁷, con la vita nelle ville dei potenti, per cui è indifferente se per i proprietari pompeiani un tale rapporto fosse cosciente oppure no: Q. Ortensio, quando cenava con ospiti nella sua riserva di caccia presso Ostia, era solito far intervenire uno schiavo travestito da Orfeo, che con il canto e la musica attirava a sé gli animali. L'enorme affresco ricopre l'intera parete posteriore della piccola casa pompeiana e, come la fontana, è

visibile già dall'ingresso della casa. Due vedute di giardino – da ninfei sistemati a grotta (!) – assicurano anche qui l'associazione con la villa.

È evidente, e caratteristico del nuovo gusto, che una pittura inserita in questo modo per attirare lo sguardo acquisisca un effetto ostentatamente suggestivo, in aderenza alla nuova funzione che si differenzia dall'originaria successione delle pitture in lunghe *ambulationes*.

In questi affreschi anche la qualità artistica non è granché. Gli animali si ripetono in maniera stereotipata e sono messi insieme dai pittori chiaramente *ad hoc* secondo un repertorio di tipi presenti nei loro campionari¹³⁸, per cui abbastanza spesso non emerge alcuna connessione narrativa, quando addirittura il nesso non risulta assurdo. Accanto a pacifici gruppi di animali, si trovano rappresentate scene di caccia e, in misura particolarmente numerosa, lotte di animali. Il paesaggio rupestre della Casa della Caccia antica riunisce questi due tipi di raffigurazione¹³⁹. Probabilmente, non di rado, nei committenti all'idea del *paradeisos* si sovrapponeva il mondo dell'anfiteatro con le lotte gladiatorie e le *venationes*. È significativo che anche nella «Caserma dei Gladiatori» (V 5,3) si trovi l'affresco di un *paradeisos*¹⁴⁰.

Per la comprensione delle vedute di paesaggi esotici, soprattutto egizi, abbiamo acquisito un'indicazione importante grazie alla funzione delle pitture sulle basi dei letti della Casa dell'Efebo. Essa viene confermata dal fatto che questo tema compare, in grandi dimensioni, quasi esclusivamente in connessione con fontane o corsi d'acqua. Anche tra le pitture di ville di *Ludius* si annoveravano certamente *euripi*, e nella villa in miniatura di Via dell'Abbondanza ci siamo imbattuti nel riflesso di un *euripus* tipico delle ville con decorazione statuaria egizia. Il significato di queste pitture di paesaggi egizi sembra dunque consistere soprattutto nel fatto di accrescere l'atmosfera idilliaca propria delle

ville, realizzata da un'architettura o da una decorazione oppure dipinta secondo la realtà immediata, grazie ad allusioni a paesaggi famosi e idilliaci noti per lo spensierato piacere di vivere. Non per niente Seneca (Ep. 51,3) paragona Baia e Canopo come quintessenza del lusso (e della dissolutezza)¹⁴¹.

Le cose non saranno andate diversamente con le pitture di paesaggi bucolici, mitologici e sacri di grandi dimensioni. Anche la veduta su questi mondi poteva offrire ai sensi vaganti del proprietario, che si godeva l'atmosfera idilliaca del suo giardinetto, punti prospettici avvolti da una certa aura. Ancora una volta, il mondo dei potenti si offre come paragone. Nerone si fece realizzare una riserva di caccia e un paesaggio bucolico intorno alla sua *domus aurea*, per poter vivere «come un uomo»¹⁴².

Caratteristico del gusto dei proprietari delle case pompeiane rinnovate dopo il terremoto è il fatto che spesso importava loro ben poco di collegare le vedute estese su ampie superfici con un contesto architettonico sensato o anche soltanto di far aggiungere l'accento di una cornice adeguata allo spazio. Non aveva alcuna importanza se le pitture erano sistemate l'una accanto all'altra o l'una sopra l'altra e in quale successione. Fondamentali erano la grandezza, che saltava agli occhi, e la molteplicità degli stimoli associativi offerti. Le cose e i mondi desiderati dovevano essere «evocati» nella maniera più concreta possibile.

Un esempio caratteristico è costituito dal ninfeo della Casa del Centenario¹⁴³. Lo zoccolo della parete, in cui corre un passaggio, è concepito come una balaustra di giardino, da cui pende dell'edera e ai cui piedi sono visibili volatili e lucertole. Ma al di sopra lo sguardo cade su un vivaio di pesci con ricco repertorio di specie marine¹⁴⁴. Ai lati seguono pitture di giardino con conche di fontana sostenute da sfingi, a noi già familiari. Le pare-

ti d'ingresso e di chiusura, infine, sono ricoperte nuovamente con raffigurazioni di riserve di caccia. In mezzo alla parete di chiusura, tuttavia, c'è una vera e propria fontana dipinta con imitazioni di varietà di marmo rare, la cui acqua fluiva attraverso una scala di marmo in una grande vasca. In questo spazio con fontana l'elemento che collega quanto è costruito a quanto è dipinto è ancora una volta l'universo del giardino proprio della villa di lusso. Ogni singolo soggetto ricorda un determinato elemento, ma nell'insieme si tratta di un aberrante *mixtum compositum*. Qui diventa quanto mai chiaro che per i fruitori di una decorazione di questo genere erano importanti soprattutto i molteplici stimoli immaginativi, che li aiutavano a immedesimarsi in quel mondo idilliaco. Essi devono aver disposto di una capacità associativa che superava anche i contrasti più violenti con la realtà!

Ora dovremmo considerare, secondo quanto ci siamo prefissi, la decorazione pittorica degli ambienti rappresentativi di case significative modernizzate negli ultimi decenni della vita di Pompei. Già a partire dal I secolo a. C., i sistemi parietali delle case pompeiane sono imitazioni delle decorazioni murali delle abitazioni del ceto elevato di Roma. Là, come a Pompei, continuarono a essere particolarmente apprezzate fino al cosiddetto Quarto Stile, almeno negli ambienti più rappresentativi, l'articolazione architettonica delle pareti e le vedute prospettiche. Anche le pareti tarde, dal carattere più chiuso, vengono arricchite di una dimensione fantastica per mezzo di prospettive architettoniche «a squarci» e irreali. Il modello originario, le impressionanti architetture delle residenze dei principi, continuò anche in questo caso ad avere un'influenza, ma, naturalmente, non si sarà stati consapevoli della fonte originaria.

Nelle case più tarde, emerge in primo piano un elemento, che è da mettere in specifica relazione con l'i-

mitazione delle ville. Si tratta delle «pinacoteche», come tali descritte in maniera persuasiva da K. Schefold¹⁴⁵. Esempi particolarmente convincenti, di età vespasiana, sono offerti, come è noto, dalla Casa del Poeta tragico (VI 8,3) e dalla Casa dei Vettii (VI 15,1), abitata in ultimo da una famiglia di liberti¹⁴⁶, la quale rappresenta anche un esempio importante di imitazione delle ville per mezzo di un «giardino con statue»¹⁴⁷. Quanto, in tali «pinacoteche», programmi normativi conformi ai campionari delle botteghe determinassero la scelta, lo dimostrano le relative composizioni¹⁴⁸. Ogni visitatore di Pompei sa come spesso, anche in questo caso, si sia voluto strafare e si siano dipinti perfino ambienti piccolissimi a mo' di «pinacoteca». A questo aumento di pretese si contrappone un altro fenomeno, su cui è stata ripetutamente richiamata l'attenzione. Nelle ultime decorazioni parietali è riscontrabile in molti particolari la disgregazione della vecchia partizione architettonica della parete. Anche nella Casa dei Vettii si trova un esempio convincente. In questo caso un fregio con pesci¹⁴⁹, in altri casi, e spesso, singoli motivi vengono ingranditi in maniera sproporzionata e inseriti nella parete senza riguardo per il resto dell'impianto. Da una parte, ai committenti interessa una rappresentazione evidente di determinati temi, dall'altra essi hanno una predilezione per un «disegno da carta da parati» con forti contrasti cromatici¹⁵⁰. Sono caratteristiche che possono essere collegate immediatamente con gli enormi affreschi nei giardini e con la loro «cornice» e che possono essere attribuite al nuovo «gusto».

È evidente che difficilmente si sfugge al pericolo di sopravvalutare l'importanza della pittura pompeiana a causa del suo particolare stato di conservazione. Ciò vale non soltanto per la sua qualità – soprattutto nelle case tarde e nel caso delle rappresentazioni figurate – e per il suo valore di testimonianza dei capolavori per-

duti della pittura greca su tavola, ma, soprattutto, per la funzione e il significato di questo mondo figurativo nel contesto generale della cultura neroniana-flavia a Pompei e nel «ménage quotidiano» dei Pompeiani. Nella decorazione pittorica dei loro ambienti interni, come nell'arredo dei loro giardini con statue e fontane, ai Pompeiani sarà interessato in primo luogo un effetto il piú possibile sfarzoso e rappresentativo. In fondo si tratta di un fenomeno analogo a quello della pittura prospettica di Secondo Stile presente nelle ville. Se si considerano le pareti pompeiane almeno degli ultimi due decenni come componente di un gusto abitativo di derivazione, di seconda e terza mano, allora si giudicherà con molto scetticismo la loro forza espressiva immediata quanto a profondità di pensiero, cultura e religiosità. Tuttavia, in questa sede non desideriamo addentrarci ulteriormente in questo campo vasto e difficile.

9. *Gusto abitativo e identità culturale.*

Gli esempi presi in considerazione ci hanno condotti dall'articolata villa in miniatura attraverso case, in cui erano incorporate una o Piú parti architettoniche caratteristiche delle ville, fino alla «mobilia da giardino» in muratura, ai complessi decorativi statuari e infine alle grandi pitture parietali e «pinacoteche». All'architettura «costruita» abbiamo concesso lo spazio piú ampio e attribuito un alto valore espressivo, poiché essa richiese, in fatto di spesa, progettazione e identificazione, il massimo coinvolgimento da parte del proprietario. In questo caso possiamo essere sicuri che non abbiamo a che fare soltanto con una decorazione adottata per un fatto di moda. Per lo meno, alla base delle differenti disposizioni di natura edilizia deve esserci un'idea con-

sapevole. Lo stretto collegamento degli elementi costruiti con gli altri elementi decorativi concernenti il nostro punto di vista ha permesso di includere questi ultimi nell'analisi e, quindi, di ampliare notevolmente l'estensione e l'efficacia delle testimonianze relative al «gusto abitativo».

Il quadro che ne risulta è chiaro: per quanto fossero diverse le forme, i mezzi applicati e il grado di illusione raggiunto, i proprietari volevano conferire alle proprie abitazioni un'aria da villa. Tutti avevano davanti agli occhi lo stesso ideale di felicità connesso a un mondo fatto di lusso. E dappertutto si trovano le stesse caratteristiche di un gusto di derivazione, defunzionalizzato e reso estraneo rispetto ai propri modelli a motivo di un processo di accumulazione e commistione. È il gusto di un vasto ceto di Pompeiani benestanti completamente orientato verso il mondo di valori e lo stile di vita dei ricchi; le loro possibilità finanziarie molto diverse portano a grandi differenziazioni nei risultati.

Ciò diventa chiaro se si mettono le une accanto alle altre, nella stessa scala, le piante delle case più importanti discusse. Le forme architettoniche più interessanti e «originali» dell'imitazione delle ville erano reperibili in case di medie dimensioni. Esse presentano una superficie coperta decisamente inferiore rispetto a quella delle grandi *domus* ellenistiche del ceto elevato sannitico e delle case più grandi del I secolo a. C. (per esempio, *Ins. occ.*, Casa del Menandro). Ciò vale anche per la villa in miniatura di Via dell'Abbondanza, che appartiene allo stesso ordine di grandezza della Casa di Apolline, della Casa dell'Ancora, dell'Efebo, del Moralista, degli Amorini dorati ecc. Rispetto a queste, la villa in miniatura presenta soltanto il vantaggio del grande giardino, ma bisogna tenere conto che i prezzi dei terreni in questa parte della città meno popolata erano più bassi. Anche le dimensioni spaziali di queste case di media

grandezza possono essere tra loro paragonate facilmente. I loro proprietari appartenevano chiaramente a un «ceto medio» benestante, che sembra avere avuto particolarmente a cuore far proprio il gusto abitativo orientato verso l'imitazione delle Ale.

Ma lo stesso gusto abitativo domina anche in case piccole e piccolissime, che non di rado sono costituite soltanto da un atrio stretto con poche camere anguste e da un cortile di pochi metri quadrati con o senza l'elemento di un porticato ridotto. Valgono come esempi la Casa del Granduca, dei Cei e dell'Orso. Grazie alle caratteristiche descritte, il nuovo gusto abitativo può esprimersi in quasi tutte le condizioni di spazio e conformemente a ogni situazione finanziaria. Tuttavia, poiché nelle case piccole ci si deve per lo più limitare alle decorazioni parietali, i risultati appaiono in questo caso stereotipati e non manifestano l'ampiezza di variazioni delle case con elementi costruiti tipici delle ville.

In questo tempo il nuovo gusto penetra anche nelle grandi *domus* antiche. Ne abbiamo incontrato esempi nella Casa del Centenario e nella Casa di Sallustio. Se si prescinde da occasionali fontane, *piscinae*¹⁵¹ e grandi triclini, qui colpisce la mancanza di elementi costruiti di dimensioni maggiori. Testimonianze chiare del nuovo gusto si trovano soprattutto nella decorazione pittorica di singoli ambienti. Alcune delle antiche *domus* sannitiche, come la Casa del Fauno, restarono quasi completamente prive di realizzazioni nel nuovo gusto. Qua e là sembra che le antiche pitture siano state restaurate anche accuratamente. Ciò non ha un gran peso, poiché si deve tenere in considerazione che di regola, dopo il terremoto, la ricostruzione è stata portata avanti con intensità molto maggiore nelle case di medie dimensioni e più piccole che non nella maggior parte delle grandi *domus* antiche. Ciò dipende dal fatto che i proprietari delle prime traevano i propri guadagni a Pompei

stessa e dovevano continuare a vivere nella città, mentre le famiglie piú ricche se ne saranno sicuramente andate dopo il 62, ammesso che fino ad allora abbiano vissuto ancora a Pompei (cfr. Sen., *Quaest. nat.*, VI 1,1)¹⁵². Purtroppo, quindi, non possiamo dire niente a proposito del loro gusto abitativo.

Il quadro concorda con i risultati del lavoro di P. Castrén sull'*ordo* di Pompei. Egli ha dimostrato che, per quanto riguarda la composizione dell'*ordo* e i magistrati, già nel periodo claudio-neroniano si annunciano cambiamenti profondi, che diventeranno poi del tutto evidenti negli anni tra il terremoto e la distruzione della città. Arrivano ad avere influenza politica molti Pompeiani di famiglie che fino ad allora erano o totalmente sconosciute o che da decenni non erano piú rappresentate nell'*ordo*. Nello stesso tempo scompaiono i nomi delle famiglie che, dagli inizi del periodo augusteo fino all'epoca claudia, avevano conservato, incontestati, la guida politica e sociale. «The rise of the new families and of the descendants of freedmen is a proof of a gradual replacement of the landed aristocracy in the administration of the municipalities, a development that becomes visible already during the reign of Claudius»¹⁵³. A Pompei (come in altre città italiche) molte persone provenienti da famiglie di liberti facevano parte di questa «plutocracy». Durante la lenta ricostruzione, la situazione economica e sociale della città, in cui gli imprenditori edili, i mediatori, i commercianti e i negozianti dominavano¹⁵⁴, deve aver favorito ancor piú che altrove questo cetto di «arrampicatori sociali» e i proprietari delle nostre case di medie dimensioni appena rinnovate devono aver appartenuto, almeno in parte, a questo strato sociale. Ci siamo imbattuti in parecchi indizi che depongono a favore del fatto che i proprietari di case avevano accumulato il proprio patrimonio con il commercio e i negozi e, in parte, in breve tempo. L'e-

sempio migliore l'offriva l'agglomerato di case accaparrate da Cornelio Tages¹⁵⁵.

Invece, non si può dimostrare la diretta appartenenza all'*ordo* di nessun proprietario delle case da noi discusse. Ma, anche se non era ancora loro riuscita l'ascesa nell'*ordo*, nella vita economica della città essi facevano parte, a ogni modo, della gente importante e collaboravano strettamente con costoro, come dimostrano anche le tavolette cerate di Cecilio Giocondo¹⁵⁶. Che anche i loro desideri fossero quelli delle nuove famiglie inserite nell'*ordo*, lo dimostra la tomba del giovane edile Vestorio Prisco, morto mentre ricopriva la carica (probabilmente 75-76)¹⁵⁷. È significativo che la sua famiglia abbia fatto dipingere sulle pareti della tomba l'ingresso rappresentativo della sua casa, i suoi ricchi servizi di argento (!) –, un giardino lussuoso e un *paradeisos* accanto a raffigurazioni che mostrano il morto in qualità di magistrato e ricordano i giochi gladiatorî da lui organizzati.

Sicuramente, quindi, non abbiamo a che fare con un gusto caratteristico di un determinato gruppo della popolazione definibile in termini giuridici o patrimoniali. Il nuovo gusto abitativo era popolare presso tutti coloro che potevano permetterselo, ma trovò la sua espressione più significativa nelle case, i cui proprietari appartenevano certamente alle famiglie benestanti, ma non alle famiglie di antica ricchezza (con le *domus* più grandi) e che, dopo il terremoto, accumulavano il proprio patrimonio per mezzo del commercio e dei negozi.

I desideri e l'immaginario dei tardi Pompeiani appaiono come catturati dal lusso abitativo del ceto elevato romano. Le architetture di giardino, i boschi sacri, le fontane e le *klinai*, le pinacoteche, le statue vere e quelle dipinte, le vedute paesaggistiche e i *paradeisoi*, i materiali costosi veri e imitati testimoniano un bisogno onnipresente di una forma qualsiasi di partecipazione al lusso delle ville. Tutto lo spazio abitativo era dominato

da imitazioni, costruite o dipinte, di un mondo, cui, in generale, nessuna tradizione propria o esperienza immediata e personale univa gli abitanti e al quale questi potevano avere difficilmente accesso in virtù di una propria formazione letteraria greca. Nei locali d'abitazione quasi nulla parla del loro mondo quotidiano o – lasciando da parte i Larari, che nella loro immediatezza fanno per lo più l'effetto di corpi estranei – dei legami o del comportamento religiosi. Dappertutto si ripetono gli stessi elementi decorativi ci imbattiamo, soprattutto nella scelta degli affreschi, in una uniformità che può avere un effetto deprimente.

Tuttavia, specialmente gli elementi architettonici dimostrano con quale fervore ci si dedicasse alla propria, piccola decorazione desunta dal modello delle ville, quale importanza essa avesse per la vita quotidiana. È significativo che non ci si accontentasse di uno scenario fantastico dipinto. Perfino fisicamente si doveva entrare in contatto con un pezzo di *villa*. Nessun dubbio che questa eco rendesse «più felici», elevasse la realtà e fosse collegata con un gusto di vita nobilitato, che, significativamente, era completamente proiettato all'esterno. Abbiamo visto come, con questa decorazione, ci si rivolgesse, in parte in maniera dimostrativa, a visitatori e passanti negli ultimi anni di Pompei, quindi, ai propri pari. Si voleva mostrare che cosa mai ci si poteva permettere – foss'anche soltanto attraverso immagini – e che si faceva parte di coloro che erano arrivati.

Se queste interpretazioni e riflessioni vanno nella giusta direzione, allora esse hanno delle conseguenze sulla nostra concezione della cultura provinciale tardo-pompeiana. Si potrebbe smettere di vedere nei giardini e nei giardinetti di Pompei commoventi testimonianze di un senso della natura radicato nell'antica tradizione italiana¹⁵⁹, e non sarebbe nemmeno più possibile dedurre dalla decorazione architettonica e figurativa un atteg-

giamento di fondo dei tardi Pompeiani pervaso da un sentimento religioso e dalla cultura greca. Piuttosto, nelle case tarde si dovrebbe vedere innanzitutto una testimonianza dei valori materialistici della società del primo periodo imperiale.

Ci mancano sicure testimonianze archeologiche che consentano di avere un'opinione circa la generale diffusione di questo gusto abitativo. Pompei si trova certamente in una regione disseminata di ville, che offriva stimoli immediati. La costruzione di case relativamente lenta consentì, più spesso che altrove, ristrutturazioni e accorpamenti. E, cosa importante, i proprietari di case pompeiani avevano sicuramente conoscenza diretta del mondo delle ville. Oltre a ciò, con le ville costruite su dislivelli e le grandi case erano penetrati presto nella città elementi della villeggiatura. Il carattere di villa di questi villini di città è evidente specialmente nelle case corrispondenti di Ercolano, in cui del resto sono riscontrabili i fenomeni osservati a Pompei, in parte con varianti più costose¹⁶⁰. Senza dubbio si può attribuire a questi villini di città rappresentativi e alle ville più piccole situate immediatamente di fronte alle porte un importante ruolo di mediazione locale nella formazione del tardo gusto abitativo. Le città sul golfo di Napoli e nel raggio di altri centri di villeggiatura occupano sicuramente, sotto questo riguardo, una posizione particolare.

Ma le condizioni sociali ed economiche possono essere state sostanzialmente simili in altri luoghi della parte romanizzata dell'impero. Testimonianze archeologiche sporadiche, provenienti per esempio dall'ambito dei recinti funerari sistemati a giardino o delle pitture funerarie, che rispecchiano ugualmente il mondo dei desideri terreni, permettono di supporre che altrove si sia pervenuti a simili espressioni¹⁶¹.

P. Veyne ha dimostrato come il personaggio petroniano, grandiosamente esasperato, di Trimalcione sia,

per quanto riguarda stile di vita, immaginario e scala di valori, il prototipo di un fenomeno diffuso della società primoimperiale, quello del *libertus* «libero», indipendente¹⁶². Le figure principali della *cena* sono liberti dello stesso stampo del loro ospite. Come Trimalcione, anch'essi, liberi da legami limitativi con un *patronus*, avevano avuto la possibilità di mettere alla prova il proprio genio e di tentare la fortuna come «imprenditori» nel commercio e nei negozi. Trimalcione si differenziava da loro soltanto per il successo enorme, che Petronio sfruttò per poter rappresentare in pura forma caricaturale le conseguenze funeste per lo stile di vita e l'identità personale.

Da una parte, il benessere rapidamente acquisito e la ricchezza non di rado perfino enorme di questi liberti «liberi» e, dall'altra, le invalicabili barriere, che si opponevano loro contro una carriera magistratuale e un reale riconoscimento sociale, crearono tensioni che poterono trovare espressione nell'autorappresentazione, ancora non regolamentata, con tutte le sue possibilità. Trimalcione investe il patrimonio guadagnato con abilità imprenditoriale e fortuna in una enorme proprietà terriera, rinuncia a ulteriori investimenti e imita il modo di vita di un grande proprietario terriero dei suoi giorni aristocratico e ozioso, con tutto ciò che ne fa parte – ma senza la possibilità di quest'ultimo di svolgere attività politica e rivestire magistrature. All'interno di limiti sociali rigidamente tracciati, egli è l'esempio supremo di uomo arrivato del proprio ceto e cerca di godere la propria «fortuna» con l'ausilio di persone della stessa condizione sociale.

La ricchezza materiale e le possibilità di esibirla procurarono una compensazione al ferreo ordinamento sociale. Quanto ciò fosse valido anche a Pompei e perfino tra i liberti, ha dimostrato J. Andraeu con l'analisi dell'ordine, in cui sono registrati i testimoni nelle tavo-

lette di cera del «banchiere» Cecilio Giocondo¹⁶³. La successione dei nomi sembra riflettere precisamente il rango sociale strettamente dipendente dalla ricchezza del singolo.

I proprietari di case benestanti della Pompei tarda sono assai lontani dalla ricchezza di Trimalcione, ma, ciononostante, avrebbero potuto essere suoi ospiti. Come Trimalcione, anch'essi, con i mezzi a loro disposizione, imitano il mondo del ceto elevato aristocratico. Mentre costoro, nelle proprie case, pensano di stringere tra le mani almeno un brandello di quella che era la realtà dello stile abitativo signorile, Trimalcione con il proprio successo ha ottenuto in apparenza tutta la magnificenza. La satira di Petronio rivela anche questa «realtà» del successo come una grande illusione. Trimalcione rimane – non diversamente dai proprietari di case pompeiani – ciò che era, un liberto. I suoi modi, la sua mentalità, i suoi sentimenti, il suo orizzonte di vita contrastano con la cornice di questo stile di vita e abitativo improntato all'imitazione.

Gli amici di Trimalcione erano gli ideali protagonisti di un gusto abitativo come quello da noi riscontrato nella casa di Trimalcione e nella Pompei tarda. Ancora una volta: chiaramente a Pompei non si tratta di un «gusto da liberti» specifico di uno strato sociale, ma ci sono molti indizi a favore dell'ipotesi che le famiglie di liberti attive nel commercio e nei negozi siano state di primaria importanza come l'elemento sociale più attivo nella formazione e diffusione di questo «gusto abitativo», soprattutto nelle città di provincia italiche¹⁶⁴.

Come abbiamo visto, il gusto abitativo testimonia non soltanto una volontà di partecipazione, ma anche l'illusione di sentirsi partecipi del mondo lussuoso dei potenti che rende più felici. Gli imperatori Flavi sembrano aver tenuto in conto questo bisogno e questa coscienza di vaste cerchie con adeguati provvedimenti di edilizia e pro-

grammi di divertimenti di grande effetto sul pubblico. In questa prospettiva si legga per esempio Stazio, I,6 e IV,2, in cui il popolo ovvero gli invitati si ritrovano con l'imperatore, novello Giove, in un cielo che mette in ombra il passato, un cielo che si manifesta concretamente attraverso ciò che è visto e ciò che è offerto¹⁶⁵. Qui l'illusione viene messa in scena intenzionalmente.

La cultura delle ville dell'aristocrazia romana della tarda repubblica si prestava ottimamente come modello del gusto abitativo di un vasto «ceto medio» con lo sguardo rivolto al ceto elevato, poiché anche questa cultura era composta da elementi presi da un'altra cultura, quella greca, e combinati liberamente. Già in essa si erano verificate profonde discrepanze tra l'organizzazione dello spazio abitativo e la sua utilizzazione, tra forma originaria e forma nuova della decorazione ovvero tra i suoi elementi. Una differenza decisiva tra la cultura abitativa del ceto elevato della tarda repubblica e il gusto abitativo generale nella tarda Pompei, i cui elementi fondamentali, per molti aspetti, rimasero gli stessi, sta però nel fatto che i protagonisti della cultura delle ville del II e I secolo a. C. erano aristocratici di cultura greca, capaci di inserire le forme prese in prestito in nessi logici nuovi.

In futuro si dovrà cercare di considerare il gusto abitativo pompeiano nel quadro dello stile di un'epoca, quella neroniano-flavia. Il nesso, evidente a Pompei, tra cambiamenti nella struttura sociale della popolazione e forme nuove dell'architettura e della decorazione domestica rimanda a un problema più interessante e pressante: quali sono le cause dei profondi cambiamenti stilistici che, a partire dall'età claudia, si verificano in tutti i settori dell'arte e dell'architettura? Certo, anche essi non possono essere spiegati al di fuori di un contesto più ampio.

- ¹ Cfr. le osservazioni sugli aspetti essenziali in H. Drerup, in *MarbWPr*, (1959), pp. 1 sgg. con la bibliografia precedente piú importante. Tra i lavori apparsi successivamente cfr.: J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples*, Cambridge (Mass.) 1970; A. Boethius-J. B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth 1970; Grimal, pp. 219 sgg.; A. G. McKay, *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, London 1975.
- ² Già intorno al 152 a. C. un frammento di Catone ci parla del lusso legato alle ville: E. Malcovati, *Oratorum Rom. Fragm.*, Torino 1955², fig. 185. Cfr. D'Arms, *Romans cit.*, pp. 10 sgg.
- ³ Cfr. le fonti antiche e le testimonianze archeologiche in Noack-Lehmann, pp. 193 sgg.
- ⁴ Cfr., per esempio, *Guidebook*, Malibu The J. Paul Getty Museum 1975.
- ⁵ A. de Franciscis, in *Neue Forschungen*, pp. 9 sgg.; Id., *Die pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis*, Recklinghausen 1975.
- ⁶ M. Rostowzew, in *JdI*, XIX (1904), pp. 103 sgg.; Id., in *RM*, XXVI (1911), pp. 1 sgg.; G. D'Anneò, in «*AttiPalermo*», XVIII (1940), pp. 236 sgg.; W. J. P. Peters, *Landscape in Romano-Camp. Mural Painting*, Assen 1963.
- ⁷ Sul problema da ultimo: B. Fehr, in *MarbWPr*, (1969), pp. 31 sgg.
- ⁸ D. Pandermalis, in *Hellenismus in Mittelitalien*, vol. II, pp. 387 sgg.
- ⁹ Cfr. la dissertazione discussa all'Università di Friburgo, ancora non pubblicata, in M. Leppert sulle ville imperiali romane (1974). P. Zanker, in *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 377 sgg. Per Demetria: *Demetrias*, vol. I, Bonn 1976, pp. 75 sgg.
- ¹⁰ Vitruv., VI,3,8-10; F. Mazois, *Le palais de Scaurus*, Paris 1859³; L. Crema, *L'architettura romana cit.*, pp. 115 sgg., figg. 106-109; A. Boethius-J. B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman cit.*, p. 156. Cfr. F. Rakob, in *Hellenismus in Mittelitalien*, p. 369. Dickmann, *passim*. Sulla discussione relativa al Secondo Stile B. Wesenberg, in «*Gymnasium*» (1992); «*Gnomon*», XLII (1985), pp. 470-88.
- ¹¹ Per la prospettiva qui adottata cfr. da ultimo K. Fittschen, in *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 539 sgg. E G.-Ch. Picard, in *RA*, (1977), pp. 231 sgg., che purtroppo non conosceva il lavoro di Fittschen. Anch'egli rifiuta la derivazione dalle prospettive teatrali. Ma

non riesco a seguire la sua interpretazione metafisica degli spazi «vuoti» nelle prospettive. Invece mi sembra meritevole di maggior attenzione l'argomentazione di Ph. Williams-Lehmann (*Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metrop. Museum*, New York 1953, pp. 82 sgg.). Ma, come modello, mi sembra proporsi in primo luogo non la villa, bensì il palazzo ellenistico. Anche gli affreschi da Oplontis (cfr. alla nota 5) depongono a favore di questa idea. Cfr. B. Wesenberg, in *MarbWPr*, (1975-1976), pp. 28 sgg.

- ¹² Del palazzo relativamente modesto di Pergamo faceva parte l'area dedicata ad Atena con i porticati, la biblioteca e le opere d'arte. Come elementi costitutivi del «palazzo» di tipo ellenistico le aree sacre avevano maggiore importanza dell'abitazione principesca. Cfr. K. Schefold, *Pompejanische Malerei* cit., p. 21; A. Boethius, *The Golden House of Nero*, Ann Arbor 1960, pp. 96 sgg. Sui giardini di palazzo ellenistici cfr. Grimal, pp. 76 sgg.
- ¹³ G. Zimmer, in «Gymnasium», xcvi (1989), pp. 493-520.
- ¹⁴ Per quanto segue cfr. G. Hahn, *Der Villenbesitz der röm. Grossen in Italien zur Zeit der Republik*, Diss. Bonn 1922; W. Kroll, *Die Kultur der ciceronischen Zeit*, voll. I e II, Leipzig 1933. Ora cfr. J. H. D'Arms, in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia*, Acc. Linc. Atti Convegni, n. 33 (1977), pp. 347 sgg. Sulla cultura delle ville: Neudecker 1988.
- ¹⁵ Un bel quadro dell'irrequieto andare e venire dei proprietari di ville abbozza Lucrezio, III, 1060 sgg.
- ¹⁶ O. E. Schmidt, in «Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung», II (1899), pp. 328 sgg. e 466 sgg. (ville di Cicerone), ristampato a cura di H. G. Niemeyer e E. Thomas nella serie «Libelli», vol. 324 (1972) della Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt. Cfr. M. A. Sollmann, in «Studies D. M. Robinson», II, 1953, pp. 1238 sgg. Cfr. Wallace-Hadrill 1988.
- ¹⁷ Cfr. la società che già Cornelia, madre dei Gracchi, riuniva intorno a sé nella sua villa: Plut., *C. Gracch.*, 19,1-2.
- ¹⁸ Sotto l'aspetto archeologico cfr. soprattutto il lavoro di H. Jucker, *Das Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt a.M. 1950; J. M. André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine*, Paris 1966.

- ¹⁹ Cfr. Hahn, *Der Villenbesitz* cit., p. 12. Una delle prime biblioteche sarà stata quella di Perseo V di Macedonia, che Emilio Paolo regalò ai propri figli (Plut., *Aem. Paul.*, 28).
- ²⁰ Cic., *Ad Att.*, I,1,5; 4,3, 5,6; 6,2; 7,1; 8,2; 9,2; 10,3; 11,3; 16,15,18; *Ad fam.*, VII,23,2,3.
- ²¹ SHA (Spartian), *Vita Hadriani*, 26. Cfr. Jucker, *Das Verhältnis* cit., pp. 37 sgg.; B. Kapossy, in «Gymnasium», LXXIV (1967), pp. 38 sgg.; P. Zanker, in Helbig⁴, vol. IV, pp. 155 sgg.; Ch. S. Sweet, in *AJA*, LXXVII (1973), p. 229. Per i concetti greci: Förtsch 1992.
- ²² Cfr. F. Coarelli, in *DArch*, IV-V (1970-71), pp. 476 sgg.
- ²³ De Ruggiero, *Diz. Epigr.* s.v. horti (Lugli); S. Platner-Ashby, *A Topogr. Dict. Of Anc. Rome*, Oxford 1929, pp. 264 sgg. Cfr. Noack-Lehmann, pp. 202 sgg.; Grimal, pp. 107 sgg.
- ²⁴ D. Pandermalis, in *AM*, LXXXVI (1971), pp. 173 sgg.; W. Trillmich, in *JdI*, LXXXVIII (1973), pp. 256 sgg.
- ²⁵ Per le fonti della loro ricchezza: Castrén, pp. 37 sgg.
- ²⁶ Sul problema cfr. *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 14 sgg. e *passim*. Per quanto segue cfr. anche K. Schefold, in *Neue Beiträge zur Altertumswissenschaft* cit., pp. 297 sgg.
- ²⁷ H. Lauter, in *Neue Forschungen*, p. 148. Cfr. inoltre H. Gabelmann, in *BJb*, CLXXVI (1976), pp. 468 sgg., in cui si richiama giustamente l'attenzione sul fatto che l'estensione su una intera *insula* presuppone già la casa con atrio ampliata.
- ²⁸ Le datazioni dei singoli periodi di costruzione, che vengono stabilite nelle ultime ricerche di A. Tschira, F. Rakob e altri, sono destinate a rimanere semplici speculazioni fino alla pubblicazione della casa, e tuttavia anche il secondo peristilio sembra risalire al II secolo a. C. Cfr. ora i risultati delle ricerche di Hoffmann, riferiti da Kockel, p. 493; purtroppo il manoscritto terminato da anni non è ancora pubblicato. Cfr. Hoffmann 1981, 1988, 1992.
- ²⁹ Anche questi sono derivati da modelli ellenistici, cfr. H. Lauter-Bufe, in *Neue Forschungen*, p. 169; K. Fittschen, in *Hellenismus in Mittelitalien*, p. 547.
- ³⁰ Su ciò da ultimo Fittschen, in *Hellenismus in Mittelitalien*, pp. 545 sgg. Cfr. *ivi*, p. 543 anche per il problema relativo alla datazione delle pareti a prospettive di Secondo Stile. Anche se le datazioni più

- tarde sembrano giuste per Pompei, questo stile può essere stato apprezzato in Italia già prima del periodo sillano. Per le pitture architettoniche del Secondo Stile Tybout 1989 con la recensione di B. Wesenberg 1992.
- ³¹ Tavola a colori in K. Schefold, *Vergessenes Pompeji*, Basel 1962, pp. 36 sgg. e 41 sgg., tavv. 32,20.
- ³² F. Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios'II*, in *AbhLeipzig*, XXX, 2 (1914), pp. 31 sgg.; F. Caspari, in *JdI* XXXI (1916), pp. 42 sgg.
- ³³ Si pensi al Palazzo delle Colonne: da ultimo H. Lauter, in *JdI* LXXXVI (1971), pp. 149 sgg. Per il legame con l'architettura di palazzo (imbarcazioni di apparato per la navigazione sul Nilo dei Tolomei): M. Nowicka, in «*Bibl. Antiqua*», IX (1969), pp. 154 sgg.
- ³⁴ Eschebach, 1970; *Guida*, p. 326.
- ³⁵ Noack-Lehmann, *passim*.
- ³⁶ Cfr. A. Boethius-J. B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture* cit., p. 157, fig. 82.
- ³⁷ Già Noack-Lehmann, pp. 202 sgg. hanno richiamato l'attenzione sulle corrispondenti case con disposizione a terrazze a Roma.
- ³⁸ Spinazzola, vol. I, pp. 435 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 17 sgg.; *Guida*, pp. 199 sgg.
- ³⁹ A. Maiuri, *La casa del Menandro*, Roma 1933; Schefold, *Wände*, pp. 38 sgg.; *Guida*, pp. 175 sgg. Nel tardo I secolo a. C. il fenomeno è documentabile anche altrove. Cfr. la ben scavata *domus* III a Bolsena (*Bolsena II. Les architectures*, Roma 1971, pp. 234 sgg. tav. 9). Loggia nel SUNY-House a Cosa (V. J. Bruno, in «*Archaeology*», XXIII (1970), pp. 233 sgg.). Cfr. Ling 1983.
- ⁴⁰ Sul terremoto e la sua cronologia cfr. da ultimo R. Etienne, *Pompeji*, Stuttgart 1974, pp. 9 sgg. con bibliografia; J. P. Adam, in E. Guidoboni (ed.), *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989, pp. 460-74.
- ⁴¹ Per la datazione fondamentale Maiuri, *passim*. Ma cfr. le obiezioni di J. Andreau, in «*Annales économies-sociétés-civflisations*», XXVIII (1973), pp. 369 sgg.
- ⁴² Pubblicazione: Spinazzola, vol. I, pp. 369 sgg.; A. Maiuri - R. Pane, *La casa di Loreio Tiburtino e la villa di Diomede in Pompei*, «*Mon-Pitt Pompei*», II, 1, 1947. Tra la numerosa bibliografia cfr. E. D.

- van Buren, in *MemAmAc*, XII (1935), pp. 151 sgg.; H. Jucker, *Das Verhältnis* cit., pp. 28 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 50 sgg.; H. Drerup, in *RM*, LXVI (1959), pp. 164 sgg.; Id., in *MarbWPr*, (1959), p. 14; H. Kähler, *Rom und seine Welt*, München 1960, pp. 217 sgg.; F. Rakob, in Th. Kraus (a cura di), *Das röm. Weltreich*, Berlin 1967, pp. 184 sgg., n. 85; A. Boethius J.A. Ward-Perkins, *Etruscan* cit., pp. 315 sgg.; A. G. McKay, *Houses, Villas* cit., pp. 44 sgg.; Castrén, p. 184; *Guida*, pp. 240 sgg. Stando al sigillo trovato nel primo *cubiculum* a sinistra dell'ingresso (Spinazzola, p. 369 fig. 414) la casa potrebbe essere appartenuta a un *D. Octavius Quartio*, del quale per altro non sappiamo niente (Della Corte, pp. 370 sgg., n. 800, con combinazioni fantasiose sulla base delle iscrizioni murali; Castrén, p. 199, n. 285). Cfr. Sear, p. 93; Jung 1984, pp. 106 sgg.
- ⁴³ Maiuri, pp. 152 sgg.
- ⁴⁴ Stando alla documentazione figurativa, questi ponticelli erano quanto mai usuali nei paesaggi delle ville. Quasi nelle dimensioni tipiche delle ville, li troviamo lungo l'*euripus* nel *praedium* di *Julia Felix* (II,4,3). Schefold, *Wände*, pp. 53 sgg.; *Guida*, pp. 244 sgg. con pianta; Döhl, p. 101.
- ⁴⁵ Cic., *Ad Qu. fr.*, 3,7,7 e *De leg.*, 2,2. Grimal, pp. 296 sgg. La cosiddetta villa dei Pisoni offre due esempi (L. Crema, *L'architettura romana* cit., p. 232 fig. 251; D. Mustilli, in *RendAccNapoli*, n.s. XXXI (1956), pp. 77 sgg.; H. Drerup, in *MarbWPr* (1959), p. 3. Altri esempi: F. Rakob, in *RM*, LXXI (1964), pp. 182 sgg., specialmente fig. 9.
- ⁴⁶ S. Aurigemma, *Villa Adriana*, Roma 1961, pp. 100 sgg.; F. Rakob, in Th. Kraus (a cura di), *Das röm. Weltreich* cit., pp. 190 sgg., fig. 30.
- ⁴⁷ Noack-Lehmann, pp. 205 sgg.; D. Mustilli, in *RendAccNapoli* cit., pp. 91 sgg.; H. Drerup, in *MarbWPr* cit., p. 9, in cui, tuttavia, lo «sviluppo» tipologico è, a mio giudizio, eccessivamente enfatizzato. Cfr. *Hellenismus in Mittelitalien*, vol. II, pp. 377 sgg.
- ⁴⁸ Plin., *Ep.*, 11,17; V,6. Cfr. Plinio il Giovane, *Lettere scelte con commento archeologico* di K. Lehmann-Hartleben, 1936, pp. 42 Sgg.
- ⁴⁹ Spinazzola, vol. I, p. 390 fig. 443; vol. II, pp. 973 sgg., tavv. 90-96. Cfr. Jucker, *Das Verhältnis der Römer* cit., p. 28.
- ⁵⁰ Spinazzola, vol. I, p. 383, figg. 432 sgg.

- ⁵¹ Cic., *Ad Att.*, 1,16,15.17; 1,13,1; Cic., *De leg.*, 2,3,7. Cfr. il santuario di Ercole nella villa di *Pollius Felix* a Sorrento: Stat., *Silv.*, III,1. Un esempio è offerto dalla villa di Brioni: A. Gnirs, in *ÖJh*, XVIII (1915), suppl. pp. 99 sgg. Per l'utilizzazione di un *sacellum* come *diaeta* cfr. Ph. Williams-Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale*, New York 1953, p. 107; ivi, alla p. 123 ulteriori esempi di «santuari» nelle ville.
- ⁵² Spinazzola, vol. I, p. 396 sgg. figg. 454-57,461; Döhl, pp. 149 sgg. Il «fanciullo convolpoca» trasformato in Eraclisco (Spinazzola, vol. I, fig. 456) è un interessante esempio di trasformazione conforme al gusto del proprietario. Il mito, frequente e noto, consentiva la comprensione, a livello contenutistico, del capolavoro ellenistico. Anche la testa di bronzo intesa come doccione tra le zampe della sfige rivela una connessione con il racconto mitico. Cfr. *Aquileia e Milano* (Antichità Altoadriatiche IV, 1973), pp. 105 sgg. fig. 7; *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale*, vol. 1, Bologna 1964, tav. 28, n. 62; vol. II, 1965, tav. 146, n. 224 (indicazioni di H. Pflug).
- ⁵³ Cfr. il museo nel parco della villa di Varrone presso Cassino, sotto la cui denominazione probabilmente non ci si deve immaginare niente di più di una *porticus* conformemente decorata di statue: Varro, *De re rust.*, III,5,8. Cfr. K. Schefold, *Pompejanische Malerei* cit., in cui il concetto è inteso, tuttavia, in maniera molto ampia. R. Neudecker richiama la mia attenzione su una breve composizione metrica, che – collocata sul fusto di un'erma – annuncia il programma decorativo di un *musaeion* di un giardino del genere in una villa sulla via Appia (NSc, (1926), p. 284).
- ⁵⁴ Spinazzola, vol. I, pp. 402 sgg. figg. 458 sgg.
- ⁵⁵ Spinazzola, vol. I, p. 391, figg. 444,445- Schefold, *Wände*, p. 53, n. 1. Per la tematica cfr. sotto pp. 199 sgg.
- ⁵⁶ Spinazzola, vol. I, p. 411, figg. 470, 478. Ciò richiama alla mente le statue circondate di edera dall'aspetto di giardinieri nella villa del fratello di Cicerone (Cic., *Ad Qu. fr.*, 3,1,5). Cfr. Jucker, *Das Verhältnis der Römer* cit., p. 43; M. Kunze, in *Hellenistische Poleis*, vol. III, Berlin 1974, p. 1611.
- ⁵⁷ Spinazzola, vol. I, p. 409 figg. 467, 468.
- ⁵⁸ Per le figure di fontana cfr. B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenist.*

- und röm. Zeit*, Zürich 1969, pp. 40, 60. Per la diffusione dei «ninfai» nelle ville cfr., tra l'altro, Grimal, pp. 304 sgg.
- ⁵⁹ Noack-Lehmann, pp. 70 sgg., 186, 221 sgg.; Neuerburg, p. 131, n. 35, fig. 49.
- ⁶⁰ Spinazzola, vol. I, pp. 410 sgg.
- ⁶¹ Spinazzola, vol. I, p. 412 fig. 472.
- ⁶² Cfr. la vasca decorata con pitture di pesci nella Casa di Epidio Sabino, IX 1, 22 (Schefold, *Wände*, p. 237).
- ⁶³ Cfr. i passi in RE, XX, tomo 2, 1950, coll. 1783 sgg., s.v. *piscina* (di K. Schneider). Esempi archeologici in G. Schmidt, *Il livello antico del Mar Tirreno*, 1972.
- ⁶⁴ J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples* cit., p. 41.
- ⁶⁵ Drerup e Rakob (cfr. nota 42) hanno sopravvalutato a mio giudizio la forza espressiva estatica del complesso, interpretando la rigida fuga prospettica come fenomeno stilistico. Se immaginiamo che nell'edicola sia stata collocata una statua, o anche soltanto una statuetta della grandezza delle due Muse, questa dovrebbe aver impedito la vista per lo meno degli elementi molto lontani della prospettiva. Anche la parte inferiore non rettilinea dell'*euripus* dà da pensare.
- ⁶⁶ L'unica descrizione dettagliata della casa si trova nel manoscritto inedito di T. Warscher, *Key to the «Topographischer Index für Pompeji» of Helbig*, vol. I, 1954, pp. 68-83, depositato presso la Biblioteca del Deutsches Archäologisches Institut di Roma (Ib Pompeji 5269). Vi sono citate anche le più importanti descrizioni precedenti: E. Breton, *Pompeia décrite et dessinée*, 1855², p. 271; G. Morelli, *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875, pp. 115 sgg.; Mau, p. 368; Schefold, *Wände*, pp. 102 sgg.; *Guida*, pp. 287 sgg.; Döhl, pp. 104-109. (con analisi delle relazioni di scavo riguardo la decorazione marmorea). La vecchia identificazione, proposta per primo dal Morelli, della casa con quella di un certo *A. Herennuleius Communis*, che firma sulle tavolette cerate di Cecilio Giocondo (Castrén, p. 175, n. 192; Andreau, pp. 191, 217) è frutto di confusione, come ha potuto dimostrare Döhl. Nella casa furono rinvenuti strumenti chirurgici. Anderson 1990, p. 234.
- ⁶⁷ Illustrazione del complesso, oggi totalmente rovinato, in A. Ippel, *Pompeji*, Leipzig 1925, p. 110, fig. 103.

- ⁶⁸ W. Helbig, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868, p. 68, n. 240.
- ⁶⁹ Breton, *Pompeia décrite* cit., p. 272: «Les murailles de la terrasse étaient couvertes de peintures peu soignées représentant des arbuttes, des oiseaux et plusieurs figures qui semblent être des esclaves apportant des plats». Cfr. Döhl, pp. 111 sgg.
- ⁷⁰ Cfr. l'organizzazione spaziale sulla parete di fondo della Casa III 2,1 («Trebius Valens»), Spinazzola, vol. I, pp. 281 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 56 sgg.; F. Rakob, in *RM*, LXXI (1964), p. 183. Anche la fontana con *piscina* corrisponde all'organizzazione nella casa di Apolline. Sear, pp. 68 sgg.
- ⁷¹ Döhl, p. 109, giustamente ha ricordato la Casa del mosaico di Nettuno e Anfitrite a Ercolano (V 6,7: A. Maiuri, *Ercolano*, vol. I, Roma 1958, pp. 393 sgg.). Questi elementi caratteristici delle grotte artificiali si incontrano più frequentemente nella Pompei del periodo tardo. Per il loro rapporto con le ville cfr. Rakob, in *RM* cit., p. 185.
- ⁷² Per ulteriori rinvii alle *diaetae* delle ville cfr. Noack-Lehmann, pp. 205 sgg. e nota 4.
- ⁷³ HBr, tavv. 224-28; ulteriore bibliografia in Schefold, *Wände*, p. 103.
- ⁷⁴ G. Fiorelli in: *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, vol. II, Napoli 1860-64, pp. 237 sgg.; Id., *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875, pp. 142 sgg.; Mau, pp. 368 sgg. con «appendice» (1913), p. 49; T. Warscher, *Codex top. Reg. VI 10, 1*, 1936, nn. 90-120a; Ead., *Key Helbig* cit., vol. IV, nn. 409-18 (in ambedue i casi si tratta di manoscritti inediti conservati presso il Deutsches Archäologisches Institut di Roma); K. Schefold, in *RM*, LX-LXI (1953-54), pp. III sgg. («concretizzazione dell'architettura illusionistica»); Id., *Wände*, p. 123; Grimal, p. 227; Sear, pp. 56 sgg.
- ⁷⁵ Una interpretazione attendibile delle differenti fasi edilizie non è possibile senza una ricerca approfondita. Indipendentemente dal problema se la casa avesse già nel I secolo a. C. semplici ambulacri ad arcate nel giardino, comunque l'ultima fase edilizia, decisiva per la nostra analisi, risale all'ultimo decennio della città. Cfr. ora Sear, p. 58.
- ⁷⁶ Grimal, p. 241 tav. 16,2; Neuerburg, pp. 62,75, 125 sgg., tav. 132; H. Lauter-Bufe, in *Neue Forschungen*, p. 171.

- ⁷⁷ Per la Venere pompeiana con il timone cfr. Spinazzola, vol. I, p. 191, fig. 222; p. 215, fig. 243.
- ⁷⁸ Cfr. ora anche la corrispondente «area» sacra negli affreschi di Oplontis (A. de Franciscis, in *Neue Forschungen*, figg. 23 sgg.; Id., *Die pompejanischen Wandmalereien* cit.).
- ⁷⁹ Noack-Lehmann, p. 198.
- ⁸⁰ Overbeck-Mau, pp. 369 sgg.; Mau, pp. 376 sgg.; Sogliano, in *RendAccNapoli*, VIII (1924), pp. 136 sgg.; A. Maiuri - R. Pane, *La casa di Loreio Tiburtino* cit.; Maiuri, p. 157; H. Drerup, in *MarbWPr*, (1959), pp. 12 sgg. Cfr. anche Ph. Williams-Lehmann, *Roman Wall Paintings* cit., pp. 104 sgg.
- ⁸¹ Spinazzola, vol. I, pp. 727 sgg.; Schefold, *Wände*, p. 58. Per il proprietario: Della Corte, p. 358; Andreau, pp. 244 Sgg., 268; Castrén, p. 165; *Guida*, pp. 236 sgg.
- ⁸² Spinazzola, vol. II, pp. 759 sgg., figg. 740, 741.
- ⁸³ Vitruv., VI,5,2 sgg.; Cic., *Ad Quint. fr.*, III, 1,3; Hor., *Carm.*, III, 22; *Ep*, I, 10,12; Plin., *Nat. hist.*, XXXI,6. Cfr. Williams-Lehmann, *Roman Wall Paintings* cit., pp. 98 sgg.; F.-M. Massa Pairault, in *MEFRA*, LXXXI (1969), pp. 425 sgg.
- ⁸⁴ I,12, 17-19; giardinetto con edicola provvista di una statuetta di Afrodite (Döhl, pp. 68 sgg.). Edicole simili ricorrono assai spesso. Il 8,6: grande giardino con culto di Ercole nel giardino con coltivazioni di fiori destinata alla vendita (W. F. Jashemski, in *AW*, VIII, 4 (1977), pp. 7 sgg.). VII 6,28: albero e altare nel peristilio. Belle pitture di giardino sulla parete settentrionale del peristilio (NSc, 1910), p. 467, figg. 9, 9a). VIII 314: G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei* cit., p. 326, parla di «una statua di Diana e innanzi un *thymiaterion* entrambi di marmo».
- ⁸⁵ CIL, IV, Suppl. 3, 6798; Spinazzola, vol. II, pp. 754 sgg.
- ⁸⁶ Noack-Lehmann, p. 222.
- ⁸⁷ R. Etienne, *Pompeji*, Stuttgart 1974, p. 264.
- ⁸⁸ Mau, pp. 294 sgg. Bibliografia in appendice alla seconda edizione, 1913, p. 46; Maiuri, pp. 98 sgg.; Id., in *MemAccLinc*, VIII, 5 (1954), pp. 450 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 93 sgg.; *Guida*, pp. 326 sgg.; J. B. Ward-Perkins, in *Pompei A.D.* 79 cit., p. 47 con la pianta qui riprodotta.

- ⁸⁹ Le pitture sono secondo Schefold, *Wände*, pp. 93 sgg. «probabilmente del periodo vespasiano».
- ⁹⁰ A. Maiuri, *Ercolano*, vol. I, 1958, pp. 302 sgg.; F. Rakob, in Th. Kraus (a cura di), *Das röm. Weltreich* cit., p. 185 n. 86.
- ⁹¹ Ch. M. Dawson, in *YaleCISt*, IX (1944), pp. 96 sgg., n. 35, tav. 13 (*Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*); K. Schefold, in *RM*, LX-LXI (1953-54), pp. 117 sgg., tav. 48; Id., *Wände*, p. 93.
- ⁹² Cfr. per esempio Spinazzola, vol. II, p. 688.
- ⁹³ Cfr. per esempio la Casa di M. Lucrezio alla pp. 188-90, la Casa dell'Efebo alla pp. 191-94; Spinazzola, vol. I, pp. 281 sgg.
- ⁹⁴ Buoni esempi nella Casa del Menandro (A. Maiuri, *La casa del Menandro*, 1933). Questi quadretti di giardino, per lo più su sfondo scuro, si trovano spesso anche come «zoccolo» in altri ambienti. Un esempio particolarmente bello nel *tablinum* della Casa di *Lucretius Fronto* (V 4, II) Schefold, *Wände*, p. 85; A. Sogliano, in *NSc* (1901), p. 153.
- ⁹⁵ Sogliano, in *NSc* (1907), pp. 549 sgg.; Mau, pp. 371 sgg.; Maiuri, pp. 113 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 153 sgg.; *Guida*, pp. 282 sgg.; Döhl, Kat. n. 26 sgg. Gli argomenti per collegare la casa con la famiglia dell'imperatrice Poppea non sono sufficienti, le interpretazioni assai spinte di Della Corte sono pura fantasia (Della Corte, pp. 76 sgg. Cfr. Castrén, p. 209), Per osservazioni sulla casa devo ringraziare H. U. Cain e I. Scheibler. Cfr. la nuova pubblicazione di F. Seiler, *La Casa degli Amorini dorati*, München 1992 con ampia documentazione del giardino e delle sculture.
- ⁹⁶ K. Schefold, in *RM*, LX-LXI (1953-54), p. III.
- ⁹⁷ Th. Kraus - L. v. Matt, *Lebendiges Pompeji* cit., p. 74 figg. 82, 83. Cfr. il rilievo votivo greco classico in V 3, 10: *ibid.*, p. 193, n. 266.
- ⁹⁸ G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, vol. II, Oxford 1965, p. 230, n. 14, figg. 1561, 1563. Cfr. ora Neudecker 1988 e E. Bartman in *Gazda* 1991, pp. 71 sgg.
- ⁹⁹ Cfr. ora Neudecker 1988.
- ¹⁰⁰ Così alle estremità della *porticus* meridionale era sistemata, da tutte e due le parti, una fontana, mentre su quelle della *porticus* settentrionale si trovava, su tutti e due i lati, l'erma di un fanciullo (Eros?).
- ¹⁰¹ *NSc* (1907), pp. 568 sgg.
- ¹⁰² Cfr. Döhl, p. 150.

- ¹⁰³ In questo contesto sono interessanti, per esempio, le corrispondenti statuette, ma di qualità migliore, provenienti da Ostia, Isola sacra (R. Calza - M. Floriani Squarciapino, *Museo Ostiense*, Roma 1962, p. 38, figg. 21, 22; Helbig⁴, vol. IV, nn. 3037, 3038). Una parte del materiale è stato raccolto da B. Kapossy, *Brunnenfiguren* cit.
- ¹⁰⁴ VI 14,43. Döhl, *Kat.* n. 71.
- ¹⁰⁵ Overbeck-Mau, p. 314; Mau, pp. 372 sgg., in aggiunta il «supplemento», 1913, p. 50 con la bibliografia precedente; Maiuri, p. 128; Schefold, *Wände*, pp. 246 sgg. Per il giardino: Neuerburg, p. 131 n. 36; Kapossy, *Brunnenfiguren* cit., pp. 59, 77 sgg.; Döhl, pp. 141 sgg., *Kat.*, nn. 52 sgg. Per il proprietario: J. Day, in *YaleCISt*, III (1932), pp. 206 sgg. (*Agriculture in the Life of Pompei*); M. Della Corte, in *RM*, LVII (1942), pp. 33 sgg.; Della Corte, pp. 161 sgg. Andreau, pp. 226, 230 ritiene a ragione indimostrabile che il proprietario fosse un commerciante di vino. Soltanto una supposizione è anche che il nome di M. Lucrezio *flamen Martis*, che compare come destinatario di una lettera in un affresco con un *instrumentum scriptotium*, fosse quello del proprietario della casa (Castrén, pp. 69, 185). Inoltre il sacerdozio non è attestato a Pompei. Sear, p. 93. E. Dwyer in *Gazda* 1991, pp. 36 sgg.
- ¹⁰⁶ Lo stesso fenomeno di «messa in scena» dell'arredo abitativo si è già incontrato nel caso dell'architettura «costruita» nella villa in miniatura di Via dell'Abbondanza (cfr. *supra* pp. 160 sgg.). Lo ritroveremo con le fontane a mosaico, le *klinai* (cfr. *infra* p. 197) e gli affreschi parietali di grandi dimensioni.
- ¹⁰⁷ P. Soprano, in *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli 1950, pp. 288-310 (*I triclini all'aperto di Pompei*).
- ¹⁰⁸ Disegni delle pitture di giardino: F. Mazois, *Les ruines de Pompei*, vol. II, Paris 1824 sgg., tav. 37; W. Gell, *Pompeiana*, London 1832, tav. 32. Per il tipo di pittura di giardino cfr. per esempio gli affreschi nell'*auditorium* di Mecenate a Roma (*BullCom*, II (1874), tavv. 14-16). Tuttavia non è possibile dedurre una datazione alta. In molte case di Pompei dal contesto risulta che queste grandi pitture di giardino collocate nel peristilio o nel cortile risalgono quasi esclusivamente al periodo più tardo della città e

sono in connessione con la decorazione delle case nel tipo delle ville in miniatura.

- ¹⁰⁹ Cfr. Overbeck-Mau, p. 301 fig. 165 (pianta); p. 304, fig. 167 (ricostruzione); F. Rakob, in RM, LXXI (1964), p. 182 tav. 51,2.
- ¹¹⁰ A. Maiuri, in NSc (1927), pp. 52 Sgg., (1929), pp. 365 sgg. Id., *MonPittPompei*, vol. II, 1938, pp. 13 sgg.; Id., in MemAccLincei, VIII, 5 (1954), pp. 459 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 31 sgg.; F. Rakob, in RM, LXXI (1964), pp. 182 sgg.; Neuerburg, p. 117, n. 18; Grimal, pp. 444 sgg.; *Guida*, pp. 212 Sgg. (con la pianta qui riprodotta). Per quanto riguarda il proprietario, i suoi affari e il suo rango sociale: Della Corte, pp. 315 sgg., n. 647. Ma ora cfr. soprattutto Andreau, in particolare pp. 259, 158, n. 129, 41.
- ¹¹¹ Per il tipo, che veniva utilizzato nei posti più diversi come figura di fontana, cfr. Kapossy, *Brunnenfiguren* cit., pp. 12 sgg.
- ¹¹² Da ultimo H. Sichtermann, in Th. Kraus (a cura di), *Das röm. Weltreich* cit., p. 246, n. 261; P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974, pp. 77, 87.
- ¹¹³ Per lo steccato di recinzione formato da erme cfr. H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig*, RömGermF, XXXII (1972), p. 126, n. 3.
- ¹¹⁴ Döhl, *Kat.* nn. 4 sgg.
- ¹¹⁵ A. Maiuri in: *MonPittPompei*, vol. I, 1936, fig. 20.
- ¹¹⁶ Cfr. Schefold, in RM, LX-LXI (1953-54), p. 122.
- ¹¹⁷ *Guida*, p. 214 con figura a colori.
- ¹¹⁸ Cfr. NSc (1927), pp. 75 sgg.
- ¹¹⁹ *MonPittPompei*, vol. I cit., fig. 27; NSc cit., pp. 354 sgg. tav. 20. Schefold, *Wände*, p. 36, data, a mio giudizio a torto, «inizi del Terzo Stile». Su questi «peristili ridotti» con pitture di giardino Grimal, p. 209 con appendice I, p. 457.
- ¹²⁰ Rakob, in RM, LXXI (1964), pp. 182 sgg. Quanto fossero apprezzati i triclini lambiti dall'acqua, lo dimostra anche la sede del *pagus maritimus*: O. Elia, in BdA, XLVI (1931), pp. 200 sgg.; K. Schauenburg, in «Gymnasium», LXIX (1962), pp. 521 sgg.
- ¹²¹ Per la datazione da ultimo: H. Lauter-Bufe in *Neue Forschungen*, p. 170. L'«idea dello sviluppo» dell'architettura con fontane, qui sostenuta, non può essere applicata, a mio giudizio, almeno al caso di

- Pompei. L'imitazione in una città di secondo rango di questo periodo mi sembra essere largamente casuale, essendo i diversi «tipi» contemporaneamente a disposizione. Cfr. Anderson 1990.
- ¹²² Lauter-Bufe, in *Neue Forschungen*, p. 171 con fig.; Maiuri, p. 45; Neuerburg, pp. 121 sgg. n. 23 fig. 153; Sear, pp. 60 sgg.; Anderson 1990, pp. 208 sgg.
- ¹²³ Roma, Reg. VI, sotto la Caserma dei Corazzieri in via XX Settembre: *EAA*, Suppl., 1970, p. 662, s.v. (Coarelli); W. v. Sydow, in *AA* (1973), pp. 554 sgg. Cfr. anche i resti di ninfeo rinvenuti sotto la Bibliotheca Hertziana: *AA* (1973), pp. 557 sgg.; Sear, pp. 79, 81.
- ¹²⁴ Neuerburg, pp. 123 sgg. nn. 25,26; Sear, pp. 73, 75.
- ¹²⁵ Neuerburg, pp. 129 sgg., n. 32, fig. 115; Schefold, *Wände*, pp. 185 sgg.; Sear, p. 67; cfr. W. Ehrhardt, *La Casa dell'Orso*, München 1988.
- ¹²⁶ Neuerburg, pp. 128 sgg., n. 31, fig. 117; Schefold, *Wände*, pp. 174 sgg.; Maiuri, p. 126; Sear, p. 77.
- ¹²⁷ Schefold, in *RM LX-LXI* (1953-54), pp. 117 sgg.; Id., *Vergessenes Pompeji* cit., pp. 146 sgg. Una raccolta di *paradeisoi* e paesaggi nilotici nell'indice di Schefold, *Wände*. Una raccolta di pitture di *topia* in Grimal, pp. 457 sgg. Cfr. ora Michel 1980.
- ¹²⁸ Le due incisioni alle figg. 108 e 109 sono riprodotte da Gell, *Pompeiana* cit., vol. I, p. 194, tav. 53; vol. II, p. 4, tav. 56. A p. 125, a proposito delle pareti della Casa della Fontana grande, Gell osserva: «The high wall was, at the time of its excavation, perfect; and this drawing is, probably, now the only record of its existence, the author having been fortunate enough to copy it before the painting fell».
- ¹²⁹ Schefold, *Wände*, pp. 194 sgg.; Id., *Vergessenes Pompeji* cit., fig. 151,2.
- ¹³⁰ Spinazzola, vol. I, pp. 257 sgg.; Schefold, *Wände*, pp. 26 sgg.; Guida, pp. 189 sgg. con riproduzione a colori del *paradeisos* e pianta. Cfr. ora l'accurata pubblicazione di Michel 1990.
- ¹³¹ Sul passo, molto discusso, cfr. Grimal, pp. 92 sgg.; R. Ling, in *JRS*, LXVII (1977), pp. 1 sgg.
- ¹³² Grimal, p. 485, tav. 3,2; V. Tran Tam Tinh, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964, p. 51.
- ¹³³ Per esempio Varro, *De re rust.*, III, 13,2,3; Appiano, *Bell. civ.*, I, 104 (Silla).

- ¹³⁴ RE, VII, 1912, col. 838 sgg., s.v. «Gartenbau» (Olek); EAA, III, 1960, p. 883, s.v. «giardino» (L. Guerrini); Grimal, pp. 79 sgg.; J. Borchhardt, in *IstMitt*, XVIII (1968), pp. 166 sgg.; J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, Parigi 1951.
- ¹³⁵ Vaticano, Museo Chiaramonti: Amelung, *Vat. Kat.*, vol. I, pp. 679 sgg., n. 550 tav. 73; Helbig⁴, vol. I, p. 252, n. 327 (E. Simon); Wrede, *Die spätantike Hermengalerie* cit., p. 139 tav. 78,1.
- ¹³⁶ Dalla sua scoperta l'affresco ha molto sofferto. Cfr. E. Presuhn, *Die pompejanischen Wanddekorationen*, Leipzig 1882, tav. 23; HBr, tav. 240, testo vol. II, pp. 61 sgg., fig. 21; Schefold, *Wände*, p. 132. Lo stesso tema, ugualmente in grande formato, nella villa in miniatura (II 5,2-5) sulla parete della terrazza. Schefold, *Wände*, p. 53.
- ¹³⁷ Varro, *De re rust.*, III,13,2,3: «*Ego vero... apud Q. Hortensium cum in agro Laurenti essem, ibi istuc magis, θωροακικῶς fieri vidi. Nam silva ut dicebat, supra quinquaginta iugera maceria saepta, quod non "leporarium", sed therotrophium appellabat. Ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus, quo Orphea vocari iussit. Qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta circumfluxerit nos cervorum aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi visum sit spectaculum, quam in Circo Maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt venationes*».
- ¹³⁸ I tipi delle singole figure derivano, forse, in ultima analisi da modelli ellenistici, probabilmente di piccole dimensioni (*pinakes*?), di cui i famosi mosaici da Villa Adriana potrebbero rappresentare un modesto riflesso (cfr. Helbig⁴, vol. I, nn. 106, 203 (Parlasca).
- ¹³⁹ Schefold, *Wände*, pp. 180 sgg.; *Guida*, p. 268.
- ¹⁴⁰ Schefold, *Wände*, p. 89.
- ¹⁴¹ Per quanto riguarda l'Egitto come luogo turistico preferito e la vita lussuosa ad Alessandria e dintorni cfr. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, Leipzig 1922¹⁰, pp. 423 sgg.
- ¹⁴² Suet., *Nero*, 31: «*tanta laxitas, ut porticus triplices miliarias haberet; item stagnum maris instar, circumsaeptum aedificiis ad urbium speciem; rura insuper, arvis atque vinetis et pascuis silvisque varia, cum multitudine omnis generis pecudum ac ferarum*». Cfr. Tac., *Ann.*, 15,42.
- ¹⁴³ Overbeck-Mau, p. 355; Mau, p. 39 fig. 6; Schefold, in *RM*, LX-LXI (1953-54), pp. 117 sgg., tav. 50,2; Schefold, *Wände*, p. 277 (di età

- vespasianca); Neuerburg, pp. 133 sgg. fig. 116 (con bibliografia); Sear, p. 84.
- ¹⁴⁴ Un fregio simile, ugualmente senza alcun rapporto con il restante sistema parietale, si trova anche nella Casa dei Vettii: Schefold, *Vergessenes Pompeji* cit., fig. 138.
- ¹⁴⁵ K. Schefold, *Pompejanische Malerei* cit., pp. 32 sgg. Bibliografia e fonti antiche ivi, p. 180 nota 32; Id., *La peinture pompéienne*, Coll. «Latomus» CVIII, 1972, pp. 50 sgg.; H. Jucker, *Das Verältnis* cit., pp. 29, 35 sgg.
- ¹⁴⁶ HBr, vol. I, pp. 29 sgg., tavv. 20-48. Bibliografia in Schefold, *Wände*, p. 139. Da ultimo Th. Kraus - L. v. Matt, *Lebendiges Pompeji* cit., pp. 70 sgg.; *Guida*, pp. 269 sgg.; M. Wirth 1983. Per il presunto ultimo proprietario, l'augustale *A. Vettius Conviva*, cfr. Andreau, pp. 172, 190, 194, 205, 267, 277, e Castrén, pp. 239 sgg. Per quanto riguarda l'appartenenza dell'augustale *A. Vettius Conviva* a una famiglia di liberti, non c'è bisogno di sollevare dubbi, dato tutto ciò che sappiamo degli Augustali. Essi formavano, come è noto, il vertice della «seconda» oligarchia locale.
- ¹⁴⁷ Cfr. la dettagliata analisi di Döhl, pp. 123 sgg. (note).
- ¹⁴⁸ Schefold, *Vergessenes Pompeji* cit., pp. 186 sgg.
- ¹⁴⁹ *Ibid.*, tav. 138.
- ¹⁵⁰ Cfr. su queste «manifestazioni di decadenza» O. Elia, in NSc (1934), pp. 278 sgg.; Schefold, in RM, LX-LXI (1953-54), pp. 113 sgg.
- ¹⁵¹ Cfr. la Casa di Meleagro (VI 9,2; *Guida*, pp. 268 sgg.), la Casa del Citarista (14,5,25,28; *Guida*, p. 167; Döhl, pp. 77 sgg.) e anche una delle case in pendio nel quartiere del teatro (Noack -Lehmann, pp. 224 sgg.).
- ¹⁵² Per le conseguenze economiche del terremoto J. Andreau, in «Annales économies-sociétés-civilisations», XXVIII (1973), pp. 369 sgg.
- ¹⁵³ Castrén, p. 121 *Contra* ora Mouritsen 1988; anche Jongman 1988.
- ¹⁵⁴ Cfr. la nota 150. Si veda anche Andreau, pp. 163 sgg.
- ¹⁵⁵ Ma cfr. anche il commerciante di vino della Casa del Moralista (p. 96) e l'economia connessa alla «villa in miniatura» (p. 87). Per la posizione sociale ed economica di questo strato della popolazione a Pompei cfr. Andreau, pp. 223 sgg.
- ¹⁵⁶ Andreau, *passim*.
- ¹⁵⁷ G. Spano, in NSc (1910), p. 400, fig. 11 (pianta); p. 402 (iscrizio-

ne); M. Della Corte, in *MemAccNapoli*, II, 2 (1913), pp. 185-88 (data all'età di Vespasiano); G. Spano, in *MemAccLincei*, serie 3, VII (1943), Pp. 237-315; J. M. Dentzer, in *MEFRA*, LXXIV (1962), pp. 533-94; V. Weber, in *Historia*, XVIII (1969), pp. 377-80 (precedente al 62, ma dopo Claudio [monete]); Castrén, p. 239, n. 453,1 (edile nel 75-76, muore durante l'edilità (?)); H. Mielsch, *Römische Stuekrelieds* 21 *Ergh. RM*, 1975, pp. 55 sgg., 139, K. 50, tavv. 44 sgg. (per la decorazione a stucco, di età vespasiana). I ritrovamenti archeologici sono chiaramente contro una datazione più alta, come suppone Weber. V. Kockel presuppone due fasi edilizie, come da lui osservate nelle tombe davanti alla porta di Ercolano. La connessione con il tardo gusto abitativo esclude largamente, a mio giudizio, un significato allegorico con riferimenti all'al di là.

¹⁵⁸ Figura a colori in R. Bianchi - Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Roma 1969, p. 42.

¹⁵⁹ Come spesso è accaduto rifacendosi soprattutto a Grimal, che, tuttavia, rappresenta i fenomeni in maniera molto differenziata e ha attribuito grande importanza alla ricezione dell'ellenismo.

¹⁶⁰ A. Maiuri, *I nuovi scavi di Ercolano*, vol. I, 1958.

¹⁶¹ Sui cenotafi cfr. *RE*, III, 1899, coll. 1966 sgg., s.v. *cenotaphium* (Sauter); J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971, con precedente bibliografia; H. Wrede, in *RM*, LXXVIII (1971), p. 127; Id., «*Consecratio in formam deorum*». *Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1981. Cfr. W. F. Jashemeski, in *CIJ* LXVI (1970), pp. 97 sgg. Cfr. anche le statuette, già ricordate alla nota 103, provenienti dalle aree funerarie di Ostia. Della tomba degli *Haterii* faceva anche parte un repertorio bucolico di statue (A. Giuliano, in *MemAccLincei*, VIII, serie 13, 6 (1968), tav. 1, fig. 21). Le vedute di giardini di lusso hanno un ruolo anche nelle tombe tarde (H. Wrede, *Die spätantike Hermengalerie* cit., p. 132 sgg., tavv. 76,77). La sopravvivenza degli elementi tipici delle ville nella più tarda architettura abitativa sarebbe meritevole di una ricerca; come esempio, si pensi soltanto alle case, ben conservate, di Bulla Regia con i loro peristili, le fontane e i relativi triclini, ambienti di riposo e di soggiorno: A. Beschouch, *Les ruines*

de Bulla Regia, Roma 1977. Cfr. *ivi*, p. 78, fig. 74, anche la piccola *piscina* con l'iscrizione *venantiorum Baiae*.

¹⁶² P. Veyne, in «Annales économies-sociétés-civilisations», XVI (1961), pp. 213 sgg. Per quanto segue cfr. anche Andreau, pp. 165 sgg. con bibliografia.

¹⁶³ Andreau, pp. 170 sgg.

¹⁶⁴ È risaputo quali differenziazioni si debbano fare tra Roma e provincia e, soprattutto, tra i liberti imperiali e gli altri liberti. Per la particolare «autorappresentazione» dei liberti imperiali, che erano attivi nell'amministrazione dell'impero come funzionari, cfr. lo stimolante contributo di G. Lotito, in *DArch*, VIII (1974-75), pp. 275 sgg. Che il gusto e i valori dei Pompeiani fossero noti anche tra strati sociali più ampi di Roma, lo dimostra, a mio giudizio, l'iconografia delle numerose urne marmoree di epoca flavia: F. Sinn-Henninger, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz 1987.

¹⁶⁵ Cfr. A. Cancik, in *Spudasmata*, XIII (1965), pp. 65 sgg., 100 sgg. (*Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*).